

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

FANTASKNÍ MODIFIKACE REALISMU V DROBNÉ PRÓZE ZLOMU
19. A 20. STOLETÍ

Vedoucí práce: prof. PhDr. Dalibor Tureček, CSc.

Autor práce: Alena Střelečková

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 2.

2010

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 29. července 2010

Alena Střelečková

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce, prof. PhDr. Daliboru Turečkovi, CSc., za cenné rady, připomínky, trpělivost i čas, který mi věnoval. Děkuji i všem ostatním členům pedagogického týmu Filozofické fakulty Jihočeské univerzity za výrazné prohloubení schopnosti kritického, analytického a abstraktního myšlení.

Anotace

V této závěrečné práci srovnáváme fantaskní modifikace realismu v drobných útvarech z přelomu 19. a 20. století. Pokoušíme se vystihnout specifika fantastiky vybraných textů. Rozborem jejich fantaskních i realistických motivů chceme poukázat jak na rozmanitost uchopení fantaskní tematiky, tak na jejich společný základ.

První část práce se věnuje rozboru povídek Karla Švandy ze Semčic a srovnání Švandovy poetiky s poetikou E. T. A. Hoffmanna, německého romantického tvůrce fantastické literatury. Součástí komparace je studium přímých i nepřímých vlivů Hoffmanna na Švandu, všímáme si také vnětextových záležitostí. Druhá část práce obsahuje stručnější analýzy děl Jakuba Arbesa, Julia Zeyera, Růženy Svobodové a Jiřího Karáska. I zde sledujeme hlavně fantastické motivy a motiv tajemství v různých rovinách. V závěru porovnááme poetiky všech uvedených autorů. Sledujeme, čím navazují na tradici romantické fantastiky a ke kterým dalším typům literatury inklinují. Základní metodou je naratologická analýza, základní publikací Poetika vyprávění autorky Shlomith Rimmon-Kenanové.

Summary

The Fantastic Modifications of the Realism in the Czech Short Story on the Break of the 19th and 20th Century

In this final work we compare fantastic forms of realistic literature in the little formations from the break of the 19th and 20th century. We look for specifics of fantastic in selected texts. By the analysis of mysterious and realistic motives we aim to show the common roots of fantastic literature and its diversity.

In the first part we analyse the tales of Karel Švanda ze Semčic and compare the poetics of Švanda and E. T. A. Hoffmann, an important German romantic writer of fantastic prose. In the second part we analyse the texts of Jakub Arbes, Julius Zeyer, Růžena Svobodová and Jiří Karásek. Particularly, we focus on how the mysterious and realistic motives are realized in these texts. Finally, we compare all the texts and observe how do they follow the tradition of romantic fantastic and which other kinds of literature we can distinguish there. We use the method of narratological analysis, the basic literature is *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* of Shlomith Rimmon-Kenan.

Obsah

Úvod	8
1 Teoretická a literárně-historická část	10
1.1 <i>Fantastický text</i>	10
1.2 <i>Zkoumané texty a kontext fantastické literatury</i>	12
1.3 <i>Souvislost E. T. A. Hoffmanna s naším literárním prostředím</i>	13
2 Karel Švanda ze Semčic: Fantastické povídky	15
2.1 <i>Postavy</i>	15
2.1.1 Typy postav	15
2.1.2 Kategorizace postav	22
2.2 <i>Vyprávění/vypravěč</i>	23
2.2.1 Charakter vyprávění a typy vypravěče	24
2.2.2 Časové vztahy mezi rovinami	25
2.2.3 Význam vypravěčských typů a jejich souvislosti	25
2.3 <i>Prostředí</i>	26
2.3.1 Struktura fikčních světů	26
2.3.2 Typy prostředí	27
2.3.3 Prostředí Fantastických povídek abstraktně	31
2.4 <i>Čas</i>	32
2.5 <i>Děj</i>	33
2.5.1 Příběh	33
2.5.2 Reálný či fantastický?	35

<i>2.6 Intertextualita</i>	36
2.6.1 Vnitřní intertextualita: mezi povídkami navzájem	36
2.6.2 Postava a tvorba spisovatele Hoffmanna	37
2.6.3 Odkazy na mimoliterární skutečnost	39

3 Poetika povídkové tvorby E. T. A. Hoffmanna ve vztahu ke Švandovým Fantastickým povídkám

<i>3.1 Typy fantastiky u Hoffmanna</i>	42
<i>3.2 Postavy</i>	43
3.2.1 Typy postav	43
3.2.2 V okruhu tajemných Hoffmannových postav	46
3.2.3 Postavy u Švandy a Hoffmanna	46
<i>3.3 Vypravěč</i>	49
3.3.1 Typy vyprávění a vypravěčů	49
3.3.2 Vyprávění u Hoffmanna a Švandy	53
<i>3.4 Prostředí</i>	54
3.4.1 Abstraktně	54
3.4.2 Konkrétně – typy prostředí	55
3.4.3 Poetika Hoffmannova a Švandova prostředí	58
<i>3.5 Děj</i>	60
3.5.1 Příběh u Hoffmanna	60
3.5.2 Příběh: Švanda a Hoffmann	61

3.6 Čas	62
3.6.1 Čas reálný – čas imaginární	63
3.6.2 Časovost u Hoffmanna a Karla Švandy ze Semčic	65
4 Ostatní texty v diskursu fantastické literatury	67
<i>4.1 Jakub Arbes: Svatý Xaverius</i>	67
4.1.1 Postavy: hra protikladů	67
4.1.2 V kostele a uličkách	69
4.1.3 Racionalita versus esoterika	70
<i>4.2 Julius Zeyer: Dům U Tonoucí hvězdy</i>	71
4.2.1 Severin a obyvatelé domu U Tonoucí hvězdy	71
4.2.2 Tajemnou Paříží	72
4.2.3 Duševní proměna jako leitmotiv	73
<i>4.3 Jiří Karásek: Gotická duše</i>	74
4.3.1 Míhající se časoprostor	74
4.3.2 Nemocný hrdina a ostatní postavy	77
4.3.3 Gotická duše	78
<i>4.4 Růžena Svobodová: Černí myslivci</i>	80
4.4.1 Tajemný les Vysokých hor	80
4.4.2 Svět Černých myslivců – realita či fikce	81
4.4.3 Marné touhy hrdinů Černých myslivců	82
Závěr	84
Seznam použité literatury	87

Úvod

Typy kratších útvarů fantastické literatury jsou na konci 19. století v nebyvalém rozkvětu. Sledujeme zde linie novely s tajemstvím, dobrodružného příběhu s detektivní zápletkou i zcela fantaskní příběhy inspirované romantickou fantastikou. V tomto období je u nás silně reflektován i bytostný protiklad literatury fantastické, literatura realistického směru. Ta má jednak silnou domácí tradici, jednak se inspiruje aktuálním realismem světovým. Dochází též ke sblížování obou typů literatury. V naší diplomové práci zkoumáme texty vyrůstající z tradice domácí realistické prózy, v nichž se v různých rovinách objevují fantastické motivy. Budeme sledovat pět textů českých autorů, při jejichž analýze se zaměříme na prvky, jež obsahují tajemství či nesou fantaskní děj. Budeme také zkoumat povahu fantastiky a pokusíme se definovat, čím je tvořena, v pozadí nezůstane ani recepční hledisko.

Fantastická literatura našla silné uplatnění v prózách menšího rozsahu, proto jsme k rozboru a komparaci vybrali texty, jež mají charakter povídek, novel nebo krátkých románů. Zvolili jsme Fantastické povídky¹ Karla Švandy ze Semčic, budeme se zabývat romanetem Svatý Xaverius² Jakuba Arbese a novelou Dům U Tonoucí hvězdy³ Julia Zeyera, analyzujeme Gotickou duši⁴ Jiřího Karáska ze Lvovic i Černé myslivce⁵ Růženy Svobodové.

V první části práce se zaměříme na detailní rozbor povídek méně známého autora, Karla Švandy ze Semčic. Pro četnost a závažnost motivů souvisejících s postavou i dílem spisovatele E. T. A. Hoffmanna jsme se rozhodli věnovat značnou část analýzy také rozboru vybraných Hoffmannových próz a jejich důkladné komparaci s dílem Švandovým. Při srovnání zůstaneme zejména v rovině poetiky obou autorů, vnětetvým souvislostem se věnujeme v úvodu. Ve druhé části se menším dílem budeme věnovat zásadním pracím ostatních autorů, pokusíme se vystihnout typ jejich fantastiky, a projdeme jejich nejzajímavější narativní kategorie. Při rozboru využijeme metodu naratologické analýzy, vycházející zejména z myšlenek strukturalistického směru. Využijeme publikaci Shlomith Rimmon-Kenanové⁶, která v ní přinesla

¹ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*. (Na používané prameny a literaturu zpravidla pro pohodlí čtenáře odkazují jen zkrácenou formou. Úplné bibliografické údaje jsou obsaženy v seznamu pramenů a literatury.)

² ARBES, J. *Svatý Xaverius*. In : Svatý Xaverius – Newtonův mozek.

³ ZEYER, J. *Dům U Tonoucí hvězdy*.

⁴ KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Gotická duše*.

⁵ SVOBODOVÁ, R. *Černí myslivci*.

⁶ RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*.

přehledný soupis základních pohledů na jednotlivé narativní roviny. Přínosné pro nás budou i práce Daniely Hodrové⁷. Pro studium fantastiky využijeme studie Jiřího Šrámka⁸ a Renate Lachmannové⁹, poznatky o intertextualitě čerpáme z práce Julie Kristevy¹⁰.

Naším cílem je porovnat jednotlivé typy fantastické literatury, jež se u nás vyskytly v jednom období. Pokusíme se vystihnout specifika fantastiky vybraných textů a rozeznat v nich jiné směry, ke kterým inklinují. Rozborem jejich fantaskních i realistických motivů chceme poukázat jak na rozmanitost uchopení fantaskní tematiky, tak i na projevy společných kořenů.

⁷ HODROVÁ, D. a kol. *Poetika míst*.

⁸ ŠRÁMEK, J. *Morfologie fantastické povídky*.

⁹ LACHMANN, R. *Poznámky k fantastice*. In : *Memoria fantastika*.

¹⁰ KRISTEVA, J. *Slovo, dialog a román*. In : *Slovo, dialog a román : Texty o sémiotice*.

1 Teoretická a literárně-historická část

1.1 Fantastický text

„Fantastická literatura (z řec. fantastikon = lichá představa) – souhrnné označení pro literární díla, vytvářející obraz skutečnosti za pomoci prvků smyšlených, tj. takových, které neodpovídají běžné zkušenosti ani obecně platnému pojetí a nazírání světa; oblast f. l. je žánrově mnohotvará, neboť zahrnuje jak romány, povídky a novely, tak i dramata.“¹¹

Prvky fantastiky měly v literatuře místo od pradávna. Setkáváme se s nimi již ve folklóru, v mýtech a pohádkách, v literatuře antické i středověké. Ovšem fantastika ve smyslu volného využití fantazie se v literatuře objevuje až později. Proud fantastické literatury, do kterého se řadí díla rozebíraná v této práci, má své kořeny v romantické fantastice a dobrodružných románech.

„Na přelomu 18. a 19. století se objevuje v literárních textech označovaných jako fantastické nová kvalita, dvojnáčnost, ambivalence, čímž se rozumí průnik neznámého a nepochopitelného (smyšlenky) do racionálně koncipovaného obrazu světa (skutečnosti).“¹²

Ve starších textech měla fantastika své pevné místo jako nedílná součást mytologicky nebo nábožensky orientovaného pohledu na svět. S příchodem romantického proudu literatury se objevuje nový pohled na fantastiku: ta dostává nádech něčeho smyšleného, rozumově nevysvětlitelného a je náhle stavěna do kontrastu s racionálně založeným vnímáním světa.

Jak ukazuje Jiří Šrámek, pro fantastický příběh představuje ideální půdu povídka. Je podle něj ničím neomezeným literárním útvarem, kde si může tvůrce dovolit v podstatě cokoli a využít libovolně své tvůrčí fantazie. Svým rozsahem dovoluje rozehrát komorní hru jednotlivých narativních prvků tak, aby se v něm fantastické jevil nejen jako přijatelné, ale dokonce jako pravděpodobné. Vhodnost žánru povídky pro ztvárnění fantastického syžetu dokazuje její hojné využití již v romantické fantastické literatuře (např. E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe).

¹¹ VLAŠÍN, Š. *Slovník literární teorie*, s. 109.

¹² ŠRÁMEK, J. *Morfologie fantastické povídky*, s. 6.

Jak uvádí Renata Lachmannová¹³, již Walter Scott roku 1822 v jedné ze svých recenzí na povídky E. T. A. Hoffmanna rozlišil zdravou a přiměřenou fantazii – *imagination*, a fantazii nezdravou, přepjatou – *fancy*. Tím otevřel otázku povahy, vnitřního fungování a druhů fantastiky. Lachmannová dále rozlišuje fantastiku, která zcela pohlcuje fikční svět, fantastiku, která jej překračuje a do třetice fantastiku, která vystupuje doslova jako antifikce – chová se tak, že její parametry ve fikčním světě neplatí. Dále Lachmannová vyděluje typ fantastiky, který je předmětem reflexe vypravěče nebo hrdiny; fantasma tak vzniká optikou postavy, jež prožívá některé typické stavy – sen, šílenství, halucinace či smyslové klamy. Lachmannová hovoří o romantické fantastice jako o „klasické“ fantastice, a její specifikum spatřuje v ambivalentní sémantice, která nepřipouští jednoznačné vysvětlení a hybatelem děje činí sám akt interpretace (resp. činnost čtenáře). Pro všechny zkoumané texty je příznačná právě významová ambivalence v oblastech jednotlivých narativních prvků. Většina textů umožňuje jak racionální, tak iracionální interpretaci.

V aplikaci uvedených poznatků pro nás bude důležité, zda je fantastika chápána ve vnitřním (tj. subjektivním, psychologickém) slova smyslu nebo zda se jedná spíše o fantastiku dějovou. Budeme zkoumat, která z těchto rovin převážně fantastiku nese, zda je fantastika součástí fikčního světa, nebo jestli je v něm vnímána jako cosi nesourodého, co jej přesahuje, jestli se fantastika jeví jako fikční realita či nikoli.

Jiří Šrámek, který ve své publikaci provádí kompletní rozbor narativních prvků fantastické povídky, určuje několik základních kategorií, jež jsou nositeli fantastického děje. Jsou to především postavy; typický je kontrast postav hrdinů, kteří se s fantastičnem setkávají s představiteli racionálního výkladu světa. Kategorie času a prostoru, jak uvádí Šrámek, má většinou normální, reálné parametry, aby v kontrastu k nim mohl vyniknout fantastický prvek. I my budeme zkoumat narativní prvky v jednotlivých kategoriích, abychom zjistili, které prvky jsou pro fantastický příběh stěžejní a budeme se snažit vystihnout v jednotlivých oblastech některé jejich obecnější charakteristiky.

„Fantastický příběh usiluje sice o iluzi skutečnosti, přesněji řečeno o to, aby působil jako realistické vyprávění, ale protože zároveň implikuje ambivalenci, dovoluje

¹³ LACHMANN, R. *Poznámky k fantastice*. In : Memoria fantastika.

vznik určitého dramatického napětí, vyvolaného pochybnostmi ohledně osoby vypravěče.“¹⁴

1.2 Zkoumané texty a kontext fantastické literatury

Všechny zkoumané texty svým způsobem navazují na tradici, jež se odvíjí od romantické fantastiky, která byla založena E. A. Poem a E. T. A. Hoffmannem v první polovině 19. stol. Hoffmannova a Poeova poetika ovlivnila i tvorbu dalších autorů u nás, zejména pak ve druhé polovině 19. stol. Můžeme zde sledovat celou linii fantasticko-dobrodružné povídky s tajemstvím, kterou u nás realizovali J. Arbes, J. Zeyer či J. Karásek ze Lvovic. Motivy fantastiky a tajemství v novele *Dům U Tonoucí hvězdy* jsme již podrobně rozebírali v naší předchozí práci s názvem *Tajemno a tajemství v Zeyerově Domu U Tonoucí hvězdy*¹⁵. Prvky dobrodružné fantastiky pronikaly nepřímou i do děl dalších autorů, nás ale zajímají právě texty, jež zapadají do jmenované linie. Kromě jmenovaných autorů se budeme věnovat i textům Karla Švandy ze Semčic a Růženy Svobodové.

Ač jsme texty výše uvedených autorů shrnuli pod společným žánrovým označením, každý z nich je specifický důrazem na jiné dějové složky a každý z nich jde jinou cestou fantastiky. Jakub Arbes konstruuje klasický příběh s tajemstvím se zaměřením na dobrodružství a dějovou složku. Naproti tomu prózy Zeyerovy jsou mnohem více založeny na psychologické propracovanosti postav. Jiří Karásek představuje dekadentní typ novely s tajemstvím, s velkým důrazem na atmosféru a psychickou labilitu jedince. Růžena Svobodová vychází z tradice vesnických realistických románů, základem je hodnotový systém a mravní síla jedince, i zde však v ději figuruje tajemství.

Méně známým autorem fantastické prózy je Karel Švanda ze Semčic¹⁶, syn divadelního ředitele, kritika a publicisty Pavla Švandy ze Semčic a herečky a spisovatelky E. Peškové. Pracoval jako policejní úředník na pražském místodržitelství, jako cenzor r. 1895 umožnil vydání *Čechových Písní otroka*, za což byl propuštěn. Později se v zemském výboru věnoval mj. ochraně historických památek, od r. 1897 vedl smíchovské scény Švandova divadla se sestrou Marií. Karel Švanda patřil

¹⁴ ŠRÁMEK, J. *Morfologie fantastické povídky*, s. 119.

¹⁵ STŘELEČKOVÁ, A. *Tajemno a tajemství v Zeyerově Domu U Tonoucí hvězdy*.

¹⁶ Karel Švanda ze Semčic – *1867, Praha; †1928, Praha

k činným členům spisovatelského spolku Máj a literárního odboru Umělecké besedy. V 90. letech vydal dva povídkové soubory – Fantastické povídky a Bizarní povídky, v obou je znatelný vliv Poea i Hoffmanna¹⁷. Švandova próza je založena na rozporu snu a skutečnosti, na emocích, senzitivnosti i chorobnosti hrdinů, děje jsou mystické a iracionální.

1.3 Souvislost E. T. A. Hoffmanna s naším literárním prostředím

Jak jsme již uvedli výše, poetika E. T. A. Hoffmanna měla významný vliv na tvorbu některých našich autorů, přímo ovlivnila hlavně linii fantasticko-dobrodružné povídky s tajemstvím. Nepřímo působila také na řadu dalších autorů..

Tvorba Karla Švandy ze Semčic vykazuje zřetelnou inspiraci Hoffmannem, a to v rovině motivů oblasti postav, prostředí i děje. Nalézáme zde však i přímé odkazy na spisovatele Hoffmanna, který se ve Švandových povídkách objevuje jako postava. Švanda dokonce přejímá i některé Hoffmannovy postavy a celé dějové linie. Souvislostem poetiky a motivů obou autorů se budeme podrobně věnovat v této práci, neboť se nám zdají velmi zřetelné a zajímavé.

Z četných vlivů literárních vidíme, že Hoffmann byl i na konci 19. století oblíbeným a čteným autorem. Nejen Karel Švanda, ale i další literáti Hoffmanna četli a hojně překládali. Že byl ve 2. polovině 19. století Hoffmann stále oblíbeným autorem, o tom svědčí inscenace opery Hoffmannovy povídky.

Poprvé uvedli libretisté Jules Barbier a Michel Carré pod stejným titulem činohru. Premiéra se hrála v divadle Odéon roku 1851. Tuto činohru Barbier později přepracoval na libreto a významný německý operetní skladatel Jacques Offenbach¹⁸ pak na operu. Sloučil v ní několik epizod z Hoffmannových próz. Rámcový děj se inspiroval novelou Don Juan, nacházejí se zde epizody z povídek Der Sandmann¹⁹, Geschichte vom verlorenen Spiegelbild²⁰ a Rat Crespel²¹. Do opery jsou zakomponovány i další postavy a motivy z Hoffmannova díla. Autoři libreta učinili hrdinou samotného spisovatele Hoffmanna, což převzal do některých svých povídek i Karel Švanda.

¹⁷ Karel Švanda ze Semčic. In : Lexikon české literatury : osobnosti, díla, instituce. 4, S-Ž; Dodatky k LČL 1-3, A-Ř. Svazek I, S-T, s. 829.

¹⁸ Jacques Offenbach – *1819; †1880

¹⁹ přel. – *Pískoun*

²⁰ přel. – *Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze*

²¹ přel. – *Příběh o radovi Krespelovi*

Opera Hoffmannovy povídky měla premiéru 10. února 1881 v Paříži. Už ji nestihl tvůrce opery – skladatel Offenbach, který zemřel na sklonku roku 1880. První uvedení opery ve vídeňském Ringtheater²² se konalo 7. prosince 1881. Již při první premiéře 8. prosince však vypukl v divadle požár, při kterém zahynulo na 620 osob.

„Ve čtvrtek dne 8. prosince byla Vídeň jevištěm hrozného neštěstí. V tamějším divadle zvaném „Ringtheater“ (dříve Komické opeře), kde se sešlo hojně obecnstva k prvnímu provozování Offenbachovy opery „Povídky páně Hoffmannovy“, zejména naplňujíc galerie, vypukl po ¾ 7 na jevišti náhle oheň a rozšířil se takovou rychlostí, že zanedlouho divadlo do základů vyhořelo.“²³

Takto nevesele na sebe opera upoutala pozornost, a dlouho měla mezi divadelníky pověst, že nosí smůlu. Tragický požár slavného vídeňského divadla je reflektován i českými periodiky, i když dávají přednost spíše událostem regionálního charakteru. Karel Švanda však o události věděl, činil na ni totiž zcela zřetelné narážky v povídce Antonie.

V Praze byla opera uvedena poprvé 18. října 1888 v Národním divadle, a hrála se až do ledna 1890. O její nadčasové hodnotě i oblíbenosti svědčí fakt, že se v nezměněné podobě hraje dodnes, je velmi výjimečným a svými souvislostmi ojedinělým dílem, které studují nejprestižnější soubory celého světa.

²² Dnes Volkstheater.

²³ [Požár v Ringtheater] *Světozor*. 1881, roč. 15, č. 51, s. 9.

2 Karel Švanda ze Semčic: Fantastické povídky

2.1 Postavy

2.1.1 Typy postav

Ve Švandových povídkách lze vystihnout některé charakteristické typy postav. Jsou to postavy tajemné ženy, hrdiny a racionálně uvažujícího pozorovatele

- **Tajemná žena**

Jednou ze stěžejních postav, objevujících se napříč Švandovými povídkami, je tajemná dívka či žena. Vystupuje v pozici objektu a opírají se o ni hlavní děje povídek. Je tajemná, nedostupná, nedosažitelná. Bývá objektem marné touhy, ale také zdrojem klamu či zklamání, nabytých a ztracených iluzí. Je v pravém smyslu femme fatale, někdy andělská, jindy ďábelská, ale vždy krásná, duchaplná, vzdělaná, společenská a také milovaná. Taková je i Antonie z Prázdné lenošky, či Adolfinu, Růženu a Antonie ze stejnojmenných povídek. Ač tato žena není hrdinkou příběhu v pravém slova smyslu, přesto cítíme, že stojí ve středu dění povídek, a proto ji uvádíme na prvním místě jako nejdůležitější postavu příběhů.

Co víme o těchto ženských postavách? V první řadě je zde namístě optat se jednoduše po jejich existenci: jsou součástí fikčního světa, která si činí nárok na verifikovatelnost objektivní realitou, nebo jsou jen fantazií některé z postav? Na tuto otázku nenalzáme jednoznačnou odpověď. Ať už se podíváme na postavu Antonie z Prázdné lenošky, která se sice chvíli jeví jako skutečná, ale záhy zjistíme, že je to postava záhrobní, nebo na Adolfinu ze stejnojmenné povídky, či Růženu, jež natolik uniká vypravěčovu vnímání, že si první dvě třetiny nejsme zcela jistí, zda existuje nebo je jen výplodem vypravěčovy mysli. Nejednoznačnost existence působí na naše vnímání postav osudových žen nikoli v přesném náčrtu, ale jen v jakýchsi obrysech blýskajících se a komíhajících barev.

„Proč netančíte, Adolfino?“

„Natančila jsem se již dosti; nejméně pět tanečníků, největších našich šviháků, utřel si z dnešního našeho tance souchotiny. Pozorovala jsem je při svém tanci. Líce jim zpočátku plály, pak pozbývali dechu, bledli, chtěly se zastavit; ale marné bylo úsilí jejich; polomrtvé posadila jsem je do koutku, hahaha!“

*Byl to příšerný smích. Nevím proč, ale v okamžiku tom připadala mi jako nějaké strašidlo. Sám jsem se musil zasmáti. Strašidlo, na plesu!*²⁴

Neurčitost ženských postav se týká i axiologie. Jejich povahu jsme už výše nazvali andělskou d'ábelskostí, často si totiž opravdu nejsme jisti, zda ženská hrdinka má úlohu kladnou, nebo zda od ní hrozí nějaké nebezpečí. Např. Adolfina ze zmíněné ukázky se jeví jako milé duchaplné děvče, ale chvílemi jde z jejích řečí hrůza. Také postava Růženy má podobně nejasné vlastnosti, a postava Karly z povídky Adagio se značně proměňuje v příběhu od romantické dívky až po figuru lstivou a zákeřnou.

Postavou, která se od ostatních značně odlišuje, je postava Adrienny ze stejnojmenné povídky. Tato veskrze kladná postava, nezkažená jako právě rozkvetlé růžové poupě, žijící daleko od všech d'ábelských svodů, nemá v sobě ani špetku protipólu své bytostné andělskosti.

Ženské postavy Švandových povídek jsou překvapivě často ve skutečnosti duchy mrtvých milenek či jiné mrtvé postavy, jindy jsou na smrt nemocné, umírající nebo se setkávají s umíráním. Setkáním s duší mrtvé milenky je setkání s Antoníí z Prázdné lenošky, Adolfina z druhé povídky se nakonec ukáže jako již mrtvá slečinka, také Fantom ze stejnojmenné povídky je možná ve skutečnosti duch bývalé majitelky domu, Antonie skoná na záhadnou nemoc při svém vystoupení v divadle. Stále máme samozřejmě na mysli ambivalenci v odpovědi na otázku existence samé těchto postav. Neexistuje na ni jednoznačná odpověď.

Motiv smrti lze vnímat jako velké tajemství, jež znají jen ti, kteří jí projdou, a paradoxně o ní nemohou již vypovědět. Pouhá spojitost se smrtí může navozovat tajemnost hrdinek pohybujících na hraně světů života a smrti, existence a neexistence. Motiv smrti, resp. smrti ženské postavy, je také velmi produktivním motivem romantické literatury, příkladem může být smrt milenky z Máchova Máje.

Zajímavý je také motiv nemoci. Nemoc člověka oslabuje a Švandovy ženské postavy zprůhledňuje, činí je křehkými a nezachytitelnými. Někdy je přibližuje smrti. Stav churavosti je také důležitým „místem“ přechodu z jednoho světa do druhého. Ať už hovoříme o nemoci, která nás přibližuje smrti (jako nemoc Antonie ze závěrečné povídky), tak o horečce v nemoci, která může zprostředkovat naše spojení se světem zesnulých, jako se to přihodí Adrienně ve stejnojmenné povídce.

²⁴ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 34.

„Přede mnou stálo děvče, nanejvýš osmnácti let, v černém, rozkošném oděvu. Neviděl jsem nikdy ženy krásnější; vše bylo v ní spojeno, co jen fantasmie jihu vykouzliti může; stíhlý vzrůst prozrazoval dobrou tanečnici, jiskrné oko plálo pod havraním obočím.“²⁵

Co se týče hloubky zobrazení Švandových ženských hrdinek, většinou nejde o detailně zpracované postavy. Víme o nich však přesně tolik, kolik potřebujeme. Dozvídáme se náznaky jejich vzhledu i povahy, většinou především prvky pro ně charakteristické, jako ve výše uvedené ukázce. Co je ale pro všechny tyto postavy společné, je proměnlivost. Žádná z nich, snad s výjimkou Adrienny, která je tak trochu zvláštním případem, nemá od začátku do konce stálé vlastnosti, což ji činí ve čtenářových očích neuchopitelnou a neustále unikající.

„Obě sklenice jsou vlhké,“ zvolal jsem.

„Mýlíš se,“ pravil, prohlížeje druhou sklenku; „v této jest na dně trochu prachu, či měl jsi zde snad někoho, – ty čtveráku?!“

...

„A jak se nazýval tvůj nový fantom?“

„Adolfina de A...“

„I hrome,“ pravil zamlčev se. Pak podíval se na mne udiven a vrtěl hlavou.

„Víš, kdo je to?“ pravil po chvíli.

„Nevím.“

„Toť jedna z posledních obětí Maignetových. Guillotinována teprve předevčirem kvůli svému rodu a hrdosti, která nedovolovala jí uprchnouti z Beziarsu. Bylo to duchaplné děvče a náruživá tanečnice; nevynechala ani jediný ples. Až dnes...“²⁶

Jako v uvedené ukázce může naše vnímání postavy učinit obrat o sto osmdesát stupňů. Zjistíme, že duchaplné děvče, které dělalo společnost našemu hrdinovi po celou dobu povídky, je již tři dny mrtvé. Podobně v povídce Prázdná lenoška se setkání s milenkou promění v setkání s mrtvou milenkou. Obrat se může udát i na druhou stranu, kdy se ze strašidla – domnělého fantoma – stane pouhý přelud, zmatení vypravěčovy mysli, jako je tomu v povídce Fantom.

²⁵ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 31.

²⁶ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 48.

„Nad postelí visela v rámečku podobizna dámy. Sňal jsem ji ze zdi a přiblížil se s ní ke světlu.

Až se mi dech zarazil, když jsem spatřil výraznou hrdou tvář v rozkošné harmonii s přímým, graciósním držením těla.

„Kdo je ta dáma?“ otázal jsem se.

Albert neodpověděl.

Pověsil jsem obraz na stěnu. Zrovna pod ním visel krásný, slonovinou vykládaný revolver. Prohlédl jsem jej, byl ostře nabit.“²⁷

Jindy se nám může tajemná dáma zobrazovat jen velmi postupně, nejprve v náznacích, symbolicky, jako ve výše uvedené ukázce, takových setkání s ní zažijeme ještě několik, a vždy ji bude obklopotvat mlčenlivé tajemství, které ji bude provázet až do konce povídky. Často ani neodhalíme její pravou identitu, a tak, ač bude středem všeho dění, zůstane průhledná a neodkrytá. Podobný případ jako Růženin z ukázky výše je i Vernerova poslední láska z povídky Adagio. Také ona zůstane v anonymitě, jak vstoupí do textu, tak z něho i odejde a nám nezbude než prchavý dojem.

K našemu setkávání s postavami a jejich poznávání většinou dochází prostřednictvím vypravěče, jeho vidění, často ovlivněném náklonností i fantazií, a také prostřednictvím ostatních postav, jež komentují ženské postavy, vyprávějí o nich hrdinovi, čímž je přibližují i čtenáři. Nikdy se tak neděje ovšem najednou, spíše se dozvídáme více až ke konci textu. Téměř celou dobu jsme tak ponecháváni v napětí, které je působeno právě tajemstvím obklopujícím neznámé, nepoznané ženské postavy.

Už na začátku této kapitoly jsme konstatovali, že postava tajemné ženy či dívky vystupuje v povídkách v pozici objektu. Tyto postavy nejsou hrdinkami, nedozvíme se téměř nic o jejich vnímání fikční reality, přesto jsou ale středobodem, ke kterému směřují všechny děje a ostatní postavy. Mají moc měnit významně osudy hrdinů, jsou magnetem pro mužské postavy, které se pak cítí jakoby ovládané nějakou d'ábelskou mocí. Mají za úkol objevovat se a zase mizet, aby mužským hrdinům popletly hlavu a trápily je svou nedosažitelností. Nemusejí se aktivně zapojovat do dění příběhu, stačí jim pouze být a pouze svou přítomností umějí vše obracet vzhůru nohama.

²⁷ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 134.

Zdá se tedy, že hlavním znakem postav tajemných žen ze Švandových povídek je proměnlivost, nejasná identita a schopnost působit významně na děj pouhou svou přítomností. Jsou jakýmsi středem, kolem něhož obíhají všechny ostatní postavy jako planety Sluneční soustavy. Jejich jediné gesto, jediný pohyb může navždycky ovlivnit osudy hrdinů.

- **Hrdina – subjekt**

Hrdina, většinou vypravěč hlavního příběhu, je mužskou postavou, která se bezprostředně účastní hlavního děje, který je téměř vždy založen na konfrontaci této postavy se světem tajemným, záhrobním a s postavou tajemné dámy, o níž jsme hovořili v kapitole předcházející. Protože je součástí složitější struktury povídky, může se stát, že je postavou až druhotného příběhu, který je v hlavním ději vyprávěn.

„Narozen roku 1762 v Guisse, byl jsem dán svými rodiči do obecných škol; byl jsem mazánkem, ve všem mi vyhověno, ničím mi nehrozeno, a já zkažen na dobro, stal jsem se příliš živým, marnotratným; Pikardie mi nestačila, cílem mým byla Paříž, ta Paříž, v níž jsem si představoval život rájem, encyklopedisty bohy, ženy anděly. Těžký jsem měl doma boj, ale posléze přece jsem zvítězil, odjel do Paříže a dal se uzavřít do temných zdí collegia Ludvíka Velkého.“²⁸

„Bylo krásné nedělní odpoledne a druhý den, co vrátil jsem se tam, kam po pět dlouhých let jsem toužil – do svého domova, do hlavního města. Vrátil jsem se v sobotu 10. srpna s plukem po dlouhém pobytu v Dalmacii do svého rodiště.“²⁹

Co víme o těchto mužských hrdinech, je většinou jen nepatrný kousek minulosti, který se nám zjevuje na začátku jejich vyprávění; to nás vždy krátce uvede do jejich osudu a nynějšího postavení, často jsou v těchto úvodech i přesná data a místa určitých událostí, což zvyšuje dojem reálnosti postav. Jsou nejvíce propracovanými postavami, jsou jakousi oporou ve fikčním světě Švandových povídek pro čtenáře, který by je rád měl za postavy korektní a spolehlivé, neboť bývají často též vypravěči svých příběhů.

Mužskými hrdiny jsou mladí muži – studenti, vojáci, šlechtici, mladíci z bohatých rodin. Někdy známe jméno, ale jindy může jít o postavu anonymní, což ovšem

²⁸ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 104.

²⁹ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 207.

nepřekáží nijak při vnímání příběhu, spíše strhává pozornost na samotný děj. Do jednoho jsou uhranuti nějakou tajemnou kráskou či fantomem, za nimiž směřují.

Nejvíce se o postavách hrdinů dozvídáme z jejich vlastního vyprávění. V něm nám přibližují svou minulost, hodnotí ji i sebe sama. Další části charakteristiky čtenář vyhodnocuje ze způsobu, jakým se hrdina chová v různých situacích. Například to, že je schopen opouštět jistoty a vrhat se do nejistých podniků, jen aby získal svou lásku, poukazuje na romantickou a horkokrevnou povahu hrdiny, jenž musí mít v srdci také kousek poety, chtějícího si užívat každý okamžik naplno.

Tyto postavy jsou ve svém příběhu zakotveni s jakousi osudovou nutností; nejsou přímo těmi, kdo aktivně hýbají dějem, ale už to, že se někde vyskytují, může mít velký význam i následky.

„Chtěl jsem dámu již osloviti, když pojednou zmizela na konci uličky ve vysokých dveřích u zdi. Vstoupil jsem za ní a s udivením spozoroval, že jsem na hřbitově. Zasněžené náhrobky ztrácely se v polotmě večera, panovalo tu hrobové ticho. Děvče mi zmizelo; pil jsem poněkud více punče, ovanul mne chlad.“³⁰

Hrdina se ocitá na některých místech a v některých situacích ne vlastním přičiněním, ale jakoby puzen nějakou neznámou silou. Nezřídka kdy se tak děje následováním tajemné dámy, jako v uvedené ukázce. Někaké zjištění, uvědomění si své situace, tak jako zjištění mladíka, že je na hřbitově, produkuje významný dějový moment a napětí, i když se prakticky nic nestane. V těchto situacích začne mladý muž většinou pochybovat o svém vnímání, a tak se i čtenář, vzhledem k výše řečenému, cítí být na hranici „reálnosti“ a „fiktivnosti“.

Zdá se, že postava mužského hrdiny je v povídkách postavou, s níž se čtenář ztotožňuje a jejíž optikou prožívá všechny výše naznačené situace i další děje. Avšak nejvýznamněji přispívá k dějovému napětí konfrontace této postavy s další postavou, možná vypravěčem primárního příběhu, která stojí vně všem hlavním dějům a která je v podstatě nevěřícím, racionálním prvkem povídky. Postava mužského hrdiny a postava posluchače – pozorovatele tvoří dvě zemské desky, jež do sebe narážejí a způsobují nejvýznamnější dějové momenty.

³⁰ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 107.

- **Posluchač – racionálně uvažující pozorovatel**

Třetím vrcholem trojúhelníku postav je nevěřící, racionálně uvažující postava. Často vystupuje v pozici posluchače či pozorovatele příběhu, a jako by byla na jiné lodi, zdráhá se uvěřit vyprávěným příběhům.

V povídkách Prázdna lenoška a Adolfiná má charakter celé skupiny postav, jimiž jsou návštěvníci plesu. Po setkání s postavou spisovatele Hoffmanna ironizují fantastiku a možnost reálnosti dějů, které Hoffmann vypráví. Také společnost spisovatelů v povídce Fantom si dělá z fantastiky legraci a odmítá uvěřit povídkám, které jsou zde vyprávěny. Představitelem racionálně uvažující postavy je i doktor Borotínský z povídky Růžena.

Zatím jsme zde hovořili o postavách základní linie příběhu, která tvoří většinou jen úvod k samotnému ději. Co ale s dalšími postavami, které jsou součástí příběhu v příběhu? I ve vnitřním ději nalzáme postavy, jež se svou pozicí a přístupem k fantastice snaží stát v opozici k postavě, která zažívá fantastické děje. Například v povídce Adolfiná vystoupí vypravěčův přítel Phillipeaux, jenž nechce uvěřit hrdinově příhodě o setkání se zemřelou baronessou, a trvá na tom, že vše se hrdinovi jen zdálo. Taktéž hrdinův přítel Aubertin ze druhé z vnitřních povídek Fantoma nechce uvěřit fantastickým záležitostem, které se dějí u přítele doma.

Aby nebyl konec varietám typu racionálně uvažující postavy, je třeba si říci, že i tato zprvu nezučastněná postava, která zpočátku stojí mimo příběh, se posléze může stát samým aktérem děje, a tím také uvěřivším – což se stane hrdinovi, zprvu posluchači, z povídky Růžena, který se po smrti svého přítele zaplete s toutéž dámou, která jeho přítele přivedla až k sebevraždě.

Zdá se, že pochyby těchto postav a jejich debaty s hlavními hrdiny povídek vytváří mocnou základnu tématu povídek. Právě tematizace fantastiky, pochybování o reálnosti zobrazovaných dějů se zdá jako jádro věci, nikoli pouze sám zobrazený děj.

Postavy povídek se nám jeví jako barevná sklíčka kaleidoskopu, jež se různě přeskupují (mohou mít různou povahu či postavení v jednotlivých povídkách), ale stále svou barevností odkazují k určité funkci. Máme zde postavu hrdiny, jakoby vrženého nechtěně do fantastického dění, magickou dámu, jež si nenechá ujít jedinou příležitost, aby hrdinovi ještě více zamotala hlavu, a postavu pozorovatele, který hodnotí děje z racionálního hlediska a vnáší do nich logické vysvětlení. V tomto sestavení společně postavy rozehrávají hru o realitu či fantasknost hlavního děje.

2.1.2 Kategorizace postav

Pokud bychom chtěli postavy roztrždit do nějakých kategorií, je nasnadě dělení podle příslušnosti do různého stupně vyprávění. Máme zde postavy, jež patří do základního příběhu, jako např. vypravěč Hoffmann či postavy na plese – jeho posluchači – z prvních dvou povídek, či Camille Desmoulins z povídky Fantom. Vesměs tedy jde o vypravěče a posluchače vnitřního vyprávění. V tom se nacházejí další postavy – většinou opět sám vypravěč jako aktér příběhu, typ tajemné dámy. Uvnitř těchto příběhů pak můžou fungovat ještě další příběhy, jako např. vyprávěná pohádka z povídky Adrienna, kde se ocitnou ještě další, smyšlené postavy.

Obecně je pravidlem, že postavy z jedné vrstvy příběhu nezasahují do dalších vrstev příběhu, s výjimkou vypravěče, který jakoby „podává svědectví“ o něčem, co zažil právě na úrovni vyprávěného příběhu. Vůbec nejvzdálenější jsou si postavy ze základní vrstvy příběhu a postavy druhé úrovně vyprávěnosti. A v čem tkví jejich rozdíl? Postavy ze základní vrstvy příběhu vnímáme jako nejrealističtější, nemají žádné nadpřirozené vlastnosti, jsou nejbližší našemu typu běžně vnímané reality. Postavy v příběhu vyprávěném mívají fantasknější prvky, často i nadpřirozené vlastnosti, může se zde vyskytnout např. motiv ďábla apod. Vůbec nejfantastičtější vyhlížejí postavy vyprávění ve vyprávění, ty mohou mít charakteristiku až pohádkových postav (např. princ Viktor, Bubák z povídky Adrienna).

Postavy lze zařadit do různých kategorií také podle toho, zda jsou reálné či fantastické. Obecně platí, že postavy z „reálného“ světa se většinou neseťkají s postavami „fantastickými“, jež žijí ve svém vlastním světě. Jediným, komu je umožněn průnik těchto světů, zůstává vypravěč. A tak můžeme osoby na plese, hrdinu i posluchače příběhů zařadit do kategorie postav reálných, postavy pohádkové, jako ty výše uvedené z povídky Adrienna, do kategorie postav fantastických, ale co nám tu zbývá, je postava tajemné dámy. U té nelze nikdy spolehlivě určit, zda je z bytostí pozemských či podepsala pakt s ďáblem – jako např. ženská postava z povídky Růžena, jestli dáma existuje nebo je pouhým preludem – jako postavy z povídek Prázdná lenoška a Adolfin. Zdá se, že nás jakási dostředivá síla vrací opět k otázce, která nás provází interpretací většiny prvků: reálné či fantaskní?

2.2 Vyprávění/vypravěč

Švandovy povídky mají zajímavou vyprávěcí strukturu. A rozrůzněnost těchto struktur vytváří tolik typů vyprávění, kolik je povídek ve zkoumaném souboru.

„Vše, co bylo až doposud řečeno, se z největší části týkalo vyprávění příběhu. Můžeme se však setkat také s vyprávěním v příběhu. Postava, jejíž konání je předmětem vyprávění, může sama začít vyprávět příběh. Uvnitř jejího příběhu může, samozřejmě, být další postava, která vypráví příběh, a tak dále až donekonečna. Takovéto narativy uvnitř narativů vytvářejí stratifikaci: každé vnitřní vyprávění je podřízeno narativu, do něhož je zasazeno.“³¹

Specifikum Švandovy narativní struktury tkví ve složitosti vyprávění; téměř nikdy zde neexistuje jen jeden čitelný a jasný vypravěč, ale často se setkáváme s vyprávěním ve vyprávění, které může ještě být stupňováno dalšími vypravěči, tak, jak to popisuje v ukázce literární teoretička Shlomith Rimmon-Kenanová. Podle ní také rozlišujeme jednotlivé vyprávěcí roviny: rovinu základního příběhu nazýváme rovinou extradiegetickou³², rovinou základního narativu. Zde vystupují postavy – vypravěči příběhů, a jejich posluchači. Tato rovina poskytuje půdu pro všechny děje, jež se zde odehrají. Další rovinu nazýváme diegetickou, na té se většinou odehrávají právě příběhy, které jsou vyprávěny vypravěči v rovině extradiegetické. Jsou to tedy všechny příběhy o dámách, o Adolfině, Růženě, Antonii, o Fantomovi. A nakonec i v této rovině se mohou objevit další vypravěči. Narativ druhého stupně pak nazýváme rovinou hypodiegetickou. Přitom *„vyprávění je vždy na vyšší narativní rovině než příběh, jež vypráví. Takže diegetická rovina je vyprávěna extradiegetickým vypravěčem, hypodiegetická rovina vypravěčem diegetickým.“³³*

2.2.1 Charakter vyprávění a typy vypravěče

V rovině základního narativu, v rovině extradiegetické, se setkáváme s typem osobního i neosobního vypravěče. Jeho úkolem je zprostředkovat základní situaci. Tato

³¹ RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*, s. 98.

³² Dělení na rovinu extradiegetickou, diegetickou a hypodiegetickou jsme převzali z: RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*, s. 98.

³³ RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*, s. 99.

základní situace pak už může být hlavním příběhem, jako např. v povídkách Adrienna, Antonie, nebo pouze poskytuje úvod pro hlavní příběh, který je vyprávěn dalším, již pravidelně personálním vypravěčem, jako např. v povídkách Prázdná lenoška či Adagio.

Z neosobních vypravěčů jmenujme typ „oko kamery“ – ten se vyskytuje v povídkách Prázdná lenoška, Adolfin. Tento typ vypravěče ví o všem, co se děje, ale nemá moc nahlížet do mysli lidí, jako vypravěč vševědoucí. Rámčuje příběh, otevírá jej i uzavírá. Dalším typem je vypravěč, jehož bychom mohli nazvat stejně jako předchozího, tedy neosobním typem vypravěče, „okem kamery“, rozdíl však cítíme v tom, že tento vypravěč ví poněkud více než vypravěč předcházející, zná například minulost postav i jejich pocity, o nichž nás také informuje. Nalézáme jej v povídkách Adrienna, Fantom a Růžena. Posledním typem vypravěče extradiegetické roviny je vypravěč personální, typ vypravěče – posluchače. Jedná se o vyprávění v ich-formě, tedy o vyprávění jedné z postav, ne však postav hlavního příběhu. I zde platí, že tito vypravěči připravují pouze půdu pro hlavní děj. Nalezli jsme je v povídkách Adagio a Antonie. Vypravěči z obou zmíněných povídek jsou postavami v příběhu nezúčastněnými, jsou spíše posluchači hlavního příběhu.

V rovině diegetické se nachází základní situace a také specifikum Švandovy narativní struktury. Zhruba v polovině povídek je tato situace také hlavním příběhem. V ostatních povídkách se však na této rovině vyskytují postavy vypravěčů a posluchačů hlavního příběhu teprve vyprávěného v další narativní vrstvě. Funguje zde tedy jakýsi personální vypravěč, v mnoha případech aktivní, zúčastněný. Jaký charakter má toto vyprávění, v mnohém vychází z toho, jaký je sám vypravěč. Pohlédneme-li na jednotlivé vypravěče, zjistíme, že jde o básníky, spisovatele, nemocné či dokonce zemřelé postavy. To napovídá o jejich značné nedůvěryhodnosti. A když ještě připomeneme, že sami tito vypravěči často zpochybňují pravdivost svých příběhů, že sami zavádějí řeč na možnost jejich dvouznačného výkladu ve smyslu reálnosti, nebo že dokonce upozorňují na fikčnost vyprávěného, máme je spíše za vypravěče, již si s námi chtějí hrát. Hru na realitu a fikci, na skutečnost a fantazii. Vrátime-li se k povaze vyprávěného příběhu, nepřekvapí nás nyní, že jej shledáme v mnohém fantastičtější, než je skutečnost základní situace, do níž nás uvádí extradiegetický vypravěč. A tak se zde mohou vyskytovat mnohé nadpřirozené bytosti, ba i děje jsou uvolněnější. Máme zde více než v první rovině pocit, že se pohybujeme ve světě fikce.

Rovina hypodiegetická obsahuje ony fantastické děje, příběhy s dvojnásobným hodnocením pravdivosti. A ještě i zde, uvnitř těchto příběhů, se nacházejí mikropříběhy

vyprávěné postavami zúčastněnými v ději. Většinou ale jde o příběhy méně významné, charakteru spíše dovysvětlujícího, osvětlující minulost postav.

2.2.2 Časové vztahy mezi rovinami

Rovina základního příběhu se většinou odehrává buď v bezprostřední přítomnosti, v nějakém přesně vymezeném čase i místě („*Hovor v krčmě, jedné to z nejzapadlejších vnitřní Paříže za doby Ludvíka XVI., stával se živějším;*“³⁴), nebo je přímou vzpomínkou vypravěče. Všechny tyto možnosti způsobují poměrně velkou reálnost vyprávění. Příběhy vyprávěné jsou pak podány buď jako povídky nebo vzpomínky; dostáváme se tedy do minulosti nebo jakési bezčasovosti (v případě povídky). Čím více se příběh vzdaluje od přítomnosti, tím více se vzdaluje i své reálnosti, víme, že vzpomínky ani povídky nelze vyprávět bez využití fantazie. To, že se ale ve vyprávění většinou užívá přítomného času, ich formy a bezprostředních dialogů, vnitřní vyprávění opět zpřítomňuje. A tak vzniká zvláštní rozpor. Základní narativ nese rys reálnosti, vnitřní narativ je znatelně uvozen jako fiktivní text, ale uvnitř má snahu opět působit reálně. Tento kontrast způsobuje zvláštní napětí a také onu ambivalenci významů vnitřního vyprávění. Na čtenáře může působit oběma způsoby, čtenář si může vybrat, zda bude vnitřní narativ považovat za reálný či fiktivní.

2.2.3 Význam vypravěčských typů a jejich souvislosti

Nepersonální vypravěč na extradiegetické rovině je typ věcného, vědoucího, spolehlivého vypravěče. Nemáme důvod pochybovat o jeho důvěryhodnosti, a také situace, které nám předkládá, nejsou z neuvěřitelných a mají veskrze reálný charakter. Personální vypravěč na diegetické rovině však už tolik spolehlivý není, víme, že jde o spisovatele, básníka, blouznící či nemocnou postavu, a tak bereme v úvahu, že spoluautorem jeho vyprávění je fantazie a pohybujeme se často na hraně fantastického či nadpřirozeného světa. Tento kontrast, jehož přeryv je ztělesněný v osobě vypravěče, odděluje od sebe svět „reálný“ (v úvodní části povídky) a svět fantastický (vyprávěný příběh). Osoba vypravěče výrazně upozorňuje na to, že její vyprávění může mít fantastický podklad, upozorňuje na ambivalenci významů. Zdá se tedy, že tímto

³⁴ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 93.

způsobem na sebe vyprávění strhává pozornost, a také samy debaty o fantastice či realnosti příběhu, které se tak stávají hlavním tématem.

2.3 Prostředí

2.3.1 Struktura fikčních světů

Komplikovanost Švandovy narativní struktury je způsobena zejména přítomností vyprávění ve vyprávění, dokonce i vícestupňového. Pokud se podíváme na vyprávěcí strukturu pohledem množství a povahy vrstev vyprávění, oddělí se nám od sebe i jednotlivé vrstvy prostoru jako kapaliny s rozdílnou hustotou ve výzkumné baňce.

„Dovolte – pane Hoffmanno – “ ozval se po chvíli abbé, „vypravoval jste to skutečnou událost či fantasií?“ „Jak se vám líbí.““³⁵

Podíváme-li se na strukturu světů jednotlivých narativních rovin, jak jsme je rozebrali v předchozí kapitole, nabízí se nám následující dělení: základní narativní situace, svět vyprávění ve vyprávění a svět vyprávění druhého stupně. Alethická struktura těchto světů bude rozdílná. Za předpokladu, že hlavní děj se odehrává až v narativu dalšího stupně, se základní narace odehrává ve světě, kde je možné zhruba tolik, co v našem světě aktuálním. Pohybují se zde reálné postavy, nedějí se nadpřirozené děje. Až přijde na scénu nějaká postava, která tato pravidla začne zpochybňovat. Je to postava vyprávějící příběh v druhé vrstvě; zde si už přestáváme být jistí, co je zde možné a co nikoli, protože není jasné, zda se pohybujeme ve světě reality či fikce. Nepomůže nám ani sám vypravěč, který zaujímá postoj jako ve zmíněné ukázce. Nepomůže ani to, že některé záhadné jevy jsou vysvětleny primitivním řešením.

„Viděl jsem na konci řady těchto pokojů, jichž dveře jsou otevřeny, státi vás, vaši podobu,“ zašeptal. „Nuž věříte v strašidla?“ tázal se Desmoulins. „Věřím.“ „A hleďte, a přec i to jest vysvětlitelné,“ pravil Desmoulins s úsměvem a rozsvítiv vedl Aubertina řadou pokojů až k místu, kde viděl Aubertin jeho podobu. Stálo tam veliké zrcadlo.“³⁶

³⁵ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 13.

³⁶ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 120.

A tak nás po celou dobu četby hlavního příběhu provází otázka, zda má jeho svět normální pravidla, stejná, jaká platí i ve světě základního narativu, nebo zda má v tomto ohledu něco navíc, tedy existenci strašidel, možnost vstoupení do světa mrtvých atp. V mnohých ohledech je tento svět jen o málo modifikován proti světu základního narativu. Můžeme dokonce pojmenovat i činitele této modifikace, jsou to například: sen, horečka, blouznění v nemoci, vypravování, básnění, vědomá fantazie. Jako bychom se ptali, jakými všemi možnými způsoby je možné oblouznit vědomí reality a dojít k fantastickým příběhům.

Nejvíce fantastický je pohádkový příběh, který vypráví markýz Viktor v povídce Adrienna. Ten má také nejuvolněnější alethickou strukturu. V podstatě se dá říci, že vstupujeme-li do světa fantazie, ať už jakýmkoli způsobem, přijímáme jeho pravidla, která zní, že je všechno možné. Je možné, že existují tajemní fantomové a strašidla, je možné, aby se navštěvovali příslušníci světa mrtvých se živými, je možné se setkat s ďáblem a hrát s ním o něčí duši. Je také možné všemu tomu nevěřit a najít si rozumové zdůvodnění. Tato možnost volby je nabídnuta jak posluchačům ve světě povídky, tak čtenářům, tomu zejména.

2.3.2 Typy prostředí

Ve Švandových povídkách můžeme rozlišit dva druhy prostředí: první je pouhou kulisou povídek, tvoří pozadí a nenesou přímé významy, druhý je prostředím, které má nějakou funkci.

„A nyní stály tu stromy prosté, pouzí kostlivci vztahující kostnaté ruce své k hvězdám mrazem se třpytícím na karmínovém nebi, – lávky pokryty sněhem a bublavý potůček sevřen obalem ledovým –“³⁷

Úryvek z povídky Prázdna lenoška je popisem prostředí, jež nemá sice nějakou zvláštní funkci, ale zato koresponduje s náladou vypravěče a přizpůsobuje se mu. Takových popisů, zvláště pak přírody, nalézáme v povídkách poměrně dost, dávají jim atmosféru, většinou trochu posmutnělou či dokonce děsivou.

K typickým Švandovým druhům prostředí patří také hřbitov, potemnělá či noční krajina, popř. se zříceninou, příroda je spíše strašidelná a nevládná nežli malebná, a

³⁷ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 10.

typické je také vnitřní vybavení interiéru: rudé pohovky, křišťálové lustry, zatažené záclony v salonkách, zrcadla, zaprášený, starý nábytek. To vše samo o sobě působí jednoznačně strašidelně.

- **Prostředí plesu**

„Veliký sál ozářen četnými světly a ozdoben v koutech nejvzácnějšími květy, v ohromných zrcadlech odrážely se krásné tváře tanečnic, jejich hlavinky, ozdobené květinami, jejich bělostné šíje a obnažená ramena s lesknoucími se perlami a zlatem; atmosféra naplňovala se sálavým teplem, vycházejícím z velikého křišťálového lustru, teplem, jež přecházelo odtud k veselé náladě tanečního světa a sdílelo se i vážným matronám, vroubícím tapetové stěny. Vějíře pohybující se tu radostně, tu mrzutě, tu rozpačitě, šepot párkův, ukrytých v exotických květinách, šum taneční, ladění nástrojů a zvonivý smích mladistvých tanečnic, vše mísilo se v opojující směs plesu a rozpustilosti.“³⁸

Prostředí plesu se vyskytuje ve Fantastických povídkách hned několikrát. Jde o místo radosti, zábavy, kde je všechno krásné, blyštivé a dokonalé. Zanedlouho se tento bezchybný stav ale problematizuje. V hlavním sále sice zní smích a září křišťálové lustry, ale když zajdete do některého z bočních salonků, octnete se v šeru, okna budou zakrývat záclony a kulisou vám budou zaprášené skleničky na stolku. Vždy je do veskrze pozitivního kontextu plesu zapleten nějaký háček, nějaká záhada, tajemství, které děsí přítomné. Jako bychom měli poznat, že věci nejsou takové, jak se jeví, ale že pravda se skrývá hlouběji pod povrchem. S tím souvisí i motiv škrabošky, který patří k plesu, a neznamena nic jiného než zakrývání skutečnosti a tolerovanou veřejnou hru.

Je zvláštní, že je prostředí plesu spojeno často s motivem smrti. Například v povídkách Prázdná lenoška či Adolfina je tohoto motivu užito v dominantním postavení. Jaký můžeme nalézt větší kontrast, než je ples, kde se lidé radují a užívají si života plnými doušky, a smrt, po níž si už člověk neužije vůbec nic.

Výše jsme uvedli několik příkladů vnitřních protikladů v kontextu plesu ve Švandových povídkách. Protože je prostředí plesu vnitřně tak kontrastivní, vytváří silné napětí a je velmi funkční samo o sobě.

³⁸ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 17.

- **Pokoj**

„Pokoj je jedním ze základních míst lidské existence. ... Zatímco známý, vlastní pokoj je obvykle povahy idylické (...), neznámý, cizí pokoj se zpravidla jeví jako nebezpečný či přímo fatální. Můžeme-li říci, že známý pokoj je de facto prodlouženým tělem svého obyvatele a zároveň výklenkem – nikou „těla“ města, neznámý pokoj, který má často znaky „pokoje hrůzy“, host vnímá jako cizí tělo, ..., jako místo související nějakým způsobem se smrtí.“³⁹

Pokoj jako domov, jako místo bezpečí, místo úniku. V první řadě vnímáme pokoj v tomto smyslu, pokoj, jenž náleží k rodnému domu, připomíná rodinu, domácnost, idylu, jak uvádí i Daniela Hodrová v ukázce. Mohlo by to být místo, kam se hrdina vrací, kam utíká od ďáblových svodů. Jenže ve Fantastických povídkách hrdinu nezastihneme ani jednou v tomto idylickém prostředí. Náš hrdina je ve všech případech cestující, hledající či nemající domov, nebo se zkrátka nachází někde jinde než doma. Z toho také vyplývá poněkud neklidná nálada hrdiny, jenž se pohybuje nechráněn, zranitelný, vystaven všem nástrahám, ohrožen, ať už nadpřirozenými bytostmi či nešťastnou láskou.

Hrdinové se na svých cestách ocitají na různých místech, v pokojích, které jsou domovem buď jejich blízkým, nebo jsou přechodným domovem jim samým. Tyto pokoje ale nemají charakteristiku klidného, idylického místa.

„Zde přijmi sklenku horkého nápoje,“ pravil po chvíli Phillipeaux, „a jsi-li unaven, můžeš uložit se do oné pohovky, kde dle tradice několik mých předkův ukončilo svůj sladký život.“⁴⁰

Ať už se hrdina ocitá na návštěvě u přítele, jako v uvedené ukázce (z povídky Adolfiny), doma u své milé (Prázdná lenoška), u sebe doma (Adrienna), v pronajatém bytě (Fantom) nebo bydlí na čas u přítele (Růžena), vždy kontext pohodového a bezpečného domova něco naruší, a tímto narušitelem je velmi často smrt. O přítomnosti motivu smrti v souvislosti s „cizím“ pokojem se též zmiňuje Hodrová v předchozí ukázce.

³⁹ HODROVÁ, D. *Poetika míst*, s. 217.

⁴⁰ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 25.

V kontextu prostředí pokoje bychom mohli jmenovat i nemocniční pokoj, jenž je také místem bezpečí, klidu, postavy jsou pod lékařským dozorem, chráněny, zbavují se nemocí duše i těla. Ale ani v tomto prostředí se hrdina necítí bezpečně, je ohrožován smrtí, která se mu nakonec nevyhne (pov. *Růžena, Adagio*).

Jak se ukazuje, ani topos pokoje není možné jednoznačně axiologicky určit. Opět se setkáváme s vnitřně rozpolceným okruhem motivů, jež vytvářejí funkční prostředí, prostředí pokoje.

- **Divadlo**

Divadlo je spojeno s předstíráním, s hrou. Na plese se také předstírá, hraje a pravda se skrývá pod tajemnými škraboškami. Svým způsobem má hra na zdvořilou společenskou zábavu a konverzaci mnohé společné s divadlem. Ve Fantastických povídkách se ocitneme pouze jednou v opravdovém prostředí divadla, ale tento motiv se jeví tak významným, že jej nelze nepřipomenout.

„Pak usedla do křesla a podívala se na mne. Viděl jsem, jak její oči svítí, jak vztyčuje bílé ruce do nekonečna a jak náhle vznesla se ze své lenošky, letíc přes hlavy přizemního obecnstva až ke mně, a zde zrovna přede mnou rozplynula se v mlhu...“⁴¹

Do jisté chvíle probíhá vše běžným způsobem, na jevišti se hraje, obecnstvo sleduje operu. Pak ale postava Antonie v zákulisí skoná, a ukáže se, že souchotiny nehrála, nýbrž byla *opravdu* nemocná. Tím se významy převrací, na jevišti se neodehrává divadlo, nýbrž pravda. Tento silný moment je podpořen tím, že obvykle vnímáme divadlo jako místo zábavy, odpočinku, veselosti, a motiv smrti sem vnáší značný neklid. Jak vidíme, motiv divadla je zde vnímán naprosto nestereotypně.

2.3.3 Prostředí Fantastických povídek abstraktně

Zkusme se nyní podívat na rozdělení prostoru ve Švandových povídkách z trochu jiného úhlu. Zjišťujeme totiž, že někdy i když zůstáváme ve stejném prostředí, mění se někdy podmínky světů, ve kterých se ocitáme, jako bychom vstupovali do jiného prostředí. Toto prostředí totiž může mít i abstraktní charakter. Máme na mysli prostor řeči, hudby a fantazie.

⁴¹ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 286.

Prostor řeči se nám otvírá, kdykoli některá z postav začne vyprávět. Všimněme si, že když dojde na vyprávění, jako by se nám pokaždé otevřel nový prostor s novými možnostmi, s novými postavami, kde jsme ochotni připustit, že ne vše musí být zcela reálné. Dá se říci, že v prostoru řeči jsme chráněni, řeč jako by nemusela přesně zobrazovat to, co je pravdivé. Je zde místo pro fantazii, volnost pro rozlet myšlenek. Někdy do prostoru řeči utíkáme, když chceme uniknout před skutečností – příkladem takového jednání je zdvořilá konverzace, která se vede na plesech, dívky koketují s těmi, které odmítají, a nevšímají si těch, kterým jsou nakloněny; v kontextu zdvořilé konverzace pak odmítáme hovořit o tom, co má zřejmou spojitost se skutečností – například o smrti. Když se v povídce Prázdná lenoška vypravěč zmíní o smrti, všichni se rozprchnou. Zcela zjevně je vypravěčství vnímáno jako výkon fantazie, vypráví-li v povídce postava-spisovatel. Prostředí řeči je prostorem vyprávění, fantazie, místem pro únik z pravdivé skutečnosti.

„Pane,“ pravila Antonie vážně, „co znamenal váš pohled při naší hře šachů?“

Podíval jsem se na ni udiven...

Bylo pološero, setmělo se rychle. nemohl jsem se dočkati Mühlbecka se světlem, a v rozpacích počal jsem hráti onu Antoniinu píseň..⁴².

Hudba je nejvíce ze všech umění spojena s fantazií, protože má nejabstraktnější charakter. Proto i hudba, podobně jako řeč, může skýtat prostor, kam lze utéci před skutečností. Tak, jako učinil hrdina ve výše uvedené ukázce z povídky Antonie. V ostatních povídkách se hudba objevuje spíše jako kulisa, např. na plesech. I tak ale zůstává poměrně silným motivem, a ve spojení s řečí tvoří říši fantazie, kde je vše dovoleno, neboť jsme na hony vzdáleni skutečnosti.

2.4 Čas

Kategorie času je pro nás zajímavá opět hlavně z pohledu struktury vyprávění. V jednotlivých vrstvách vyprávění jsme schopni rozlišit tři základní druhy času.

1. „Reálný čas“ – čas příběhu: jedná se o čas příběhu, který chápeme jako úvodní, jestliže hlavní děj je vyprávěn až ve druhé vrstvě narativu (vyskytuje se např. v povídkách Prázdná lenoška, Adolfiná, Růžena). Má poměrně reálnou podobu, děje se

⁴² ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 251.

v přítomném čase, a to, co se v něm odehrává, svým trváním zhruba odpovídá času textu. Tento čas je nám nejbližší, je nejreálnější.

2. Čas ve vyprávění: čas hlavního příběhu, jenž je většinou vyprávěn z odstupů, jako zážitek dávno minulý. Vypravuje se většinou v minulém čase, přechod z „reálného světa“ povídky do roviny „vyprávěcí“ je zcela zřetelný. Vyznačuje se větší volností, variabilitou, mnohdy jsou celé roky odvyprávěny v jednom odstavci, jindy děj probíhá v poměrně reálném čase, blízkém času trvání textu. Mění se zde tedy kategorie trvání⁴³; rozdíl mezi trváním textu a trváním příběhu zde může být mnohem větší, nežli v reálném čase povídky. Pojetí času je podstatně volnější než u předešlého typu, způsob vyprávění záleží na vypravěči příběhu, který je téměř vždy personální a vyprávění se odehrává podle jeho vůle.

3. Čas vyprávění v příběhu: jde o čas vyprávění druhého stupně. Je nejvzdálenější od reálného času povídky. Např. ve vyprávění v povídce Adrienna jde dokonce o čas pohádkový, nadčasový, čas mýtický. Jako by zde nebylo vůbec podstatné, kdy a zda vůbec se vyprávěné děje odehrály, ale toto vyprávění má zde funkci samo o sobě, že je vyprávěno, a děje, jež jsou zde vyprávěny, jsou užity ve funkci podobenství se základním příběhem. Tento čas nemá žádný významný vliv na hlavní děj, neposouvá jej. V textu je využit hlavně význam zrcadlení tohoto příběhu s vedlejším dějem.

Čas primárního příběhu vnímáme jako nejreálnější, a čím více se od něj vzdalujeme, ponořujeme se do hlubších vrstev vyprávění, tím vzdálenější jsme i od dojmu reálnosti příběhu celkově. Nejjistěji se cítíme v první vrstvě příběhu, která se nejvíce přibližuje našemu aktuálnímu světu. Postupujeme-li do dalších vrstev příběhu, vždy cítíme, že jsou tyto vrstvy od sebe výrazně odděleny, a to jak odlišným prostředím, tak i rozdílným časem, do nějž vstupujeme.

⁴³ RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*, s. 59.

2.5 Děj

2.5.1 Příběh

Jednotlivé narativní roviny nesou každá svůj vlastní děj s odlišným příběhem, postavami i prostředím.

V první narativní vrstvě se většinou nachází vypravěč hlavního příběhu. Jde o převážně o statickou situaci s popisem prostředí a přítomností postav-posluchačů. Vstupujeme tak např. do atmosféry na plese (Prázdná lenoška, Adolfin), v krčmě (Fantom) či v nemocnici (Adagio, Růžena). V této základní situaci se setkává vypravěč s posluchačem v nějakém celkem reálném prostředí. Cítíme zřetelně, že vstupujeme do často konkrétního kontextu doby a prostředí, jež vypravěč obývá. Do tohoto kontextu pak zaznívají příběhy, jež pokládáme za hlavní děj.

„Tu zablesklo se pojednou před okem mým cosi na podlaze. Rychle přistoupil jsem a zvedl v strašném rozčilení medailonek, ježž zde Adolfin z černé pásky ztratila. V zimničném rozehvění otevřel jsem jej a nahlédl. Dva prázdné důlky oční zíraly na mne z lebky umrlčí ...

...

„A víte, jak jste si s tou Adolfinou mohl pomoci?“

„Nu?“

„Mohl jste jí jako Arséně rozvázati onu pásku na krku, a hlava její by byla sletěla k zemi,“ pravil Sieyès zívaje.“⁴⁴

Hlavní příběh se odehrává ve zcela jiném prostředí než děj úvodní, vystupují v něm jiné postavy, i čas zde funguje jinak. Přesto tento děj není zcela bez souvislosti s dějem úvodním. Často se s ním propojuje skrz postavu vypravěče, který v příběhu hlavním vystupuje jako hrdina, a také se tato souvislost projeví v podobě nějakého důsledku na dění nebo postavu z děje úvodního. Například vypravěč a hrdina povídky Prázdná lenoška si nese od příhody se zemřelou milenkou schopnost vidět v lenošce vždy postavu, která nejdříve zemře, v povídce Adolfin dojde díky komentáři jedné z dalších postav-posluchačů k zesměšnění děje a tím zpochybnění jeho fantastičnosti až na úroveň pouhé fantazijnosti (viz ukázka). Vyprávěné děje jsou často fatální, a mají

⁴⁴ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 50.

nezvratné důsledky na hrdinu, což se projeví i v kontextu prvotního narativu (např. Adagio, Antonie).

Hlavní děj je ve Fantastických povídkách vždy opřen o hlavní postavu tajemné dívky či ženy. Můžeme zde najít a popsat celkem tři typy příběhu. V prvním je dívka přízrakem; hlavní hrdina s ní komunikuje, posléze buď zjistí, že je mrtvá, nebo si není jistý, zda skutečně existuje. Ostatní postavy, pokud se v příběhu vyskytují, většinou nechtějí věřit, že postava ženy-přízraku existuje, a označují ji jako přelud fantazie. Takový typ příběhu nalézáme v povídkách Prázdňá lenoška, Adolfiná či Fantom. Můžeme jej nazvat typem ryze fantastickým, neboť hlavní děj se opravdu týká především existence či neexistence tajemné ženské postavy.

Druhý typ příběhu je více reálný a psychologizující: jeho hlavním tématem je hledání lásky, která ovšem neustále uniká. V jeho středu stojí opět ženská postava, ke které se hrdina snaží neustále přiblížit, a která jej poutá jako magnet. Ovšem vždy ve chvíli, kdy už ji téměř získal, se rozplyne zrovna tak jako přízrak z fantastických příběhů. Předmětem je tedy nedosažitelná, unikající láska, často ve spojení s motivem smrti a tajemnou démoničností hlavní ženské postavy. Tento typ příběhu bychom našli např. v povídkách Fantom (1. příběh), Růžena, Adagio a Antonie. Vnímáme jej jako nejreálnější a nejvíce nadčasový typ příběhu; téma hledání lásky, která uniká, jakmile se jí stačíme dotknout, je tématem života každého z nás a příběhem, který se v našem životě, v minulosti i budoucnosti světa neustále opakuje.

Třetí typ příběhu se nachází pouze v povídce Adrienna. Tento typ bychom mohli nazvat pohádkovým. I zde je hrdinka po nějakou dobu nedosažitelná, na konci se mladému markýzovi ale podaří ji získat. Paradoxně však jejich lásku umožní smrt markýzy – matky.

Všechny typy příběhu mají jedno společné: jejich zápletka je postavena na iluzi. V prvním typu se jedná o iluzi postavy samotné, v druhém typu o iluzi lásky a dokonalosti hlavní ženské postavy, dokonalá láska třetího typu příběhu je též iluzí sama o sobě. Stálá je také přítomnost motivů smrti: viz zemřelé postavy z povídek Adolfiná a Prázdňá lenoška, smrt hlavních hrdinů z povídek Adagio a Růžena i řada dalších zmírajících a mrtvých postav. Motivy smrti a lásky se zde nacházejí ve velice úzkém spojení; to může nést spoustu významů, nad jiné však vystupuje zřetelně zmírání iluzí, které jsou spojeny s představou dokonalé a šťastné lásky a vztahu. Žádná z povídek nekončí happyendem, vyjma povídky Adrienna. I tu bychom však mohli již kvůli

zařazení do souboru s názvem Fantastické povídky zařadit mezi ty, jejichž téma je iluze šťastné lásky.

Jednotlivé typy příběhů obsažených ve Fantastických povídkách mají různý stupeň fantastičnosti. Nejreálněji se nám jeví děj druhého typu povídky, avšak ani povídky prvního a třetího typu nejsou bez vztahu ke skutečnosti. V podstatě všechny uvedené typy příběhu se dají interpretovat jako fantastické i jako reálné.

2.5.2 Reálný či fantastický?

„Dovolte – Pane Hoffmanne – “ ozval se po chvíli abbé, „vypravoval jste to skutečnou událost či fantasii?“ „Jak se vám líbí.““⁴⁵

V základní rovině většiny příběhů vystupuje jedna nebo více osob vypravěčů, a tito vypravěči vypravují děj, který vnímáme jako hlavní. Nabízí se otázka, proč autor zvolil tento způsob uvedení do děje, proč nevstupujeme do děje přímo, ale potřebujeme prostředníka, který vystupuje v příběhu většinou jen velmi krátkou dobu. Jak se ale zdá, je tento způsob v něčem velmi efektní.

Vstupujeme-li do prostředí povídky, které má obdobné vlastnosti, jako jsou vlastnosti našeho aktuálního světa, vnímáme děj jako reálný. Ale jakou povahu mají děje vyprávěné, děje druhé narativní vrstvy? Jsou to děje, ve kterých vystupují přirozené i nadpřirozené bytosti, svět mrtvých se prolíná se světem živých. Zda se děje, které se tu odehrávají, dají označit jako nadpřirozené, o tom lze spekulovat, ale mohli bychom říci, že je můžeme interpretovat také jako fantastické. Svět této druhé vyprávěcí vrstvy tím vytváří protiklad k první vrstvě. Tento kontrast je poměrně výrazný, má zde význam také sám o sobě a překlenuje jej právě osoba vypravěče, která se svým způsobem ocitá v obou světech. V prvním je přímo přítomna, ve druhém se vyskytuje buďto jako aktér povídky, kterou vypráví, nebo aktér svých vyprávěných vzpomínek. To nás svým způsobem také přivádí na otázku, zda jsou vyprávěné děje reálné či fantastické (avšak ta zůstává rozehrána na obě strany stejně, nezodpovězena). Když ještě vezmeme v úvahu, že postavy na úrovni základního příběhu rozpráví s vypravěčem o reálnosti či fiktivnosti vyprávěného příběhu, a také sama postava vypravěče toto téma nemálo komentuje (příčemž otázka fiktivnosti stále zůstává bez

⁴⁵ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 13.

odpovědi, jako v citované ukázce), dospíváme k názoru, že právě sama fantastičnost či reálnost příběhu se stává hlavním tématem.

Vrátíme-li se k naší původní otázce, a to sice potenciálnímu efektu využití principu „vypravěčství“ na čtenáře, domníváme se nyní, že postava vypravěče a ostatní postavy primárního příběhu mají úlohu nějakým způsobem modifikovat, ovlivnit názor čtenáře na fantastičnost či reálnost příběhu vyprávěného. V každém případě jej na obsaženou významovou ambivalenci výrazně upozorňují.

Z tohoto pohledu se pro nás stává důležitější, co se děje v rovině základního příběhu, než to, co se odehraje v příběhu, jenž vnímáme jako hlavní. Ten jako by byl odsunut jako méně významný, vypadá to skoro, jako by vypravěč hrál s námi hru na pravdivost a fantastičnost. Jako by zkoušel, čemu všemu jsme ochotni uvěřit, zkouší na nás více a více fantastické děje. A právě tato hra se nám zdá natolik významná, že ji vnímáme jako hlavní téma celého povídkového souboru. Hra o fantastičnost či reálnost zobrazovaných dějů, a to ve všech rovinách, které jsme zde uvedli.

2.6 Intertextualita

Jak víme, souhrn narativních prvků a motivů povídky i našeho celého povídkového souboru tvoří svébytný fikční svět, jež lze interpretovat sám o sobě, pouze vzhledem ke konkrétnímu čtenáři; tak jsme k textům přistupovali doposud. Také ale víme, že žádný text nepluje ve vzduchoprázdnu, že je součástí nejrůznějších kontextů, vnitřních i vnějších a že komunikuje jak vnitřně, tak s ostatními texty, dokonce i lidmi a reáliemi doby⁴⁶. A jakým způsobem se Švandovy Fantastické povídky otevírají této kontextualizaci? Jedná se především o tři druhy komunikace: první je uvnitř povídkového souboru, mezi povídkami navzájem; druhým je aluze na postavu a tvorbu skutečného spisovatele E. T. A. Hoffmanna; a konečně třetím je přesah do našeho aktuálního světa, tedy odkazy na skutečná místa a události.

2.6.1 Vnitřní intertextualita: mezi povídkami navzájem

Švandovy Fantastické povídky nejsou souborem textů, které spolu nikterak vnitřně nesouvisejí, ale obsahují určitou množinu prvků, jež se jimi naskrz prolínají a

⁴⁶ KRISTEVA, J. *Slovo, dialog a román*. In : *Slovo, dialog a román : Texty o sémiotice*.

nechají je odkazovat jeden na druhý. Máme na mysli zejména některé motivy v oblasti postav a prostředí.

V prvních dvou povídkách s názvy Prázdná lenoška a Adolfinina se ocitáme ve velmi podobném prostředí plesu, jen v jedné z nich se dozvíme i místní a časové určení – Paříž, 1797 – a dokonce v obou povídkách vystupuje stejná postava: spisovatel Hoffmann. Máme tedy důvod se domnívat, že jde o tutéž postavu, a okruh posluchačů, kteří naslouchají jeho vyprávění, se nám také jeví jako tentýž. Tuto domněnku ovšem potvrdit nemůžeme, nikde k tomu nenalezneme důkaz. Protože se ale nalézají tyto dvě povídky v souboru jako první, očekáváme logicky, že i další povídka bude mít nějakou obsahovou souvislost s těmi předešlými. Místo toho nás ale překvapí povídka úplně jiného typu – povídka Adrienna. Pak se ale opět přenášíme do nám již známého prostředí Paříže, povídka Fantom nás zavede tentokrát do prostředí krčmy, ale opět zde sedí spisovatelé a vyprávějí si povídky (či skutečné příběhy, to není zřejmé). Také další dvě povídky spolu souvisí vnitřně, děj první roviny povídek Růžena a Adagio se odehrává v nemocnici – i když jedna z nich léčí nemoci duše, a druhá nemoci těla. Poslední povídka odkazuje na první užitím stejného jména hlavní postavy – Antonie, a také se zde objevuje postava Hoffmanna, i když tentokrát ne explicitně – děj se týká inscenace opery Hoffmannovy povídky.

Vidíme, že povídky jsou vzájemně provázány, někdy jednotlivými prvky, jindy celou řadou motivů. Díky tomu je soubor jednotný, aktivizuje se role čtenáře, u něhož jsou vzbuzována nejrůznější čtenářská očekávání a reakce: některé vedou k uklidnění čtenáře, že se pohybuje ve známém prostředí, jež mu něco připomíná (např. něco z předešlé povídky), jindy tento systém využívá kontrastu jako prostředku pro zklamání čtenářského očekávání.

2.6.2 Postava a tvorba spisovatele Hoffmanna

Ve Fantastických povídkách nalézáme jeden velmi významný prvek: je jím odkazování na postavu, tvorbu a poetiku německého romantického spisovatele E. T. A. Hoffmanna. Odkazování na Hoffmanna je tak výrazné, že si ho nelze ne všimnout, objevuje se totiž často i explicitně. Nalezneme jej hned v několika rovinách: odkazy na skutečnou postavu spisovatele Hoffmanna, přímé odkazy na jeho tvorbu a méně přímé či nepřímé odkazování na Hoffmannovu tvorbu v rovině poetiky a motivů.

„Pánové a dámy,“ pravila rozmarně, „víte, kdo navštívil náš ples?“

„Nu?“

„Hoffmann.“

„Ah,“ pravil abbé Charost, „onen Hoffmann, jenž píše tak hrozné povídky?“

„Ano. – ... Hled'te, tam se prochází, rozpačit, se sklopeným zrakem. – Pane Hoffmann!“

...

„Je to pravda, co se o vás vypravuje?“ pravil Paulmann.

„Nu, a co se o mně vypravuje, smím-li se tázati?“

„Že umíte tak roztomile strašit.“

„Že každého večera vypravujete svým přátelům v Lutterově krčmě povídky.“

„A že se vždy při tom musí kvůli efektu světla shasnouti. – Je to pravda?“

Hoffmann se usmál. „Jest. Je vám ale zajisté povědomo, že neumím o ničem mluvit než o nebi, o lásce a o strašidlech.“⁴⁷

S postavou Hoffmanna se setkáváme hned v první povídce. To, jak o něm hovoří ostatní postavy, a jak je uveden, nás nenechá na pochybách, že se jedná o aluzi na spisovatele E. T. A. Hoffmanna. Objevuje se v povídkách Prázdná lenoška a Adolfin. Vystupuje zde jako podivín, muž, který stojí spíše někde v ústraní, je zádumčivý a záhadný. Pro některé postavy může být možná i strašidelným. Vždy se někde záhadně zjeví a vypráví strašidelné povídky, o kterých říká, že jsou to pravdivé příběhy. Než přijde na scénu, je zprvu pozorován a komentován ostatními postavami. Postava Hoffmanna je jen prvním výrazným odkazem na spisovatele Hoffmanna, a protože se objevuje již v prvních dvou povídkách souboru, lze ji pokládat za první signál souvislosti s Hoffmannem a jeho tvorbou.

Ve Švandových Fantastických povídkách nalézáme i přímé odkazy na Hoffmannovy prózy. Nejzřetelněji se nám to jeví v povídce Antonie. Ta je dokonce jakousi volnou variací na Hoffmannovu povídku Příběh o radovi Krespelovi⁴⁸. Podobnost se zde projevuje jak ve jménech postav (Antonie, Krespel), tak v jejich charakteristice (Antonie je souchotinářka). Společný je i hudební leitmotiv a s tím související příběh (v Příběhu o radovi Krespelovi je Krespel milovníkem houslí, Antonie, jeho dcera, nesmí zpívat kvůli své nemoci, nakonec ale zazpívá a zemře;

⁴⁷ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 3-6.

⁴⁸ HOFFMANN, E. T. A. *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*, s. 200-227.

v Antonii je hlavní postava též zpěvačkou, nacvičuje roli v opeře, a skoná při hudebním výkonu na tutěž nemoc).

Mnohé podobnosti s tvorbou E. T. A. Hoffmanna nalézáme u Švandy v rovině poetiky, máme tedy na mysli motivy v oblasti postav, prostředí, děje, vypravěče apod. Tyto souvislosti budeme podrobně zkoumat v celé následující kapitole 3 – Poetika povídkové tvorby E. T. A. Hoffmanna ve vztahu ke Švandovým povídkám⁴⁹.

2.6.3 Odkazy na mimoliterární skutečnost

Fantastické povídky odkazují také k některým jevům aktuálního světa. Jeden z těchto jevů jsme si už popsali v předcházející kapitole, a to sice aluzi na spisovatele E. T. A. Hoffmanna. To, že v povídkách vystupuje kromě postav ze svých povídek také sám autor, je poměrně neobvyklé, a dochází tedy k netradičnímu smíšení dvou kontextů – literárního a mimoliterárního. Zamyslíme-li se ale nad tímto jevem důkladně, dojdeme k názoru, že ve Fantastických povídkách samozřejmě nevystupuje Hoffmann-historická postava, ale je to jakýsi jeho obraz, který se skládá z Hoffmanna-historické postavy a Hoffmanna-implicitního autora svých povídek.

„Bylo jedenáct hodin večer, dne 27. Fructidoru⁵⁰ roku 1797 na plesu u direktora Barrase v divoké Paříži.“⁵¹

Pro fantastickou povídku je paradoxně příznačné, že se snaží budit dojem reálnosti, a dosahuje tak kýžené významové ambivalence. K tomu, aby povídka vypadala reálně, využívá často autor přesnou lokalizaci v čase a prostoru. Někdy se dozvídáme detailnější údaje, jako ve výše uvedené ukázce, jindy máme údaje méně podrobné. I zde, pokud se pohybujeme např. v Paříži, máme na mysli, že tato Paříž opět pouze odkazuje na tu skutečnou, že je to jakýsi její literární obraz, který se skládá jak z historických a místních reálií, tak z nejrůznějších dalších vlivů literárních i neliterárních. Čtenář ovšem vnímá souvislost mezi literární a skutečnou Paříží, proto o ní hovoříme jako o skutečnosti, na niž text odkazuje v našem světě aktuálním.

⁴⁹ viz kap. 3 – Poetika povídkové tvorby E. T. A. Hoffmanna ve vztahu ke Švandovým povídkám, s. 39.

⁵⁰ Fructidor – měsíc plodů; z Francouzského revolučního kalendáře, který byl zaveden v roce 1793 ve III. fázi Velké francouzské revoluce a začínal prvním dnem francouzské Republiky, tedy 22. září 1792. Byl zrušen Napoleonem r. 1805. (Francouzský revoluční kalendář, Wikipedia)

⁵¹ ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 17.

Lokalizace v čase, jak je uvedena v ukázce, odkazuje na celou řadu prvků, jež mají souvislost s Francouzskou revolucí. Tedy neklidnou dobu, pronásledování šlechty, tvrdé represe, tresty smrti atp. Vidíme, že i tento poukaz na mimoliterární skutečnost nám může v mnohém přiblížit svět povídky.

„Po celém divadle tedy se šeptalo. Vykládal jsem Antonii, chvějící se zimou, v tomto ovzduší plném zápachu po ucházejícím plynu a sytých barev na dekoracích, vypravoval o svém postavení ve vojsku, o lázních po jejím odchodu, o Vídeňské opeře. Odpovídala stručně, stále dívajíc se na mne. Jindy bych radostí zšílel, dnes, nevím proč, něčeho stále jsem se bál. Šero hlediště bylo skutečně svůdné; Antonie na svém sedadle přitiskla se ke mně...“⁵²

V povídce Antonie nalzáme i odkaz na jednu zcela konkrétní událost, a sice na požár vídeňského divadla zvaného „Ringtheater“, jemuž se dříve říkalo také Komická opera. Požár vypukl 8. prosince 1881 při 1. repríze opery Hoffmannovy povídky, a je známo, že oheň tehdy chytl od plynového osvětlení jeviště, které se vzňalo jako první. V uvedené ukázce postavy též sedí v divadle na generální zkoušce nového nastudování opery Hoffmannovy povídky. Souvislost je více než zřejmá.

Ukázali jsme si, jak širokým kontextům se otevírají Švandovy Fantastické povídky. Odkazy na mimoliterární skutečnosti vnímáme jako snahu dosáhnout reálnosti, která je součástí hry o fikci či realitu, jež k vnímání fantastické povídky neodmyslitelně patří.

⁵² ŠVANDA ZE SEMČIC, K. *Fantastické povídky*, s. 274.

3 Poetika povídkové tvorby E. T. A. Hoffmanna ve vztahu ke Švandovým Fantastickým povídkám

V této části se pokusíme komparovat poetiku povídek Hoffmanna s poetikou Švandových Fantastických povídek. Vzájemný vztah textů obou autorů jsme již rozebírali v úvodu i předešlé kapitole. Jen připomeňme, že vedle podobnosti v oblasti motivů a poetiky se zde ve Švandově tvorbě nachází i přímé aluze na postavu Hoffmanna-spisovatele, a také na dobové události, které se týkaly uvedení opery Hoffmannovy povídky ve Vídni roku 1881.

Dílo E. T. A. Hoffmanna je velice široké, a tak jsme pro komparaci zvolili jen několik konkrétních povídek. Při výběru jsme se snažili vybrat ty prózy, které jsou pro autora podle našeho názoru typické a také jsou zástupci různých typů fantastiky, neboť těch se nachází v Hoffmannově tvorbě hned několik. Vybrali jsme všechny prózy ze souboru Fantastické povídky⁵³ – Rytíř Gluck, Don Juan, Martin, mistr bednářský a jeho tovaryši, Slečna ze Scuderi, Mistr Blecha, Bratrancovo okno – a povídky, jejichž dějové epizody se objevily v opeře Hoffmannovy povídky: Pískoun, Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze, Hráčské štěstí a Příběh o radovi Krespelovi⁵⁴.

Vybrané povídky postupně podrobíme podobné analýze, jako u Karla Švandy ze Semčic, a budeme přitom sledovat, v čem se jednotlivé prvky přibližují či jak kontrastují s tvorbou Švandovou. Domníváme se totiž, že pokud je ve Švandových povídkách tolik zjevných narážek na spisovatele Hoffmanna, může být právě Hoffmannova tvorba klíčem k objevení některých motivů a prvků, které nejsou ve Švandových povídkách zřejmé na první pohled. Cílem není pouze poukázat na podobnosti či případné rozdíly ve tvorbě obou autorů, ale doufáme, že komparace s Hoffmannovými prózami přispěje k obohacení naší interpretace Švandových Fantastických povídek.

⁵³ HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*.

⁵⁴ HOFFMANN, E. T. A. *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*.

3.1 Typy fantastiky u Hoffmanna

Hoffmannova povídková tvorba je značně rozrůzněná; můžeme zde definovat čtyři typy fantastiky:

- a) romanticko-fantastický příběh s tajemstvím
- b) fantasticko-pohádkový typ
- c) typ detektivního příběhu s tajemstvím
- d) svět fantazií jako přiznávané „odchylky“

Romanticko-fantastický příběh s tajemstvím je pro Hoffmanna nejtypičtější. Obsahuje prvky romantiky hrůzy, častý je motiv smrti – zemřelé postavy, duchové, nalézají se zde i nadpřirozené bytosti jako d'áblové či démoni. Častá je nejasná totožnost hlavní postavy. Zařazujeme sem např. povídky Rytíř Gluck, Don Juan, Pískoun. Fantasticko-pohádkový typ reprezentují prózy, jež mívají složitější narativní strukturu a v nichž se objevují hojné klasické pohádkové motivy. Do této kategorie patří např. povídky Martin, mistr bednářský a jeho tovaryši nebo Mistr Blecha. Typ detektivního příběhu s tajemstvím obsahuje zápletku detektivního rázu, jde tedy o to, odhalit pachatele trestného činu. Zařadili jsme sem např. povídku Slečna ze Scuderi. Poslední typ povídek přiznává svět fantazií jako alternativní svět, ve kterém se můžeme volně pohybovat, a který je odlišný od „reality“ povídky. Do této kategorie zařazujeme např. povídku Bratrancovo okno.

Rozdělení Hoffmannových povídek na jednotlivé typy není samozřejmě dělením beze zbytku. Mnohé povídky nelze jednoznačně zařadit, protože jednoduše odpovídají více typům. Pro nás ale není účelem rozdělit všechny povídky do kategorií, smyslem bylo spíše zorientovat se v nesnadno uchopitelném, širokém Hoffmannově díle.

Kategorie, které byly nasnadě u Hoffmanna, jsme ve Švandových povídkách nevytvářeli. Ale vidíme, že i u nich bychom o podobných typech mohli uvažovat také: Romanticko-fantastickému typu u Švandy odpovídají povídky Prázdná lenoška, Adolfini či Fantom, fantasticko-pohádkový typ reprezentuje povídka Adrienna. Čistě detektivní typ bychom Švandy hledali marně, zato hra s fantazií a jejím zvláštním, svébytným světem, prostupuje celými Fantastickými povídkami. Dalších několik povídek bychom opět našli na rozhraní různých typů.

3.2 Postavy

V této podkapitole se pokusíme charakterizovat několik základních typů postav, které se v Hoffmannových prózách objevují. Jsou to zejména tyto tři typy: tajemná postava – objekt, hrdina – subjekt a žena – objekt.

3.2.1 Typy postav

- **Tajemná postava – objekt**

„Vzhlednu a teprve teď si všimnu, že k mému stolku nepozorovaně přisedl jakýsi muž, který se na mne upřeně dívá a ze kterého teď ani já nemohu spustit zrak. Nikdy jsem ještě neviděl hlavu a postavu, které by na mne na první pohled udělaly tak hluboký dojem. Mírně zahnutý nos vystupoval zpod širokého otevřeného čela se znatelnými výstupky nad huňatým prošedivělým obočím, pod nímž blýskaly oči s téměř divokým, mladistvým žárem (muži mohlo být dobře přes padesát). Měkce formovaná brada tvořila podivný protiklad s přísně sevřenými ústy a pitvorný úsměv, vyvolávaný zvláštní hrou svalů na propadlých tvářích, jako by se bouřil proti hluboké, melancholické vážnosti čela. Za velkýma odstávajícíma ušima bylo vidět jen několik šedivých kučer. Vysoká hubená postava byla zahalena do širokého moderního převlečníku. Když jsem se po neznámém podíval, sklopil oči a pokračoval v zaměstnání, z něhož jej patrně vyrušilo mé zvolání.“⁵⁵

V trojlístku hrdinů Hoffmannových povídek se objevuje tajemná postava, většinou mužská, která se postupně stane objektem zájmu a hlavní opěrkou děje. Máme na mysli například tajemného skladatele z Rytíře Glucka, radu Krespela či Coppelia z povídky Pískoun.

Všechny tyto postavy mají jedno společné: jejich identita se vyjevuje jen velmi postupně a není zcela zřejmá až do konce povídky. Většinou se s nimi setkáváme zprvu jen na okamžik, objevují se a opět mizí, aby vzbudily naši zvědavost. Vždy na sebe prozradí jen kousek ze svého nitra a minulosti, spíše než obraz jejich osobnosti nám v mysli zůstane nějaký charakteristický prvek – Rytíř Gluck nám utkví v hlavě svou vášnivou posedlostí hudbou, hudební motivy jsou charakteristické i pro radu Krespela, Coppelius zase upoutá démonickou tajemností. Jejich úplný psychologický obraz si

⁵⁵ HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*, s. 8.

však dohromady nedáme. Tyto postavy nejsou vykresleny nijak do hloubky, a ačkoli se postupně dozvídáme více a více detailů, zachovávají si svůj tajemný fantastický ráz až do konce.

Co se týče axiologie a aktivity, mohou být mezi postavami značné rozdíly. Např. Coppélius je od začátku vnímán jako postava záporná, proti tomu rada Krespel či rytíř Gluck jsou spíše neutrální. S výjimkou Coppelia tyto postavy významněji nezasahují do děje, ale jejich hlavní aktivitou je vyprávění – odhalení jejich příběhu.

Zajímavé mohou být tajemné postavy z hlediska jejich přirozenosti či nadpřirozenosti. O některých z nich nemůžeme s jistotou tvrdit, že jsou přirozeného či nadpřirozeného charakteru. Jsou totiž tak podivínské, a jejich historiky tak fantastické, že bychom mohli říct, že mají kontakt např. s podsvětím, ale na druhou stranu se vždy dá nalézt nějaké racionální osvětlení jejich jinakosti.

- **Hrdina – subjekt**

Hrdina příběhu je jednou z nejméně vykreslených postav, a to jak psychologicky, tak v ohledu minulosti i zjevu. Přitom je to právě on, kdo na vlastní kůži zažívá klíčové události, k tajemnému dění se nachomýtá spíše náhodou, ale přitom jakoby puzen neznámou silou. Něco ho nutí jít za těmito ději a rozplétat povahu tajemství příběhů, ve kterých se ocitá, a lidí, které při tom potkává. Většinou jde o časově ani místně nelokalizovanou bezejmennou postavu, jakoby nevýraznou, nevýznamnou. Spíše se jedná o poutníka, pozorovatele, posluchače příběhů. Typickým případem je vypravěč z povídky Rytíř Gluck, vyskytuje se i v povídce Don Juan, Hráčské štěstí, Příběh o radovi Krespelovi či Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze.

Z pohledu axiologie je tato postava spíše neutrální, totéž by se dalo říci o její aktivitě, která spočívá v procházení dějem a vyprávění, než aktivní činnosti. Přitom některé z těchto postav vystupují v příběhu skutečně neutrálně a jsou pozorovateli, jiné se stanou přímou součástí vyprávěných příběhů (Don Juan, Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze). Ani v jednom případě však nejsou těmi, kdo by svými skutky významně děj ovlivňovali, častěji je nacházíme v pozici objektu. O nic dynamičtější není ani jejich charakteristika, na konci toho o postavě hrdiny-vypravěče nevíme o mnoho více než na začátku.

Pokud je v příběhu přítomna tato postava posluchače-vypravěče, nalezneme ji většinou v pozici personálního vypravěče, jenž se realizuje v subjektivní ich-formě. Jindy ale může tento typ postavy zcela absentovat, v takovém případě dochází ke

sloučení předešlého a tohoto typu postavy: výsledkem je postava, jež se stává nedobrovolným, leč aktivním účastníkem tajemného či fantastického děje – jako např. postava Peregrina z povídky Mistr Blecha.

- **Žena – objekt**

„Již několikrát mi připadalo, že cítím za sebou lehký, teplý dech, slyším šelest hedvábných šatů; tušil jsem, že je tu se mnou v lóži nějaká žena, ale pohroužen do poetického světa, jež přede mnou opera otvírala, nevšímal jsem si toho. Nyní, když spadla opona, ohlédl jsem se po své sousedce. – Ne, není slov, která by vyjádřila můj úžas: za mnou stála Donna Anna v týchž šatech, ve kterých jsem ji právě viděl na jevišti, a upírala na mne pronikavý pohled oduševnělých očí.“⁵⁶

Přesně taková jako v ukázce je Hoffmannova ženská hrdinka. Zjevující se a zase mizející, mnohdy zanechá pouze dojem nějaké vůně, šustot šatů. Je nezachytitelná, často nemocná, v každém případě dokonalá – krásná, oduševnělá. Není však zcela jisto, zda je skutečná. Hoffmannova kouzelná dáma touží, okouzluje, podmaňuje si mužské hrdiny, zapřičiňuje, aby kvůli ní udělali všechno, co bude chtít. Také ale neustále uniká a nechce být chycena. Ať už hovoříme o Donně Anně, Giuliettě, Olympii či Angele, mají společné jedno: jakmile se objeví, stanou se středem světa hrdiny, jehož veškeré konání je vedeno touhou dámu poznat a mít.

Tajemná dáma tedy vystupuje v pozici jakéhosi nedosažitelného objektu pro hlavního hrdinu. Její identita je vyjevována jen velmi postupně, charakteristika je velmi dynamická – nejprve letmé setkání, při každém dalším se o ní dozvídáme víc a víc.

V Hoffmannových povídkách vystupují dva typy těchto postav: jeden je kladný – tj. např. Róza z povídky Martin, mistr bednářský a jeho tovaryši, Antonie z Příběhu o radovi Krespelovi, Angela z Hráčského štěstí či Klára z povídky Pískoun. Je ztělesněním lásky, domova a rodinné atmosféry. Druhý typ je záporný, např. Giulietta z Příběhu o ztraceném zrcadlovém obraze či Olimpia z Pískouna. Tento typ bychom mohli pojmenovat žena-dábel či svůdce. Postavy, jež sem zařazujeme, se snaží lstí a kouzlem získat lásku hrdiny, aby jej pak zničily. Na rozhraní obou typů se nachází postava Dörtje Elverdinkové, která se někdy tváří jako anděl, jindy jako dábel. S rozdělením podle axiologie souvisí i aktivita postav; pro ženské postavy kladného

⁵⁶ HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*, s. 18.

typu je charakteristická menší aktivita, jsou zde přítomné spíše jako zástupné symboly pro hodnoty, jež jsme výše jmenovali. Zato ženské postavy záporného typu se vyznačují větší aktivitou, jejich konání má často i nadpřirozený charakter.

3.2.2 V okruhu tajemných Hoffmannových postav

Náš náhled na postavy může v průběhu čtení povídky značně kolísat. Někdy si nemůžeme být jistí ani pouhou axiologií, ani přirozeností či nadpřirozeností. Postavy typů, jež jsme uvedli výše, se nám vyjma hrdiny, který je zároveň vypravěčem, neustále proměňují, zejména tím, co konají, jak se projevují a také jak o nich smýšlejí a hovoří ostatní postavy. Vidíme tedy, že v neustálém pohybu je hlavně čtenářovo očekávání, které se posouvá zároveň s tím, jak se mění jeho mínění o postavách. Někdy se naše názory na nějakou vlastnost postavy mohou ukázat jako klamné, mohou být vyvráceny třeba až na konci povídky.

Zajímavý je také pohled na fantastičnost postav. Zcela mimo tento aspekt zůstává postava personálního vypravěče, pokud je v povídce přítomná. U ostatních postav, a hlavně u typu ženy-objektu a tajemné mužské postavy si nemůžeme být jisti, zda je daná postava nadpřirozená, fantastická, nebo jestli je třeba jen duševně chorá (případ Coppellia, který je stále na hraně těchto dvou možností). I to produkuje u čtenáře určitý druh napětí a touhu číst a dozvědět se.

3.2.3 Postavy u Švandy a Hoffmanna

Podíváme-li se na typy postav, které jsme charakterizovali ve Švandových povídkách, a na typy, jež se nacházejí v povídkách Hoffmannových, vidíme, že si v základním schématu odpovídají, jsou zde však jisté rozdíly. U obou autorů se nalézají ve středu nejdůležitějších postav tajemná ženská postava, která v obou případech přitahuje hrdinu. U Švandy pak trojici hlavních postav doplňuje postava racionálně uvažujícího pozorovatele, u Hoffmanna tajemná mužská postava.

Postava fantasticky krásné a dokonalé ženy se prolíná tvorbou obou autorů. Ona je tím, za kým hrdinové směřují, a právě její láska je tím, co chtějí získat. Přitom charakter dámy může být trochu odlišný. U Švandy je její povaha většinou mírná, spíše nabývá rysu jakési strašidelnosti, objevuje-li se v souvislosti s motivy smrti či hřbitova. Je spíše zobrazena jako jakási chiméra, oblak páry, který se může každou chvíli

rozplynout. Jen málokdy je krutá, a když, tak maximálně slovy, nikoli činy. Naproti tomu u Hoffmanna se nám typ tajemné ženské postavy příkře rozděluje na typ kladný a záporný, čímž postavy trochu vzdaluje oné ambivalence, a tím i fantastičnosti v pravém slova smyslu. Kladná ženská postava je dokonalým příkladem ženy dobré pro domácnost, rodinu, je ztělesněním základních lidských hodnot, a tím je také v podstatě reálnou postavou. Zato typ záporný může mít někdy tak ďábelské vzezření a vlastnosti, že nejsme na pochybách, že jde o postavu fantastickou. Fantastičnost těchto postav nabývá u Hoffmanna daleko větších rozměrů, než u Švandy.

Pokud bychom hledali nějakou podobnost mezi konkrétními postavami Švandovými a Hoffmannovými, napadne nás souvislost mezi Donnou Annou z Hoffmannova Dona Juana a Švandovou Adolfinou. Obě se zjevují v temné, soukromé místnosti (divadelní lóže u Hoffmanna a postranní salonek u Švandy), u obou jsme na pochybách, zda jsou vůbec skutečné. Obě jsou těsně propojeny s motivem smrti, Adolfinu, jak zjistí čtenář na konci povídky, je již mrtvá, Donna Anna je ve chvíli setkání s hrdinou v mdlobách a umírá vzápětí, jak se dozvídáme též na konci povídky. Efekt tohoto zjištění je veliký, dává postavám zpětně příchut' strašidelnosti. Obě povídky, v nichž jsou přítomny jmenované postavy, jsou vystavěny na stejném principu – celou dobu četby čtenář hádá, zda je daná postava skutečná či nikoli, na konci přijde odpověď, ale bez komentáře.

Zřetelnou souvislost vidíme mezi postavou Antonie z Hoffmannova Příběhu o radovi Krespelovi a Antonií ze Švandovy stejnojmenné povídky. Podobnosti těchto dvou povídek celkově jsme se už věnovali v kapitole 2.6.2 – Postava a tvorba spisovatele Hoffmanna⁵⁷, a tak jen připomeňme, že postava Švandovy Antonie odpovídá Hoffmannově Antonii charakterově i motivy, které se s ní pojí. Těmi je především hudba, obě Antonie nesmírně rády zpívají, obě trpí souchotinami a obě zemřou při hudebním výkonu.

I některé další postavy obou autorů se dost přibližují zejména svou úlohou a charakterem, žádná Švandova postava však nemá krutost Giulietty, žádná nemá šílenou fantasknost Olimpie či Dörtje Elverdinkové. Naivita Švandovy Adrienny se trochu blíží pojetí Hoffmannovy Rózy či Kláry, ale svůj obyčejný původ již ztratila vychováním v domě markýzy.

⁵⁷ viz kap. 2.6.2 – Postava a tvorba spisovatele Hoffmanna, s. 35.

Jak vidíme, Hoffmannovy ženské hrdinky jsou fantastičtější nebo naopak reálnější než postavy Švandovy, ty jsou zase naopak někdy strašidelnější, protože tak zcela nevíme, co od nich můžeme očekávat. Hoffmannovy ženské postavy jsou více vykresleny, Švandovy skýtají větší pole pro čtenářovo dotváření a také pro onu významovou ambivalenci, která se nám právě zdá vzrušující.

Postavu hrdiny nalezneme ve vcelku příbuzné podobě v povídkách Švandových a v romanticko-fantastickém typu povídek u Hoffmanna. Zde všude se nachází hrdina, který je spíše anonymní, k tajemným dějům se dostává většinou náhodou, z pouhého cestujícího se stává přímým aktérem děje.

Tak bychom mohli srovnat např. hrdinu z Hoffmannova Dona Juana a Švandovy Adolfiny. Obě povídky postrádají nějaký úvod týkající se představení hlavního hrdiny, o kterém se dozvíme pouze, že odněkud někam cestuje či že si vyjel na venkov na odpočinek. Nevíme o hrdinovi nic více z jeho charakteru ani osobní historie. V průběhu povídky se dozvídáme jeho bezprostřední dojmy, spíše jsou však zaměřeny na události, postavy a okolní prostředí. Je to typ hrdiny, který není blíže specifikován, aby čtenář mohl jeho optikou nahlížet děj, aby se s ním mohl ztotožnit a prožívat příběh, jako by v něm byl přítomen on sám. Takový typ hrdiny, blíže necharakterizovaný, „procházející“ dějem, se nachází i v Hoffmanově Rytíři Gluckovi, u Švandy například v Prázdné lenošce.

Typem vykreslenější mužské postavy je hrdina z poněkud reálněji vypadajících Švandových povídek Růžena, Adagio a Antonie. Zde se dozvídáme o charakteru i minulosti postavy hrdiny zejména z jeho vlastního vyprávění, který dějem nejen prochází, ale aktivně se jej také účastní. Tomuto typu u Hoffmanna odpovídá hrdina povídky Pískoun, Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze či Hráčské štěstí.

Zcela mimo srovnání zůstávají Hoffmannovi pohádkoví hrdinové z povídek Martin, mistr bednářský a jeho tovaryši a Mistr Blecha. Takový typ hrdiny se u Švandy nevyskytuje vůbec. Všichni Švandovi hrdinové mají alespoň náznak reálnosti a není zde žádný, který by byl tak fantastický jako třeba Žorž Pepuš.

Protože jsou Švandovy prózy postaveny na protikladu fantastična a reálnosti, je důležitým typem postavy také **posluchač-racionálně uvažující pozorovatel**. Právě ten provádí srovnání fantastického s racionálním vysvětlením, které nabízí i čtenáři. Vytváří se tak možnost libovolné interpretace – fantastické či reálné. V Hoffmannových povídkách jsme takový typ postavy našli pouze v podobě Lothara z povídky Pískoun. Ten se snaží vědecky vysvětlit zážitky hlavního hrdiny Nathanaela a jeho domněnky

o fantastických postavách a dějích rozmělnit ve výčtu psychologických a filozofických odůvodnění. Protože je jinak povídka fokalizována především Nathanaelem, zakládá tak pole významové dvojznačnosti, jež svým způsobem přežije i po závěru povídky. Ve většině případů pak u Hoffmanna nejsme na pochybách, že se pohybujeme ve světě fantastickém – např. Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze, Příběh o radovi Krespelovi, Mistr Blecha – a tak typ postavy, který vytváří u Švandy protiklad fantastičnu, může zcela absentovat.

Zrovna tak ovšem u Švandy nenalezneme žádnou tak fantastickou postavu, jakými jsou Coppelius či rada Krespel, o něž jsou opřeny hlavní děje povídek. V Hoffmannových povídkách se vyskytuje více zcela fantastických postav, hodně postav pohádkových, ale u Švandy se setkáváme zejména s postavami reálnými, maximálně záhrobními. Charakteristika postav vyskytujících se u jednotlivých autorů odpovídá zcela charakteru fikčních světů jejich povídek. Ten Hoffmannův je totiž světem veskrze fantastickým, kdežto svět Švandových Fantastických povídek nabízí obě interpretace rovnocenně – fantastickou, i tu reálnou.

3.3 Vypravěč

Hoffmannovy prózy obsahují velké množství nejrůznějších typů vypravěčů. Nalezneme zde typy osobní i neosobní, a některé zvláštní formy vypravěčství, jakými jsou vyprávění v dopisech, vyprávění „autora-pisatele“ či vyprávění ve vyprávění.

3.3.1 Typy vyprávění a vypravěčů

- **Personální vypravěč**

Typ personálního vypravěče se vyskytuje v povídkách, jež jsou vyprávěny subjektivní ich-formou. Postava – většinou sám hrdina – vypráví příběh jako svědeckví, vzpomínky, ale také jako bezprostředně prožívaný děj. Nalezneme jej například v povídkách Rytíř Gluck, Don Juan, Bratrancovo okno, Příběh o radovi Krespelovi.

Tento typ vypravěče, jenž má podobu subjektivní ich-formy, usiluje o vyšší reálnost děje využitím principu svědeckví; pokud příběh vypráví nějaká postava jako svůj vlastní zážitek, čtenář jej vnímá jako bližší realitě. Té je příběh ještě blíže, je-li pro vyprávění užito přítomného času. Děje vyprávěné v minulém čase se nám vzdalují, mezi přítomnost a příběh vstupuje nadhled, hodnocení i zkreslení. Pokud je pro

vyprávění užito přítomného času, vnímáme příběh jako reálnější. Přítomný čas na nás působí aktuálně, je více akční a podrobný. Tento typ vypravěče ovšem trochu pokulhává v hledisku spolehlivosti, protože právě jeho subjektivita značí osobní přístup, díky němuž jej někdy považujeme za méně spolehlivého.

- **Stylizace do spisovatele – autora**

„I tobě možná, drahý čtenáři, usedá srdce tesklivou lítostí, putuješ-li po místech, kde velkolepé pomníky starobylého německého umění jako výmluvní svědkové hlásají bohobojnou píli a nefalšovanou ryzost krásných zašlých časů. Není ti, jako bys vstupoval do opuštěného domu? –

...

Dovol tedy, milovaný čtenáři, abych jeden takový obraz před tebe postavil. Snad tvůj zrak na něm spočine se zalíbením, ba s úsměvem bodré pohody, snad se sám budeš cítit u mistra Martina jako doma a rád pobudeš u jeho kádí a džberů. Nu a jenom to by si pisatel těchto stránek z celého srdce přál, nic víc!“⁵⁸

Na pomezí personálního a nepersonálního vypravěče se nachází typ, jež sám sebe stylizuje do spisovatele, vypravěče příběhu. Přímo v příběhu se ale nevyskytuje, nevystupuje zde jako postava, objevuje se pouze v roli „někoho, kdo píše tento příběh“. Nachází se například v povídkách Martin, mistr bednářský a jeho tovaryši a Mistr Blecha.

Podoba vypravěče – „autora“ propojuje svět příběhu s naším aktuálním světem, totiž se čtenářem, který je vždy součástí skutečného světa. Kromě toho existuje jeho „virtuální“ podoba – implicitní čtenář, který se zde zhmotňuje oslovováním. Tento postup přispívá k uvědomování rolí v komunikační situaci; existuje zde autor píšící text a čtenář, jenž text čte a interpretuje. Mezi nimi leží příběh, který je možná skutečný, možná smyšlený, a který vytváří svůj svébytný svět, jenž čtenář prostřednictvím četby „navštěvuje“.

Skutečnost, že se v textu objeví postava autora-vypravěče, svým způsobem upozorňuje také na to, že příběh je zcela závislý na svém autorovi; může vycházet i ze skutečnosti, ale i přesto se veškeré dění řídí fantazií svého pisatele. Je to explicitní vyjádření, že příběhy nejsou přímým zobrazením skutečnosti, ač by se tak mohlo někdy

⁵⁸ HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*, s. 25.

zdát, ale že mezi skutečnost a text vždy vstupuje autor, který má moc skutečnost upravit dle svého náhledu a volné představivosti.

- **Nepersonální vypravěč**

„Konečně došly věci tak daleko, že Erasmus Spikher mohl si vyplnit přání, které živil v srdci po celý život. Se srdcem radostným a měšcem slušně naplněným posadil se do kočáru, a odjel ze severní vlasti a vydal se do krásného teplého Vlaška.“⁵⁹

Vystupuje v povídkách jako vypravěč vševědoucí. Ví o všem, co se děje, na různých místech, zná minulost i touhy a cíle postav, nahlíží i do jejich myšlenek. Objevuje se např. v povídkách Slečna ze Scuderi, Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze, Hráčské štěstí.

Jak jsme viděli i v ukázce, tento vypravěč má podobu objektivní er-formy a to do jisté míry vypovídá o jeho povaze: jedná se totiž o typ neobjektivnějšího vypravěče. Jestliže jsme mezi subjektivní vlastnosti vypravěče počítali zkreslení způsobené časovým odstupem či osobním zaujetím, u tohoto typu vypravěče nenalezneme žádné z nich. To z něj činí vypravěče nejrealističtějšího, nejdůvěryhodnějšího.

- **Vyprávění formou dopisů**

Nejvíce vypravěčských typů nalézáme v povídce Pískoun. Kromě nepersonálního vypravěče v objektivní er-formě zde nalézáme ještě zcela zvláštní typ vyprávění, formu dopisů. Tento typ vyprávění je výjimečný vícerou fokalizací: kromě pohledu a vyprávění hlavního hrdiny Nathanaela zde můžeme sledovat hledisko jeho dívky Kláry, a v podstatě nepřímou tu nalezneme i hledisko Klářina bratra Lothara, které je implikováno v Nathanaelově dopise. Tento způsob produkuje značné zpomalení děje, který se zčásti opírá o vzpomínky, takže se jedná už o děj protřibený, bez detailů, co přináší, je právě ona mnohopohledovost, která je zde zvláštní. Forma dopisů totiž umožňuje vyslovit svůj pohled na věc každé z postav. Nalézáme zde tři pohledy na Nathanaelovy zážitky, jeden je racionální, druhý je fantastický a třetí je objektivní (nepersonální vypravěč). Tím se značně znedůvěryhodňuje postava Nathanaela jako hlavního vypravěče, ve chvíli, kdy Klára začne označit jeho vyprávění za přehnané a fantastické, kdežto on sám vnímá svůj příběh vážně a realisticky. Konec povídky, kdy

⁵⁹ HOFFMANN, E. T. A. *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*, s. 130.

hrdina zešílí a spáchá sebevraždu, jen dává za pravdu postavě Kláry. Zdá se, jako by do sebe tyto různé pohledy narážely a stávaly se hlavní otázkou. Je tedy děj fantastický doopravdy, nebo je fantastika pouze tvořena chorobnou myslí hlavního hrdiny? Zdá se, že hlavní úlohou polyfonního vypravěčství je zde právě klást tuto otázku.

- **Fenomén vypravěčství**

Ačkoli narativní struktura Hoffmannových próz nebývá většinou příliš komplikovaná, setkáváme se i zde s fenoménem vyprávění ve vyprávění. To zde může mít různé podoby a také různý význam.

„Sedněte si sem ke mně, Pepuši, a vyslechněte podivuhodnou historii!“

„To bych mohl,“ odpověděl Pepuš s jedovatým pohledem a usedl do čalouněné lenošky naproti krotiteli blech. „Nuže tedy,“ začal krotitel, „ježto jste, můj milý příteli Pepuši, zběhlý v dějinách, bezpochyby víte, že král Sakasis žil po mnoho let v důvěrném poměru s královnou květin a že plodem této lásky je sličná a něžná princezna Gamahé. ...“⁶⁰

Nejčastější typ vyprávění ve vyprávění se týká postav. Nemá žádnou další funkci, než že přibližuje danou postavu pomocí toho, že vypráví její minulost. O něco fantastičtější typ narativu druhého stupně se nachází například v povídce Mistr Blecha (z níž je uvedena počáteční ukázka) a jedná se o takové vyprávění, které nejen že neobsahuje tytéž postavy jako narativ prvního stupně, ale vytváří zcela svébytný svět. Tento svět je ryze fantastický a obsahuje mnohé pohádkové motivy (magická čísla, postavy mají jasně rozdělené role a axiologii, pohádkové dějové motivy, téma). Má navíc tu vlastnost, že koresponduje s postavami základního narativu, které se tím jakoby „násobí“ – nacházejí se ve světě primárního narativu a jejich pohádkový obraz se nachází i v narativu sekundárním. Nedá nám velkou práci poznat, že Dörtje Elverdinková je vlastně princezna Gamahé, že Žorž Pepuš je také bodlák Zeherit. Ke všemu zde existují postavy, které se prolínají oběma narativy, např. krotitel blech.

Jestliže svět základního narativu je fantastický a mohou v něm existovat například bleší cirkusy, pak je svět narativu sekundárního fantastický na druhou. Pohádková

⁶⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*, s. 125.

fantastičnost zde přechází až ve volnou hru fantazie, kde je možné opravdu cokoli a není možné se zde podržet ničeho reálného.

Podobný typ vyprávění ve vyprávění se nachází v povídce Hráčské štěstí. I zde máme dva příběhy, základní a jeden vnořený, každý se svými postavami a vlastním svébytným světem. Rozdíl je, že děj zde není tolik fantastický jako v povídce Mistr Blecha. Ale jinak se přibližují podobností příběhu prvního a druhého stupně narativu; vyprávění druhého stupně má být poučením pro postavy z vyprávění základního.

3.3.2 Vyprávění u Hoffmanna a u Švandy

Chceme-li porovnat Švandův způsob vyprávění s vyprávěním E. T. A. Hoffmanna, na první pohled vidíme, že Hoffmannova narativní struktura není tak složitá jako Švandova. Nenachází se zde tolik narativních vrstev, až na výjimky se hlavní příběh odehrává v základní vrstvě vyprávění. Hoffmann užívá méně vyprávění ve vyprávění, což je struktura tolik typická pro Švandu. Hoffmann jej většinou využívá pouze pro doplnění, osvětlení dějů a dokreslení postav, které se nacházejí v první vrstvě, kdežto u Švandy se objevuje více i samoučelově, kvůli vyprávění samému. Principem je poukázat na to, že vyprávěné příběhy jsou výplody fantazie, nikoli zobrazení skutečnosti. Jinak se shodně u Švandy i Hoffmanna objevuje typ vyprávění, který se týká líčení minulosti postav, jež je nezdědka dost obšírné. Tím oba autoři docházejí větší psychologické rozpracovanosti hlavních postav.

Nalézáme tu obdobné základní typy vypravěčů, u obou autorů vystupují jak vypravěči personální, tak nepersonální a mají v podstatě podobné funkce. Personální typ vypravěče podává příběh jako svědectví či jako vzpomínky, ale je trochu nespolehlivý, typ vypravěče nepersonálního bývá objektivnější a důvěryhodnější.

Hoffmannovo vypravěčství však není chudší než Švandovo, objevuje se zde více zvláštních typů vypravěčů, které ve Švandových prózách nejsou, jako je např. typ vypravěče-„autora“, či typ vyprávění v dopisech, který se objevuje hojně v moderní literatuře a který dává Hoffmannovu vyprávění nadčasový charakter.

Švandova struktura vyprávění více rozděluje svět reálný a svět fantastický; většinou pohybujeme-li se v primární narativní vrstvě, mají pravidla tohoto světa celkem reálný ráz, čím více pak postupujeme do nitra povídky, do vrstev dalších, jsou vlastnosti těchto světů tím fantastičtější. U Hoffmanna však spíše platí, že povídka je „z duše“ buď fantastická, nebo spíše reálná. Ryze fantastické jsou povídky

s pohádkovými motivy, spíše reálné jsou ty, jež jsme zařadili k romanticko-fantastickému typu.

3.4 Prostředí

3.4.1 Abstraktně

„... tady si sednu a oddám se lehounké hře fantazie, která mi vykouzlí postavy vysněných přátel, s nimiž budu moci hovořit o vědě a umění, o všem, co je člověku nejdražší.“⁶¹

„Tohle všechno jsem napsal, pane, když jsem se vrátil z říše snů.“⁶²

Svět fantazií jako by se zřetelně odděloval od světa reality, postavy jako by někdy vědomě přecházely z jednoho světa do druhého. Hrdina z povídky Rytíř Gluck touží po přátelích, se kterými bude moci rozprávět na úrovni, a rozhodne se je proto vytvořit alespoň ve své mysli. I další postava z této povídky, rytíř Gluck, hovoří o komponování jako o zcela zvláštním, svébytném světě neomezených možností. Také ale říká, jak nesnadné je do tohoto světa proniknout a že to není dovoleno každému. Povídka Bratrancovo okno zase ukazuje, kolik lidských příběhů se dá uvidět (domyslet) při pohledu na hemžení ranního trhu. Svět fantazie má neomezené možnosti, a kdo jen trochu chce, má možnost zde pobýt. Je zřetelně oddělený od světa reality, a patří sem také všechny druhy tvorby – ať už umění hudební či pisatelství.

Někdy však není tak jasně zřejmé, jestli postavy ví o své situovanosti v říši fantazie. Jak rytíř Gluck, tak hrdina povídky Pískoun Nathanael pohybují na hraně duševního zdraví a chorobnosti; z kontextu povídky pak není zcela znát, jaká je vlastně skutečnost.

„I tobě možná, drahý čtenáři, usedá srdce tesklivou lítostí, putuješ-li po místech, kde velkolepé pomníky starobylého německého umění jako výmluvní svědkové hlásají bohabojnou píli a nefalšovanou ryzost krásných zašlých časů ... Leč marně čekáš na ty, jež strhlo s sebou věčně se valící kolo času! Oddej se raději sladkému snění, v němž

⁶¹ HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*, s. 8.

⁶² HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*, s. 14.

k tobě přijdou staří mistři a budou k tobě hovořit řečí pádnou a jadrnou, že ti až v zádech pořádně zatrne.“⁶³

Zřetelný přerýv mezi světem skutečnosti a fantazie vytváří i role personifikovaného autora-vypravěče, který se objevuje v povídkách Martin, mistr bednářský a jeho tovaryši (ze které je uvedená ukázka) a Mistr Blecha. Tento autor-pisatel propojuje svět reality s fikčním světem povídky a zároveň je zřetelně odděluje, neboť mezi ně vstupuje. On je tím, kdo přebírá moc nad příběhem, který může dotvářet dle své fantazie, i když nám jej vlastně předkládá jako příběh skutečný. Jak vidíme v ukázce, úvod povídky má snahu navázat na skutečnosti aktuálního světa, avšak vypravěč nás nabádá, abychom unikli z tohoto světa a „oddali se raději sladkému snění“. Úvod tedy jasně říká, že co následuje po něm, se již odehrává ve světě fantazie, ve světě snění.

O něco komplikovanější narativní strukturu má povídka Mistr Blecha. Zde také vystupuje personifikovaný autor-vypravěč, aby dal zřetelně najevo, že to, co se bude vyprávět, je absolutně v moci jeho představivosti a oddělil tak fikční svět povídky od světa aktuálního. Kromě příběhu o Peregrinu Tyssovi se zde totiž nachází příběh o krotiteli blech a Žorži Pepušovi, a přímo dovnitř tohoto příběhu je ještě zakomponován příběh o princezně Gamahé, který je jeho fantastičtější obrazem. Nachází se zde tedy hned několik fikčních světů; kromě úvodu, který funguje jako odkaz ke světu aktuálnímu, se zde nachází tři další světy s jejich vlastními postavami, prostředím i dějem.

3.4.2 Konkrétně – typy prostředí

„Vaše Excellence snad ještě neví, že náš hotel je spojen s divadlem. Tyto tapetové dveře vedou do chodbičky, odkud se chodí rovnou do čísla 23 – to je lóže pro cizince.“⁶⁴

V Hoffmannových prózách lze nalézt též konkrétní příklady rozdělení prostoru na svět fantazie a skutečnosti. Například v povídce Don Juan se hrdina nejdříve nachází v prostředí hotelového pokoje, tam se nedějí žádné nadpřirozené děje, pokoj má vlastnosti světa skutečného. Tajné dveře vedou do divadelní lóže. Zde se hrdina zcela

⁶³ HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*, s. 25.

⁶⁴ HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*, s. 15.

ponoří do děje a nechá se zcela unést příběhem opery – a co jiného je divadlo, než fikce a fantazie. V cizinecké lóži se začínají dít nadpřirozené děje, když se tu zničehonic objeví protagonistka Donny Anny. Také druhá návštěva lóže nechává unést hrdinu na vlně fantazie a jejím závěrem je další fantastická scéna. Hotelový pokoj je tedy prostředím světa skutečného, tajná chodba vede do prostředí světa fantastického.

„V ulici St. Honoré stál nevelký dům, v němž bydlela Madelaine ze Scuderi, známá svými roztomilými verši a přízní Ludvíka XIV. i markýzy de Maintenon.

Bylo pozdě kolem půlnoci – bylo to někdy na podzim roku 1680 – kdosi zhurta, prudce zabušil na dveře tohoto domu, až se to v celé síni hlučně rozléhalo. –“⁶⁵

Ke skutečnému aktuálnímu světu odkazuje množství přesných místních a časových určení. V ukázce z povídky Slečna ze Scuderi jsme se dozvěděli, že se děj odehrává v Paříži roku 1680 a hlavní postava je uvedena do souvislosti se skutečným panovníkem té doby, Ludvíkem XIV. Tyto detaily se vyskytují v hojném počtu i v ostatních povídkách, a ať je děj jakkoli fantastický, jejich zmíněním se povídka dostává do souvislosti se světem aktuálním. Vytvářejí zdánlivý dojem reálnosti a zakládají kontrast fantastickým dějům uvnitř povídky.

Jedním z velmi typických druhů prostředí Hoffmannových próz je domov. Může mít podobu interiéru – rodný dům či pokoj, i exteriéru – domovská země, krajina. Pro Hoffmanna má motiv domova velký význam, nalezneme jej v malých obměnách téměř ve všech povídkách. Domov představuje zázemí, rodinu, lásku, řád a v podstatě i ochranu pro hrdinu, který je součástí domova. V mnohých prózách vystupují hrdinové, kteří domov ztrácejí, hledají, nacházejí a uvědomují si jeho hodnotu.

„Nemáme tu ovšem na mysli pokoj jen jako holou místnost, i když ani tato podoba není v životě i v literatuře nedůležitá, ale pokoj zařízený, vybavený nábytkem, který právě tak jako místo navazuje s obyvatelem bytostný vztah. Věci, které nás v pokoji obklopují, se vtiskují do naší aury a právě tak my vstupujeme do věcí, zanecháváme na nich svůj „pel“ – navzájem se s věcmi „opylujeme“. Mezi námi a věcmi se navazuje jemné předivo vztahů a spojením míst, věcí a lidí vznikají neobyčejně složité, racionálně sotva poznatelné a popsatelné informační systémy.“⁶⁶

⁶⁵ HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*, s. 65.

⁶⁶ HODROVÁ, D. [et al.] *Poetika míst*, s. 217.

Daniela Hodrová sice hovoří v ukázce o smyslu pokoje, ale my víme, že tento typ prostoru je úzce spjat s tématem domova, „bydlení“ v něm. Tak jako člověk obývající pokoj ovlivňuje prostor, který obývá, i postavy povídek mají jednoznačný podíl na tom, jakou bude mít jejich domov podobu a atmosféru. Dá se říci, že podoba prostoru vyjadřuje nějakým způsobem povahu svého majitele. Například dům rady Krespela je stejně podivný, jak podivínský je jeho majitel a kreativnost jeho vzhledu vyjadřuje kreativitu samotného umělce Krespela.

Postavy se cítí dobře a bezpečně ve svém domově; zde mohou být samy sebou. Rytíř Gluck vyjeví svému překvapenému průvodci identitu právě u sebe doma. Doma jsou postavy chráněny a nehrozí jim nebezpečí, pokud se vydají na cestu z domova pryč, jsou vystaveny všem nástrahám a ďábelským svodům. Například v Příběhu o ztraceném zrcadlovém obraze je hlavní hrdina očarován ďábelskou Giuliettou právě na své cestě mimo domov, hrdina povídky Pískoun také na cestě mimo domov zapomíná na své domovské zázemí a milující hodnou Kláru a bezhlavě se zamiluje do dívky-automatu, která je výtvozem šíleného vědce.

Motivy domova a dětství jsou spojeny s klidem, řádem a harmonií. Pokud tuto harmonii něco naruší, postavy to nesou velmi těžce. Právě to je případ Peregrina Tysse, který se snaží najít ztracený klid a soulad, jež odešly z domu po smrti jeho rodičů. Také hrdina povídky Pískoun je v dětství psychicky narušen podivnými událostmi, jež se děly u něj doma s příchody démonického Coppelia, a celý zbytek života stráví vyšetřováním této záhady s touhou uvést věci na pravou míru a vyřešit dávnou otázku.

Hledání domova, lásky a harmoničnosti zdají se být hlavní náplní života Hoffmannových hrdinů. Ať už domov mají, měli nebo jej dosud nenalezli, jejich hlavním cílem je klidný rodinný život. Protože ale neustále dochází k narušování idylčnosti, putují a bloudí, aby našli svůj domov. Tento způsob pohybu v prostoru je významným rysem Hoffmannových próz.

Příkladem je hrdina povídky Mistr Blecha, Peregrinus Tyss. Jeho jméno se vykládá jako poutník, cizinec⁶⁷ a vypovídá o charakteru a činnosti svého nositele. Také hrdinové povídky Martin, mistr bednářský a jeho tovaryši putují, aby našli lásku a domov. Erasmus Spikher z Příběhu o ztraceném zrcadlovém obraze zase hledá svůj odraz v zrcadle, který ztratil, když se spustil s pochybnou Giuliettou. Bez zrcadlového odrazu nemůže být právoplatným otcem své rodiny, která ho vysílá zpět do světa, aby

⁶⁷ Peregrin (Wikipedia)

se vrátil, až jej nalezne. Cesta do světa se tak pro Erasma Spikhera stane nejen hledáním ztraceného zrcadlového odrazu, ale také cestou zpět ke své rodině.

Příkladem putující postavy je i hrdina Dona Juana; je na cestách, spí v hotelu v pronajatém pokojíku. Jak víme, v cizím pokoji není zrovna bezpečno⁶⁸, a tak čekáme, že na něj za skrytými tapetovými dveřmi možná čeká nebezpečí. Místo toho jej opera a zvláštní setkání, které zde zažije, vede k zamyšlení nad otázkami souvisejícími s tématem opery a zažije jakousi vnitřní proměnu.

Děj Hoffmannových příběhů se většinou odehrává v městském prostředí, v interiéru i exteriéru. Častěji se však nacházíme uvnitř domů, v domovech postav. Interiér je místem zakrytým, bezpečným, exteriér je prostor otevřený, kde číhá nebezpečí na každém rohu. Například v povídce Slečna ze Scuderi je to nebezpečí v podobě zločinců. Také příběh o ztraceném zrcadlovém obraze je dobrým příkladem toho, jak je hrdina v exteriéru zranitelný. Exteriér ve vzdálené zemi je naprostým protikladem bezpečného a uzavřeného domova, který hrdina opustil. V takovém prostoru je pak mnohem zranitelnější, a tak neodolá prvním ďábelským svodům, které se naskytnou ze strany hříšné Giulietty.

Celkový charakter prostoru většinou není strašidelný ani nijak fantastický, pohybujeme se v prostředí celkem reálném, mnohdy podpořeném zcela konkrétními skutečnými místy a daty. Strašidelnost a fantastičnost dávají místům až děje, které se zde odehrají a postavy, jež se na nich pohybují. Prostor není u Hoffmanna příliš vykreslováno a samo o sobě většinou nenesou přímé významy, ty nesou především postavy a děje.

3.4.3 Poetika Hoffmannova a Švandova prostředí

Hoffmannova narativní struktura není tak složitě vrstvena jako Švandova. Z toho vyplývá, že ani množství druhů prostředí zde není tolik jako u Švandy. Liší se také množství motivů, které jsou užity v souvislosti s prostředím, i jejich charakter a funkce.

Jestliže Hoffmann využívá převážně interiéru, a z typů exteriéru spíše ten městský, u Švandy nalezneme daleko více motivů přírody a venkovního prostoru. I u Švandy je ale interiéru důležitý, zejména některé jeho hrůzně fantaskní podoby. Švandův svět je mnohem více vizuálně propracován, nalézáme zde daleko více konkrétních popisů prostředí než u Hoffmanna.

⁶⁸ viz kap. 2.3.2 – Typy prostředí, s. 27

U obou autorů nacházíme svět umělecký jako svébytný prostor, ve kterém platí mnohem volnější pravidla než ve světě skutečném. Prvkem, který spojuje tvoření i vnímání všech druhů umění, je fantazie. Proto můžeme tento prostor nazvat fantastickým. U Švandy se tento svět otevírá zejména, začne-li nějaká z postav vyprávět. Ať je to postava spisovatele Hoffmanna či spisovatelé z povídky Fantom, při vyprávění se otevírají nové světy s jejich vlastními možnostmi. U Hoffmanna se fantastický svět rozšiřuje i na ostatní druhy umění; možnost uniknout do jiného světa mají postavy i při vnímání a tvorbě umění divadelního (Don Juan) či hudebního (Rytíř Gluck).

Fantastičnost či reálnost fikčních světů je otázkou velké většiny zkoumaných textů. V próze obou autorů nalezneme případy, kdy si nebudeme jistí, zda se pohybujeme v mezích skutečného či fantastického světa. Právě na této ambivalenci postaven základ Švandovy poetiky. Texty přitom nabízí většinou obě interpretace rovnocenně, tu fantastickou, i tu reálnou. V Hoffmannových prózách se však častěji pohybujeme čistě ve světě fantastickém, např. v povídkách Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze nebo Mistr Blecha. Takový případ u Švandy nenalezneme, zde budeme vždy stát na hraně obou světů. Švandovy texty tak více probouzejí k životu aktivitu čtenáře a zvyšují jeho podíl na utváření celkového významu textu.

Významným typem prostoru je u obou autorů prostředí domova. Pro oba autory je to místo zázemí, rodiny, lásky a bezpečí. U Švandy je tento druh prostředí zastoupen spíše implicitně, neboť hrdinu nalézáme buďto mimo jeho domov, nebo v domově přechodném. V obou případech platí, že je tím pádem vystaven nebezpečí, které na něj útočí, ať už v podobě démonických či ďábelských sil nebo nebezpečí svého vlastního nitra a fantazie. Také v Hoffmannově tvorbě se domov nachází v této implicitní podobě, v podstatě ve stejném významu. Kromě toho se zde ale hojně nalézá explicitně, jako domov (dům, byt, rodné město či krajina), milující rodina (žena, rodiče), i abstraktně, jako cíl, za kterým se hrdina vydává a za nímž směřuje.

Celkově se dá říci, že Švanda ve Fantastických povídkách častěji užívá motivů prostředí k vyjádření i pouhé atmosféry, jako ztvárnění velmi důležité kulisy pro děj, který se odehrává na jejich pozadí. Tuto kulisu tvoří poměrně četné popisy přírody i interiérů. Ve Švandových prózách má prostředí častěji význam samo o sobě; může být strašidelné, může v něm být cítit napětí, klid, bezpečí i nebezpečí. Hoffmannovy popisy prostředí jsou mnohem úspornější; většinou se o něm nedozvíme téměř nic, pouze základní typ – interiér, exteriér, mnohdy ani to ne. V Hoffmannových prózách hraje

prostředí celkově mnohem menší roli než v prózách Švandových, kde koresponduje s dějem a významně jej dotváří.

3.5 Děj

3.5.1 Příběh u Hoffmanna

V romanticko-fantastickém typu povídek je v centru zájmu nějaká tajemná postava. Může to být muž (např. Rytíř Gluck, Pískoun) i žena (např. Don Juan), popř. i dvojice postav (např. Příběh o radovi Krespelovi). Pro hrdinu, který je nechtěným účastníkem děje, se stane hlavní otázkou totožnost, případně i existence či neexistence této postavy. Povídky tohoto typu většinou nemají podobu přímého zobrazení děje, ale jsou postaveny na vyprávění a rozpravách postav. Celkově je děj mnohem méně akční než u všech ostatních typů u Hoffmanna. Mnohdy zachází až do úvah o umění a životě. Rozřešení otázky identity tajemné postavy je však hlavním cílem, za kterým hrdina směřuje. Příběh také většinou končí jejím nalezením.

V pohádkovém typu, jako jsou povídky Martin, mistr bednářský a jeho tovaryši nebo Mistr Blecha, se stává hlavním úkolem hrdiny získat lásku vysněné ženy, a dosáhnout tak vytouženého domova, lásky a rodiny. Celý příběh je vlastně cestou za láskou, na níž hrdina plní úkoly a překonává nejrůznější překážky. V Příběhu o ztraceném zrcadlovém obraze se zase do idylického šťastného domova hrdiny Erasma Spikhera vloudí překážka, když Erasmova ďábelská milenka Giulietta ukradne ze žárlivosti milému jeho odraz v zrcadle. Aby jej opět našel, a mohl se tak navrátit ke své rodině, musí prochodit celý svět. I tento příběh je tedy v podstatě cestou za láskou a rodinným štěstím, byť je tím, které již hrdina jednou měl a ztratil.

Detektivní příběh typu povídky Slečna ze Scuderi je zaměřen na odhalení a dopadení pachatele tajemných krádeží a posléze i vražd. Příběh je rozehrán, když se tajemný zločinec na začátku objeví. Celou dobu trvání příběhu jde o odhalení jeho identity. Také zde jsou mocnými hodnotami domov, láska a rodina, jak dokazuje milostný příběh, který je do hlavního děje zapojen. Je to nejakčnější typ příběhu, kde se stále něco odehrává.

Aktérem posledního typu příběhu je fantazie. Povídka Bratrancovo okno je postavena pouze na tom, co všechno se může zrodit v mysli člověka, který se dívá z okna na lidské hemžení na trhu. V podstatě je tento typ nejméně akční, v porovnání

s ostatními povídkami se zde neděje téměř nic; hlavním tématem je tu fantazie a hlavním postupem je tu vyprávění.

Výrazně se nám tady oddělily od sebe dva typy příběhů: ty, jejichž hlavní dějová zápleтка je založena na postavách, ty bývají spíše méně akční, využívá se zde principu vyprávění, a ty, u nichž převažuje děj, a to především fantastický. Společné všem povídkám jsou základní hodnoty, jako je domov, rodina, a společné jsou většinou i cíle hlavních postav – láska, štěstí, spokojenost v rodinném životě. Velmi často se řeší nejasná identita postav, které jsou buďto přímo centrem děje (Rytíř Gluck), nebo se jej účastní (falešní tovaryši z povídky Martin, mistr bednářský a jeho tovaryši). Častým principem fungování dějové linie je odhalování tajemství.

3.5.2 Příběh: Švanda a Hoffmann

U obou autorů nalézáme typ příběhu, ve kterém figuruje postava ženského přízraku (či skutečná postava – tato ambivalence je pro ni typická). Můžeme tak srovnávat povídky jako je Hoffmannův Don Juan a např. Švandova Adolfiná. V obou případech se hrdina setkává se zajímavou, duchaplnou dívkou, o které ale nemůže s jistotou říci, zda skutečně existuje, a to u něj způsobuje jisté zmatení. Jestliže ale Švandova Adolfiná zůstává u otázky existence této postavy a její efekt je postaven spíše na atmosféře a fantastičnosti okolností, přízrak Donny Anny přivede hrdinu k daleko hlubšímu přemýšlení nad interpretací Mozartovy opery.

Svým principem jsou si blízké Švandova povídka Fantom (2. příběh) a Hoffmannův Pískoun. V obou textech je centrem zájmu postava, o jejíž existenci je přesvědčen pouze sám hrdina, ostatní postavy spíše věří pomatenosti hrdiny. Jinak se ale tyto prózy nepodobají v ničem; jestliže Hoffmannův Nathanael řeší složitou záhadu tajemného a propracovaného Coppelia, Švandova próza je postavena spíše na okamžitém dějovém efektu, ironii a atmosféře. Tak je tomu v podstatě i u ostatních Švandových povídek, čímž se liší od psychologičtějších a dějově složitějších próz Hoffmannových.

Velmi silným tématem povídek obou autorů je hledání lásky, směřování ke štěstí, domovu a rodině. V pojetí obou autorů je láska unikající, nedosažitelná. V některých prózách Hoffmannových ještě nabývá dalšího rysu; pokud ji hrdina má, lehce zapomíná na své štěstí a může o ně přijít (Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze, Pískoun). Většina Hoffmannových příběhů však nachází pozitivní východisko a skončí

happyendem, narozdíl od povídek Švandových, které končí vždy neúspěchem a mnohdy smrtí některých hlavních postav. Výjimkou je pouze povídka Adrienna.

Pokud srovnáme fantastičnost dějů zkoumaných povídek, zjistíme, že u Švandy se nenacházejí žádné děje, které by byly čistě fantastické; mohou být maximálně interpretovatelné v obou významech, reálném i fantastickém. Zato v Hoffmannových prózách se setkáváme i s ději čistě fantastickými (Mistr Blecha, Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze). Švandovy povídky celkově, s jejich prostředím, postavami i ději mají mnohem blíže k reálnosti, než povídky Hoffmannovy. Vytvořit zdání reality, dráždit čtenáře možností fantastické interpretace a přivést jej k přemýšlení o tom, co v jeho životě může být fantastické a v literatuře reálné, to se nám jeví jako hlavní smysl Švandových povídek. Hoffmannova fantastika jde mnohem dále, k dějům, které známe spíše z pohádek, než reálného života, jeho světy i postavy mají nekonečné možnosti. Také zde však můžeme mnohdy připustit i racionální, reálnou interpretaci. Hoffmannovy prózy jsou zcela postaveny na dějích, jež se v nich odehrávají a jež mohou být fantastické, ambivalentní, ale vždy jsou tím, na co je obrácena pozornost. Povídky Švandovy jsou však mnohem více založeny na prostředí, postavách, atmosféře a celkovém efektu, děj je mnohdy minimální, a tak se při interpretaci naše pozornost přesouvá na jiné složky.

3.6 Čas

Hoffmannovy prózy jsou z hlediska času velmi různorodé. K tomu, abychom popsali množství a význam časových vztahů v nich, bychom museli zkoumat každou povídku zvlášť. My se ale zaměříme pouze na některá jejich časově-významová specifika.

Pojetí času se liší u povídek, které jsou podány ve formě vyprávění, vzpomínek, a u typu vyprávění pohádkového, fantastického příběhu, kde většinou cítíme přítomnost vypravěče-autora.

3.6.1 Čas reálný – čas imaginární

- **Čas reálný**

„Stále pestřeji a pestřeji se kolem mne vlní zástup prochazečů, ale mě nic nevyruší, nic nezaplaší mou fantastickou společnost. Jen prokleté trio jakéhosi nesmírně

ničemného valčíku mě vytrhuje ze světa snů. Slyším pouze ječivý svrchní hlas houslí a flétny a chrápavý bas fagotu; nerozlučně stoupají a klesají pospolu v oktávách, které drásají uši, a tu bezděky, jako když člověka zachvátí palčivá bolest, zvolám:

„To je šílená muzika! Ty hnusné oktávy!“ –“⁶⁹

Časem reálným nazýváme čas, který najdeme v povídkách jako je např. Rytíř Gluck (ukázka výše), Don Juan či Bratrancovo okno. Hrdina v nich podává příběh jako svůj zážitek, vypráví jej, místy přechází i do přímého zobrazení. Subjekt je tedy zasazen do aktuální skutečnosti (přítomnosti), jeho příběh tkví v minulosti. Forma jeho vyprávění kolísá mezi vyprávěním v minulém čase a v čase přítomném. Je to klasická forma vyprávění, pořádek odpovídá normální chronologii, události předcházejí svému přeuvyprávění.

Vypravěč se vždy nachází v přítomnosti a tím se vyprávěný příběh aktualizuje, ať už je časový odstup od vyprávěných událostí větší (čas přítomnosti – čas dětství) nebo menší (příhoda z nedávné minulosti). Povídka Rytíř Gluck má podtitul „*Vzpomínka z roku 1809*“, víme tedy už od začátku, že nejde o příběh aktuální, ale již dříve zažitý, dokonce zde máme přesné určení času. Zrovna tak podtitul povídky Don Juan, který zní „*Podivuhodná příhoda, která se stala jednomu nadšenci na cestách*“, nás svým významem přímo zavádí do minulosti, do času vzpomínek. Přes to, že víme, že se pohybujeme v *minulosti*, vypravěč nás uvádí do děje, odehrávajícího se v bezprostřední přítomnosti. Také doba trvání textu zhruba odpovídá trvání dějů v aktuálním, reálném čase, nejsou zde žádná velká shrnutí, zrychlení ani zpomalování. Tempo je v podstatě stálé. Všechny tyto prostředky směřují k aktualizaci příběhu; tím, že děj zažíváme jako aktuální, přítomný, jeví se nám pravdivěji a živěji, více detailů z přítomnosti nám umožňuje vnímat příběh barvitěji. Tyto typy příběhů mají snahu vycházet z reálného podkladu, a vnímání času, jak jsme si je popsali, k tomu nemálo přispívá.

- **Čas imaginární**

„Kdo by nevěděl, kdyžtě v lázeňské sezóně v lázních každý se vymkne svému obvyklému životu a bedlivě si vychutnává lenošné nicnedělání, potěšení rozptylující smysly, že vábivé kouzlo hry je čímsi neodolatelným. ...

⁶⁹ HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*, s. 8.

Tohleto neodolatelné kouzlo, tohle pravidlo dobrého tónu jako kdyby zcela pomíjel pouze jeden mladý německý baron – budeme mu říkat Siegfried.“⁷⁰

Vyprávěné příběhy, ať už budí dojem reálnosti, nebo jsou zcela fantastické, odsunuje na pomyslnou vedlejší kolej času role personifikovaného vypravěče. V povídkách jako je Martin, mistr bednářský a jeho tovaryši, Mistr blecha nebo Hráčské štěstí (viz zmíněná ukázka), všude tam, kde se nějakým způsobem projeví vypravěč-autor, se příběh posouvá do jakési „nečasovosti“. Když vypravěč upozorní na svou roli a tím pádem na smyšlenost příběhu, na svou autorskou, tj. všemocnou pozici, ztrácí otázka času opodstatnění. Nemá smysl se ptát, zda se daný příběh odehrává v minulosti či bezprostřední přítomnosti, když víme, že nikoli čas a přirozený běh událostí, ale *autor-vypravěč* je konstituujícím článkem všech dějů, co se v povídce odehrají.

To, co jsme si vyložili výše, ale neznamená, že se příběh neodehrává v žádném čase. Pro vyprávění příběhů je většinou využito minulého času stejného druhu jako se vyskytuje např. v pohádkách či mýtech. Pro nás tento čas znamená, že příběh se nemusel odehrát nikdy nebo se naopak mohl odehrávat stále dokola, ve varietách, jež byly obměňovány právě jednotlivými vypravěči, kteří si jej vzali do úst. Tím jsme vlastně popřeli i smysl otázky, jak dlouhá doba uplynula od odehrání příběhu k jeho vyprávění.

Jistou opakovanost vykazuje ve své narativní struktuře povídka Mistr Blecha. Nachází se zde několik paralelních narativních rovin, z nichž některé příběhy jsou si velmi blízké a některé se prolínají prostřednictvím postav. Do příběhu o krotiteli blech je vložen příběh o princezně Gamahé, který je vyprávěn v nadřazené narativní vrstvě. Charakter podání tohoto textu, vyprávění, znamená, že příběh samotný se musel stát dříve, než byl vyprávěn, a tím se posouvá ještě do větší hloubky minulosti, než je příběh, do kterého je vložen. Podobnost příběhů však odkazuje k jednomu celkovému významu.

Tento typ příběhů se vyznačuje také menším trváním textu proti typu předešlému; nalézáme zde četná shrnutí, mnohdy dlouhý časový úsek je obsažen v jediném odstavci. Tyto pasáže se střídají s dialogy, které zrychlují tempo vyprávění a tvoří k nim kontrast.

Z pohledu času se tedy pro nás stalo důležitým, jak je příběh podán – zda vyprávěním personálního vypravěče v *ich-formě*, pak jsme většinou svědky

⁷⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*, s. 149.

bezprostředního, aktuálního děje, nebo vyprávěním autora-vypravěče, jenž podává příběh jako vědomou fikci odehrávající se v mýtickém bezčasní. Příběhy prvního typu jsou akční, přítomný čas je aktualizuje, vztahuje je více k aktuálnímu času čtenářovu a realitě, druhý typ příběhů využitím minulého času odkazuje spíše k pohádkovému či mýtickému vypravěčství a fiktivnosti.

3.6.2 Časovost u Hoffmanna a Karla Švandy ze Semčic

I v prózách Karla Švandy nalezneme podobné časy, jaké jsme charakterizovali u E. T. A. Hoffmanna. U něj jsme pojmenovali kategorie času reálného, času vyprávění a času pohádkového, mýtického.

Ve Švandových prózách se všechny jmenované druhy časů mohou vyskytovat v jednom textu. V obvyklém úvodu nás vypravěč zavádí do prostředí a času reálného, z něhož přejdeme do času příběhu vyprávěného. Tento příběh se odehrává v minulosti, protože je ale obvyklé, že vypravěč je také aktérem svého příběhu, nevzdalujeme se tolik od dojmu reálnosti. Dokonce role vypravěče jako svědka události tuto reálnost může zvyšovat. V Hoffmannových textech se pojetí času většinou drží jedné linie, pokud nás v úvodu vypravěč zavede do bezprostředně probíhajícího děje, tento čas pro nás zůstane hlavním až do konce. I zde se sice vyskytují odbočky v podobě vyprávění postav, které mají většinou vysvětlující charakter a přispívají k charakterizaci postav pomocí líčení jejich minulosti, nikdy však nezískají převahu nad dějovou linií začátku, jako se tomu běžně stává v textech Švandových. Zde se vyprávění některé z postav první narativní roviny často stane hlavní dějovou linií. Zrovna tak v Hoffmannových typech textů, které mají pohádkový charakter, se vypravěč drží jednotného pojetí času; sice se střídá vyprávění delších časových úseků s dynamičtějšími dialogy, ale schéma je zachováno v celé povídce jednotně. A to i v případě, že se pohybujeme na přeskáčku v několika různých narativních rovinách.

Všechny Švandovy povídky nás uvádějí do reálného, přítomného času, jemuž často kontrastuje čas vnitřního příběhu, který je podán jako příběh dávno minulý. V podstatě zde ale v žádném z hlavních příběhů neidentifikujeme čas mýtický, fiktivní, jaký tak často spatřujeme u Hoffmanna. Jedinou výjimkou je vyprávění prince Viktora z povídky Adrienna. Jinak se veskrze pohybujeme v čase, který je nám blízký svou bezprostředností (čas přítomný) nebo úzkým vztahem vypravěče k němu (subjektivně laděné vyprávění). Všechny povídky jako by chtěly navázat kontakt s aktuálním světem,

jako by se k němu chtěly vztahovat, být aktualizovány. Naproti tomu prózy Hoffmannovy jsou často laděné jako vědomá fikce, čemuž přispívá i ono pohádkové pojetí času, jak jsme je právě popsali. I u Hoffmanna ale najdeme povídky, které se snaží budít dojem reálnosti svým využitím bezprostředně přítomného vyprávění. Vždy u něj ale čtenář pozná, zda se pohybuje v prostoru vzpomínek, pohádkového nebo realistického vyprávění; u Švandy však mnohdy pochybujeme, zda čas vyprávěného je čas pohádkový nebo minulý, zda příběhy opravdu pocházejí z vypravěčova života nebo jsou jen výplodem jeho (nemocné) mysli.

4 Ostatní texty v diskursu fantastické literatury

4.1 Jakub Arbes: Svatý Xaverius

4.1.1 Postavy: hra protikladů

„Tenkrát naléháno na mne, abych se oddal malířství, a sice výlučně květinářství, ba jeden z učitelů mých dodával mi odvahy slovy: „Mineš se cílem života, zvolíš-li jinou dráhu!“

Minouti se cílem života! Jak hluboký to zdroj klamů, bludů a utrpení! A přece jak nesčíslný počet lidí přechází přes něj hravě a s úsměvem, aniž by zkoumal záhadný a osudný význam těchto několika slov!

Náležím k tisícům těchto lidí...“⁷¹

Postava, jež hovoří v ukázce, je vypravěčem a zároveň fokalizátorem celého děje. Vypravěč je první postavou, se kterou se čtenář v textu setkává. O jeho vzhledu se nedozvíme nic, z jeho povahy víme právě tolik, abychom se mohli dívat na děj jeho očima, prostřednictvím jeho vnímání. Víme, že je to kulturně založená figura, které je ovšem vlastní pragmatický, racionální pohled na svět.

„Dlouho stál nepohnutě, a jelikož byl obličej jeho obrácen k obrazu, viděl jsem tvář jeho jen zčásti; avšak vždy, kdykoliv jen poněkud se pohnul nebo zraků svých z obrazu odvrátil, zahlédl jsem tvář jeho v profilu.

Pozornost, kterou věnoval obrazu, byla velmi nápadná; nedívalť se naň pouze s jistotou znalce, jenž byl obraz už nesčíslněkrát viděl, nýbrž tak zkoumavě, jako by chtěl vypátrati nejtajnější motiv malířův.“⁷²

Xaverius je stěžejní postavou textu. Již jeho příchod na scénu je plný tajemné fantastiky, jeho osoba je jedno velké tajemství, jež provází i jeho život a děje, které se ho týkají. Všimněme si, jak postupně popisuje vypravěč jeho vzhled: nejprve vidí jeho tvář pouze z profilu, až později bude moci jeho vzhled popsat podrobněji. I jeho podivné konání v kostele zůstane vypravěčovi dlouho záhadou. Postavu Xaveria provázejí neustálé otázky, ty jsou naznačeny vypravěčem – týkají se vzhledu, povahy

⁷¹ ARBES, J. *Svatý Xaverius*. In : *Svatý Xaverius – Newtonův mozek*, s. 9.

⁷² ARBES, J. *Svatý Xaverius*. In : *Svatý Xaverius – Newtonův mozek*, s. 16.

i příčiny jednání. Všechna tajemství se postupně rozplývají, mezitím však vznikají další, a čtenář je tak neustále vybízen k aktivitě. Stálá přítomnost otazníků způsobuje napětí, i když ve všech fantastických záležitostech nakonec dostaneme racionální vysvětlení.

Setkání vypravěče s Xaveriem je významným momentem, od něhož se odvíjí celý děj; dva neznající se muži uzamčeni spolu v kostele. Dalo by se říci, že děj se rozehrává v trojúhelníku, který tvoří postavy vypravěče, Xaveria a obrazu. Expresivní scéna nakonec zůstane statickou, jako ostatně téměř celý zbytek děje. Ve vypravěčově myslí se začínají rodit otázky, a to jak ohledně osoby Xaveria, tak ohledně fascinujícího obrazu i jeho autora Balka. Spolu s vypravěčem na ně pak hledá odpovědi čtenář, který je tak udržován stále v napětí nezodpovězených otázek.

Velká část děje je věnována Xaveriovu vyprávění, které osvětlí mnohé záhady týkající se jeho osoby, obrazu i jeho autora Balka. Text je vlastně protkán dvojnásobným okruhem otázek: vypravěč se snaží poznat postavu přítele Xaveria, a ten zase touží rozluštit poselství, které ukryl do svého obrazu malíř Balko. Rozdíl je, že otázky týkající se Xaveria mohou být uspokojivě zodpovězeny, protože na ně může odpovědět on sám. Jinak je tomu s otázkami kolem poselství malíře Balka, který je už dávno po smrti.

V ději se však nacházejí i dynamičtější scény, např. zmíněné setkání postav v kostele nebo noční cesta za pokladem. I zde je však děj opřen více o tajemnou atmosféru prostředí a přítomnost mystického tajemství, než o akční momenty.

Vidíme, že děj je soustředěn převážně do nitra postav. Jeho osu tvoří luštění tajemství týkajícího se Balkova obrazu. Toto tajemství však nelze spolehlivě vysvětlit, neboť autor, který jej do obrazu vložil, je mrtev. Proto se postavy musí pokusit vysvětlit jej samy, a to je nakonec vede k hledání odpovědí ve svém vlastním nitru. Způsob, jakým přistupují k tajemství postavy vypravěče a Xaveria, resp. rozdíl mezi jejich přístupy, vypovídá mnohé o jejich povahách. Výsledkem je neobyčejně vysoká psychologická propracovanost postav na poměrně malém prostoru textu.

4.1.2 V kostele a uličkách

Jak už jsme výše podotkli, významným spolutvůrcem dějového napětí je atmosféra. Ta je u Arbesa tvořena především tajemným prostředím, hrou barev i využitím denních, nebo spíše nočních dob.

„Byloť mi již dříve jaksi nevolno; nyní počala nevolnost přecházeti v jakousi nevysvětlitelnou úzkost.

Přes úplnou střízlivost mé duše zdálo se mi, jako by obrovským prostranstvím chrámu míhaly se tajemné stíny, a přes to vše, že dobře jsem si přelud ten vykládal do chrámu vnikajícími paprsky slunce, křížujícími se s paprsky, vycházejícími z několika různobarevných věčných lamp, nebyl jsem přece s to, abych se ubránil neobyčejnému rozčilení, a není pochybnosti, že vzrůstající se úzkost má byla by znenáhla přešla v nejpodivnější druh bázně, kdyby neznámý muž nebyl náhodou opět výhradně moji pozornost upoutal.“⁷³

Prostředí chrámu je velmi důležitým typem prostředí u Arbesa. Umožňuje neomezenou hru se světly, stínem a barvami, které významně toto prostředí dotvářejí. Světlo, které dopadá na obraz svatého Xaveria, jej činí daleko zajímavějším, a všichni čtenáři si jistě vybaví, jak fascinující hru světel dokáže způsobit sluneční svit ozařující barevná sklíčka okenních vitráží. Prostředí je kromě barev a světel tvořeno také zvukově: vylidněný kostel a osamělost dvou mužů v kostele značí ticho, jež přerušuje jen řinčení klíčů. Arbesův kostel je prostor plný implicitně obsaženého tajemství, tajemnosti. Snad je v tomto vnímání obsažena i otázka existence Boha, věčná otázka síly přesahující člověka. Proto se hrdina *i přes úplnou střízlivost duše* cítí v kostele poněkud ohrožen, prostředí na něj působí strašidelně. Tomuto čistě esoterickému vnímání prostředí chrámu kontrastuje děj, který se zde odehraje. Ačkoli vypravěč očekává, že i scéna, v níž figuruje neznámý muž s neidentifikovatelným blyštivým předmětem v ruce, bude mít esoterický podtext, překvapí jej racionální vysvětlení.

Kromě kostela se však pohybujeme i v prostředí pražských uliček, a to především v době noční. Je příznačné, že autor volí pro děj ne dobu denní, kdy je vše osvětleno a viditelné, ale dobu noční, která implikuje tajemství, neprohlédnutelnost tmy a vidění pouze v obrysech, tedy nutnost využití fantazie k dotvoření toho, co vidíme. Zajímavé je, že měsíc, který se zrovna nachází ve fázi úplňku, tedy v době, která je spojována s mystikou, čarodějnictvím a otevřenými branami do jiných světů, zde nalezneme spíše ve funkci „osvětlovače“ děje; osvětluje scénu kopání pokladu. Když se ještě později ukáže, že se o žádný poklad nejednalo, scéna ztratí svou tajemnost úplně.

⁷³ ARBES, J. *Svatý Xaverius*. In : *Svatý Xaverius – Newtonův mozek*, s. 17.

4.1.3 Racionalita versus esoterika

Pro text Svatého Xaveria je příznačný velký důraz na vykreslenost prostředí, které je často fantaskní, expresivní a působí často velice živě na mysl vypravěče i hlavního hrdiny. Události, které se v příběhu odehrají, neustále vzbuzují řadu otázek, které implikují esoterický podtext, umožňují nějaké tajemné vysvětlení. Jenže právě tyto otázky mívají naprosto fádňí, racionální vysvětlení. Stále se objevují otázky nové a v jejich neustálém koloběhu se dopracujeme až ke konci děje. Přesto zde však zůstává jedna otázka nedořešena, a tou je tajemství obrazu Svatého Xaveria. To je jediné a hlavní tajemství, které zůstane nerozluštěno, a umožňuje tak i nějakou interpretaci duchovního směru. Arbesův text je svým neustálým popíráním esoterické složky, snahou o racionální vysvětlitelnost na jedné straně a přítomností tajemství a vyššího smyslu na straně druhé soubojem interpretací duchovních a materiálních, z nichž vychází vítězně složka duchovní, jež sice nebyla objevena, zato ale nebyla popřena.

4.2 Julius Zeyer: *Dům U Tonoucí hvězdy*

4.2.1 Severin a obyvatelé domu U Tonoucí hvězdy

V Zeyerově novele se v centru dění nachází postavy vypravěče – lékaře Severina, postava jeho pacienta Daniela Rojka a několik postav, jež společně obývají dům U Tonoucí hvězdy. Severin je subjektem vyprávěného děje. Nevíme o něm mnoho, zejména nevíme nic o jeho minulosti, známe jen pár základních charakteristik. Zdá se, že se v dané situaci příběhu ocitá náhodou, ale s jakousi fatální nutností, osudovou vržeností. Stejně fatální se jeví jeho setkání s Danielem Rojkem, jenž postupně čtenáři vyjevuje celou svou minulost, a objasňuje tím svůj současný psychický stav. Postavy Rojka a Severina jsou si blízcí v některých ohledech; ani jeden z nich není ve svém domově – Severin je Čech na studiích, Rojko je Slovák a věčný cestovatel, potkávají se ve Francii. Bloudící, stále se hledající a duchovně založený Rojko je však tolik jiný než cílevědomý, exaktně orientovaný Severin. Ovšem i postava Severina zažije v průběhu děje proměnu: pevně stojícího vědce viklá náhlá nedůvěřivost v sebe i vědu, pochyby a neuchopitelnost vyššího principu. Vypadá to, jako by se postava Rojka objevila v Severinově životě proto, aby mu ukázala možnost jiného pohledu.

„Ostatně byl jsem tenkrát velmi zaměstnán. Nemocnice, kde jsem svá studia konal, byla téměř přeplněna. Obzvláště nervových „předmětů“, jak se tam říkalo, bylo mnoho a pro mne případů docela nových. ... Duch můj prodělával krizi, nebo lépe řečeno, začal ubírat se cestou k té pozdější krizi vedoucí. ... Pevná dosud víra moje v neomylnost moderní vědy, v sebevědomý positivism, začínala se tenkrát viklati a nový, netušený pramen poznání, temenící z vírných hlubin a bezden, tekoucí tajuplnými stíny a mlhavými pásmy, ukazoval se zrakům mým, žasnoucím a neodvažujícím se ještě pevně zírati a bez bázně vnímati.“⁷⁴

V Zeyerově textu je hodně prostoru věnováno i myšlenkám a pocitům vypravěče. Umožňuje nám to nahlédnout do hloubky jeho duše a prohlubuje se tím i děj, který si spojujeme s těmito pocity a který podle toho vnímáme a interpretujeme. Žádný z hrdinů ani vypravěčů, které jsme potkali na své cestě fantastickou literaturou, nám tolik neotevřel svou duši jako právě postava Severina. A tak můžeme vidět, jak pozitivisticky

⁷⁴ ZEYER, J. *Dům U Tonoucí hvězdy*, s. 12.

založený Severin začíná pochybovat o neomylnosti exaktní vědy a začíná tušit existenci nějakého jiného, duchovního principu.

Ostatně sledování osudů lidí z domu U Tonoucí hvězdy a zároveň jejich přístupů k životu je páteří celé novely; osud citlivého a životem vyčerpaného Rojka, nešťastný život Viktoriini i pevnost a statečnost Celestiny, obyvatelky „klece pomatených“. Své životní příběhy přitom neodkrývají postavy hned, každou z nich obklopuje na začátku jistá tajemnost, s níž významně koresponduje i prostředí, v němž se pohybují. To, že jsou postavy takto tajemné, a své životní osudy nevyprávějí hned na setkání, činí dojem jejich větší důležitosti.

Vypravěč Severin je tím, kdo se začíná ptát, jehož znepokojují otázky vyššího principu. Rojko přichází, aby mu na příkladu několika osudů postav z domu U Tonoucí hvězdy ukázal, jakými všemi způsoby se dá život nazírat.

4.2.2 Tajemnou Paříží

„Zbytek staré, ba prastaré Paříže, rozprostřený kolem kostela sv. Juliána, je zběžným navštěvovatelům jejím obyčejně tak málo znám jako onen dřevní, přechodně gotický chrámek sám, jenž i ve své nynější chudobě a oloupenosti přece ještě mezi nejvzácnější a nejzajímavější stavební památky města patří.“⁷⁵

Kostel je vůbec prvním místem, kam nás vypravěč příběhu uvádí. Je to málo známý kostel v odlehlé části města. Z popisu se dozvídáme, že dobu své největší slávy už má za sebou. Je přenechán syrským křesťanům žijícím v Paříži. Co značí *chudoba* a *oloupenost*, o níž se hovoří v ukázce? A proč byl kostel přenechán syrským křesťanům? Mohlo by to znamenat, že o zdejší bohoslužby místní ztratili zájem, potažmo že ztratili zájem o víru. Vypravěč sem přichází v době, kdy se koná bohoslužba a kostel ožívá, pro něj to může znamenat, že vstupuje jakoby do jiného světa. Pro doposud zcela exaktně založeného Severina je návštěva kostela v podstatě jako vstoupit do jiného světa. Dění v kostele vnímá velice citlivě a zvláště první setkání s budoucím hrdinou příběhu v něm zanechá hluboký dojem. Právě proto, že je vypravěč vnímá tak citlivě, vyzní scéna v kostele jako velmi důležitá. Později se ukáže, že také je, protože od setkání se záhadným mužem, který Severina na první pohled upoutá, se bude odvíjet celý budoucí děj.

⁷⁵ ZEYER, J. *Dům U Tonoucí hvězdy*, s. 7.

Severinova návštěva kostela se odehrává v podvečer. Ten bychom mohli vnímat jako dobu přechodnou mezi dnem a nocí, potažmo jako dobu jakéhosi přerodu; a duševní přerod, který je příznačný pro postavu Severina, se začíná odvíjet právě od tohoto okamžiku.

Vypravěč se ocitá ještě na několika místech. Především začne navštěvovat dům U Tonoucí hvězdy, jehož nitro je na začátku stejně uzavřené, jako nitro jeho obyvatel. Brzy se však začne otevírat, a to především díky postavě Rojka, který jej do domu uvede. Dalšími důležitými místy jsou některá místa v exteriéru, jako řeka a ostrůvek, na který se lze dostat pouze po vodě. Jsou to místa, kde vypravěč zažívá snové vidiny a jasnozřivé představy. Tyto zážitky jej velice promění. Motiv neustálé proměny a plynutí času v sobě nese i řeka, po které Severin musí na místo připlout.

4.2.3 Duševní proměna jako leitmotiv

Duševní proměna je motiv charakteristický pro všechny postavy Domu U Tonoucí hvězdy. Jediné, co zůstává stálé, jsou domy, architektura; místa, jež si nesou s sebou vzpomínky a otisky všech dějů, co se kdy na nich odehrály, jako i všech postav, jež se na nich ocitly i s jejich pocity, city, myšlenkami a názory. Všechny postavy měly na začátku svého života sny a touhy, jež byly po celý zbytek žití bořeny a zklamávány. Každá z postav domu U Tonoucí hvězdy je zosobněním nějakého přístupu k životu. Každá měla o životě jiné představy, každá se se svým osudem vyrovnává po svém. Některé statečněji, jiné se poddávají. Všechny mají společné jedno: iluze, o které přišly a které už se nikdy zpět nevrátí. Symbolem nenávratnosti všeho se pak stane požár domu v samém konci příběhu.

I vypravěče Severina nenávratně změní příběhy, jež vyslechne i zažije v domě U Tonoucí hvězdy. Ztracena je jeho víra ve všemocnost a neomylnost exaktních věd, ale necítí se ani nábožensky pevným. Bloudí kdesi na půli cesty mezi vědou a duchovnem a hledá východisko, nějaký pevný bod svého života, o který by se mohl opřít. Jedinou jistotou v Severinově světě je paradoxně pomíjivost, která dokáže ve zlomku vteřiny zničit vše, co stálo pevně celá staletí.

4.3 Jiří Karásek: *Gotická duše*

4.3.1 Míhající se časoprostor

V rovině prostředí se setkáváme se zvláštností, která na sebe ihned upozorňuje. Jde o jistou ambivalenci opravdového prostředí fikčního světa a světa představ, chimér, které přicházejí ke slovu, když hrdina blouzní či sní. Někdy dokonce nelze tyto dvě sféry oddělit.

„A jeho obraznost pracovala. Jsou odlehlé kláštery, starobné kostely. Podivný sloh. Gotika, pozdně předělávaná na vlašskou architekturu. A barokové oltáře, nad nimiž viděti obraz Rubensův nebo Škrétův. A plno ztuchliny. A malby na stropě. Nad oltáři skleněné rakve. V nich mrtvolý balzamované. Plno zlata, jež pozbylo odlesku. Stříbro, jež je nehybně kalné. Hedvábí choulostivé, barvy bělavé do popela nebo zarůžovělého odstínu jako lidská pleť. A tváře tak přísné a věčně stejné...“⁷⁶

V ukázce je zobrazeno kostelní prostředí v hrdinových představách. V textu jej nalezneme hned na začátku, je to první popis prostředí, který se čtenáři dostane. Je to prostor hrdinou vysněný, vytoužený. Mohutná gotika, která učiní člověka ve svých útrobách ještě menším, než je, která mu umožní uvědomit si, že jeho nicotné snažení na tomto světě stejně jednoho dne skončí. Hrůzné barokní obrazy světců se zraky zvrácenými k nebi, nabalzamované mrtvolý i vybledlé hedvábí a ztuchlina. Prostor, který dá člověku pocítit marnost jeho vlastního života a počínání, a kde vznešeně vládne i děsí smrt. Smrt, která je leitmotivem Karáskovy novely i společným jmenovatelem různých prvků textu. Vše, od hrdinova příchodu na scénu až po jeho smrt, bude podobně pompézní, udýchané a napjaté jako tento první popis, kterého se nám jako čtenáři dostává.

„Byla noc. Stál na Hradčanech před klášterem barnabitek. V aleji, jež byla prochazištěm sesazených králů, temně šumělo. V oknech kláštera byla mrtvá nehybnost. Dům mrtvých čněl jako ponurá tvrz.“

⁷⁶ KARÁSEK, J. *Gotická duše*, s. 14.

Žije tam ještě někdo? Nikdo neví. Ale žije-li tam některá ze žen, o nichž se neví, jsou-li více poníženy, neb nešťastny, jest jisto, že se nepodobá nikomu z tohoto světa. Její obličej má výraz slavnostní odhodlanosti těch, kdo sami od sebe odumírají.“⁷⁷

Prostředí exteriéru má podobu pražské ulice. Hrdina často bloudí noční Prahou. Noc sama o sobě evokuje tajemství, věci se jeví pouze v obrysech, náznacích a my jsme nuceni si domýšlet. Také našeho hrdinu pohled na klášter provokuje a nutí domýšlet si, co je za zdmi, před nimiž stojí. Okamžitě tedy utíká od popisu prostředí k fantastickým představám, jež se pak řetězí ještě dlouhou dobu. Všimněme si opět motivů smrti – mrtvá nehybnost, dům mrtvých. Žije v klášteře ještě někdo? Hrdina říká, že nikdo neví, tudíž se o tom zřejmě povídá, ale nikdo si není jistý. Tajemství za zdmi kláštera.

V aleji, jež byla prochazištěm sesazených králů, nacházíme další výrazný rys, který se proplétá celým textem. Je jím prolínání různých časových rovin. Víme, že se hrdina nachází v době, kdy jsou už gotické i barokní stavby památkami, žije tedy někdy v době pozdější. Přesto, když se prochází noční Prahou, v aleji sesazených králů temně zašumí, jako by se připomínaly události minulých dnů. Do přítomnosti příběhu se nám jemně proplétají události minulé, jako by byly vtesány do míst, kde se odehrály, a věčně živé.

„A zvony zněly dále.

Mluvily o zašlé slávě této země, o svářících se jejích knížatech a útocích nepřátel na zdi města. Mluvily o zpupném měšťanstvu a rozmarilém kněžstvu, o slaboších králech a zrádných vazalech.

Krvavou záplavou se zardělo nebe. Veliká fantasmagorie zapálených kostelův a vybijených klášterů vstávala před zraky. Na rudém nebi se rýsoval gigantický černý kalich. Vyšehrad klesal. Zdi Hradčan se řítily. Malá Strana mizela v plamenech. Kartouzský klášter na Újezdě se halil do dýmu požáru. A celá země se chvěla jako zemětřesením.“⁷⁸

V této ukázce sledujeme opět prolnutí časových rovin. Hrdina slyší bít zvony, a hned se přenesení do doby již dávno minulé, ihned mu před očima ožívají děje, které se odehrály před dávnými lety. Dobu, kterou vidí ve svých představách, vnímá jako

⁷⁷ KARÁSEK, J. *Gotická duše*, s. 25.

⁷⁸ KARÁSEK, J. *Gotická duše*, s. 40.

slavnou a velikou, avšak doba jeho nemá žádný z příznaků slávy a velikosti. Jako jediné pozůstatky po ní vidí monumentální architekturu, jež nese otisky lidí a činů slavné minulosti.

„Zařídil si k pobytu rodinný dům a postaral se, by nebyla rušena jeho samota. Uprostřed starých stěn, pokrytých látkami a tapetami z módy vyšlými, z nichž shlížely zachmuřené portréty, uprostřed nábytku tisknoucího se jakoby v bázni ke stěnám, počal znova sníti o životě, jehož nedovedl žíti, o jeho lákavém tajemství.“⁷⁹

Prostředí, v němž hrdina žije a které bylo popsáno v uvedené ukázce, do značné míry vypovídá hodně o něm samém. Má rád samotu, nechce být rušen. Buduje si tedy svůj svět, v němž neustále pátrá po tajemství života. Tento svět je výrazně uzavřený, jak navozuje vyjádření z ukázky – *uprostřed starých stěn*, tyto stěny jsou pokryté látkami a tapetami vyšlými z módy; zde nacházíme opět tíhnutí k něčemu minulému, co už je pryč. Zachmuřené portréty nám možná mohou připomenout obrazy v kostele, jak si je představoval ve výše zmiňované ukázce. Možná nám může celý jeho byt připomínat trochu prostředí kostela, a vše naznačuje tomu, že bychom se neměli divit, neboť je to hrdinovo přání. Nábytek tisknoucí se ke stěnám značí strach z otevřeného prostoru. Ten se ostatně projevuje také ve více situacích. Téměř ve všech otevřených exteriérech hrdina okamžitě utíká ke svým představám, jakoby sám do sebe, tedy opět do uzavřeného prostoru.

„Posléze hořelo jen několik světél v malém ubohém lustru, několik svěc, jichž bledost se třásla na kalném podkladu napodobeného křišťálu a stříbra. Kostel se vracel zase do vzezření ponuré hrobky, do mrazné noci plachých stínů. ... Veliký bílý Kristus na kříži zesinavěl. A neurčitý světec pod chórem, sevřený v těsný starý rám, jež vyplňuje šířkou ramenou, z nichž splývá černý háv, a jenž děsí upřeností pohledu a mrtvolným obličejem člověka zemřelého v minulém některém století, zčernal docela. ...

Bylo zde jako na hřbitově, kam sestupuje o půlnoci Minulost se vzpomínkami jako s velkým smutečným procesím. ...

⁷⁹ KARÁSEK, J. *Gotická duše*, s. 23.

*I zsinalý Kristus na kříži jako by se odepínal ted' z ramenou svého mučidla. Jako by chtěl sestoupiti a prchnouti. Všechno splývalo posléze v jedinou hrůzu a v šílenství náhle zkamenělé...*⁸⁰

Toto je jen výňatek z popisu „obživlého a opět zmírajícího“ kostela, který je ve své hrůznosti ještě děsivější, než ten z hrdinových představ z ukázky na začátku. Výrazně se zde uplatňuje motiv smrti: zobrazení kostela jako hrobky, mrtvolný obličej světce, je zde jako na hřbitově atd. Kříšťál a stříbro na lustru nejsou pravé, jsou to pouhé napodobeniny. Atmosféra v kostele je napjatá k nevydržení, dokonce i Kristus jako by rád prchnul ze svého kříže. Zatímco všechno pro něj zmírá – světlo, jeptišky, minulost, pro něj ožívají věci, které jsou jinak neživé. Kristus na kříži, záclona v předsíni. Zatímco jsou pro něj ostatní lidé mrtví, on si povídá s věcmi a má pocit, že jim rozumí jako nikdo druhý.

V čem tedy spočívá tajemnost časoprostorového vymezení Karáskovy Gotické duše? Zřejmě právě v nejasnosti, neurčitosti, chvíli se pohybujeme v tajemném středověku, chvíli v hrdinově současnosti, občas si nejsme jisti, zda to, co hrdina vidí, je skutečnost fikčního světa, nebo pouze hra jeho představivosti. Prostředí působí jednak na mysl hrdiny, jemuž se vytváří celý řetězec představ, a jednak na čtenáře, kterého zase k fantaziím vybízí množství nezodpovězených otázek (např. klášter barnabitek), a který očekává, že se děj bude nějakým způsobem těmito otázkami zabývat. Ten tak ovšem učiní pouze v náznacích.

4.3.2 Nemocný hrdina a ostatní postavy

*„Byl poslední člen starobylé rytířské rodiny, ze které živořilo několik žen, stížených hysterií, zatímco několik jiných jejích členů skončilo šílenstvím.“*⁸¹

Věta z výše uvedené ukázky uvozuje celý text. Dozvídáme se zde poprvé o postavě, kterou budeme zřejmě považovat za postavu hlavní, a která bude v centru dění. Víme o ní, že je posledním ze starobylého rytířského rodu, což je záležitost dosti neobvyklá, a také, že se v rodině vyskytuje nějaké psychické onemocnění, pravděpodobně dědičné. Když se později ukáže, že je hrdina nápadně podobný jednomu

⁸⁰ KARÁSEK, J. *Gotická duše*, s. 30-31.

⁸¹ KARÁSEK, J. *Gotická duše*, s. 13.

zemřelému příbuznému, ještě to zvýší naši pozornost k tomuto jevu. Působí to, že naše čtenářské očekávání se orientuje směrem k onemocnění, k tajemné nemoci či tajemné skutečnosti, která ji způsobuje. Tím se rozehrává velké tajemství v dějové rovině a také v rovině postav.

Zastavme se ještě chvíli u děje a podívejme se, jak se vyvíjí dál. Jak už jsme výše řekli, naše očekávání se nyní orientuje na to, zda hrdina bude také stížen šíleností či nikoli nebo zda jej potká nějaká událost, která děj zvrátí. Kromě toho, že hrdina bloudí pražskými ulicemi, je děj převážně statický, obrací se spíše do nitra, orientuje se spíše na lyrické zamyšlení a úvahu. V podstatě se tedy nic závažného nestane. I přesto jsme celou dobu čtení udržováni v napětí. Stane se něco v klášteře barnabitek? Bude hrdina na vrcholu Petřína stížen záchvatem šílenosti?

„Vstal z lože ještě bledší než dříve. Zvuk jeho hlasu byl temnější. Děsil ještě více. Jeho oči mátlly teď každého, kdo se v ně zadíval. Byly bez lesku. Leželo v nich nějaké tajemství, jež jako by obviňovalo, a jež přece nemohlo nikdy býti vysloveno.“⁸²

Když si pozorně přečteme samý úvod první kapitoly, zjišťujeme, že hrdina je „nemocný“ už od začátku. Děj se pak odehrává převážně v jeho vlastním nitru, kam utíká, schovává se a kde hledá odpovědi na své otázky. Na začátku se u něj objevují příznaky této „nemoci“, která vygraduje v závěru, kdy zemře. Celý děj je takto mezníky nemoci ohraničen. Vše, co se děje mezi tím, je soustředěno do hrdinova nitra a na jeho představivost.

4.3.3 Gotická duše

Není zcela bez zajímavosti zastavit se také nad významem názvu. Už ten totiž signalizuje, že se děj bude zabývat duší. A to ve smyslu pocitů, nálad, myšlenek, víry i duše jako orgánu – tedy jejím zdravím či nemocností. Přívlastek gotická lze vyložit několikerým způsobem, a je to právě ta zajímavější část názvu. Jednak jej můžeme cítit jako související se starobylým rytířským rodem, ze kterého hrdina pochází, toto vysvětlení se nám nabídne také jako první hned ze začátku novely. Také však může souviset s hrdinovou zálibou, kterou jsou staré, převážně gotické stavby a život ve středověku. Je zde něco jako neodolatelná přitažlivost, jíž tyto staré stavby a v nich

⁸² KARÁSEK, J. *Gotická duše*, s. 13.

vetkané stopy zašlých časů na hrdinu působí. Jako magnet jej přitahují a podporují jeho představivost. Je v něm snad přítomna síla, která umí také překlenout čas? Sídli v něm snad starobylá gotická duše? Má ve své duši něco z povahy či nemoci svých starodávných předků? Také to jsou otázky, které nás, čtenáře, provázejí celým textem a vybízejí k zodpovězení. Jsou to otázky, které zůstanou bez odpovědi, a právě to je na nich tak zajímavé. Můžeme sledovat vývoj hrdinovy „nemoci“, sledujeme jeho výlety do světa představ a podivných historických vidění, ale nedočkáme se odpovědi na výše naznačené otázky.

Hrdina, nositel gotické duše, je téměř jedinou postavou, která v novele vystoupí. Okrajově jsou představeny i jiné postavy, a přímo zde vystoupí jen jediná – stará teta, matka zemřelého příbuzného, kterému se podobal. Tato postava však promluví jedno jediné slovo, zbytek jejího výstupu je zmatenost a apatie. Bezejmenný hrdina příběhu je jedinou konající postavou příběhu.

Víme tedy, že se děj soustředí na duši našeho hrdiny. Že se snaží nalézt smysl svého bytí, důvod, proč jej pronásledují různé pocity. Společným jmenovatelem těchto pocitů je marnost a touha. Hrdina pociťuje hlubokou marnost veškerého snažení a konání, marnost života a všeho počínání, na druhé straně jej však pronásleduje neodolatelná touha po životě a po skutku. Jako nepřekonatelnou překážku vnímá ztrátu víry v Boha, nemůže věřit, ale přesto si myslí, že je v tom smysl života. Neustále se zklamává, touží po věrném příteli, rád by se zmocnil jistoty, ale stále jej viklá pochybnost. Je zajatcem těchto svých myšlenek, otrokem pochybností a negativních pocitů. Přitom všechno, co prožívá, prožívá opravdu plně, zalyká se přemírou citu. Není divu, že se jím jednoho dne udusí.

Tajemnost hrdiny spočívá snad ve všem, v čem je to možné. Například jeho nejasný původ – nemá otce ani matku, vychován byl dvěma staropanenskými tetami. V jeho duši sídlí neznámá síla, která jej pudí dělat a cítit neobyčejné věci, zároveň to však zcela znemožňuje. Ani nazvat tuto sílu neumíme. Pátrá po tajemství života, které, jak správně tuší, se nachází právě v jeho duši. Celý děj se odvíjí od hledání klíče k tomuto tajemství, ten ale nebude nalezen.

4.4 Růžena Svobodová: Černí myslivci

4.4.1 Tajemný les Vysokých hor

V Černých myslivcích Růženy Svobodové se setkáváme se zcela odlišným typem prostředí, než u Jiřího Karáska. Stejně jako v Gotické duši zde však má prostředí svůj podíl na vytváření celkového efektu tajemna.

Většina dějů se odehraje v exteriérech, naopak od Karáska, který veškeré dění směřuje dovnitř, ať už domů či myslí. Základním prostředím je u Svobodové les, kde černí myslivci žijí a který hlídají. Tento les je charakterizován několika tajemnými skutečnostmi: les je hluboký, černí myslivci jsou zde ukrytí, téměř je nelze spatřit, pouze při muzice ve vsi nebo při nějaké loupežné činnosti v lese (pytláčení, krádež dřeva...). Ne nadarmo mají tito hlídači černé uniformy, aby nebyli v lesním přítmí či noční tmě k vidění. Spanilí černí myslivci jsou tajemnými mužíky, o kterých se více mluví, než se s nimi setkává, a tak vznikají nespočetné báchorky o jejich hrdinství i záletech za milenkami. Les tedy ukrývá tajemství, své černé myslivce, kteří jej střeží. Vstup do lesa je i potenciálně nebezpečný, jak dokazují historky o postřelených pytlácích i jiných nehodách.

„Myslivec Bruno přišel si pro odměnu.

Poprosil sladkým přemlouvavým hlasem Pindulinku, aby si s ním vyšla do lesa. Holčička cítila, že s ním mohla jít ještě předevcírem a že by to nebylo nic zlého, ale že by se provinila před tatínkem, před maminkou, před sebou, kdyby s ním šla dnes.

„A co v lese?“

„Rád bych s vámi mluvil o samotě.“

„Přijdu k břízám, i tam budeme sami.“

„Ale tam je odevšad vidět!“

„Co na tom! Řeč je neviditelná.“

Přemlouval ji.

Nepřemluvil. Nechtěla dál než k břízám na kopeček, odkud ji mohl viděti kdekdo.“⁸³

Les je i ve výše uvedené ukázce místem nebezpečným, je místem hříchu. Jako by se ve tmavém větvoví hříchy daly schovat před Bohem i před lidmi. Zde, jako například

⁸³ SVOBODOVÁ, R. *Černí myslivci*, s. 156.

i v povídkách O velké vášni nebo Sveřepá meluzína, se jedná o hřích milostný, v povídce Rána má tento povahu vraždy či postřelení.

Místem, které skýtá útěchu a klid, může být, jako v příběhu O velké vášni, chaloupka – čistá, uklizená světnička. Domov je ostatně považován za místo zázemí ve všech povídkách; je to spořádaná domácnost, kde vládne muž pevnou rukou a žena se stará, aby bylo vše v pořádku. Koneckonců právě s touto hodnotou má několik hrdinů z horských románů problém.

4.4.2 Svět Černých myslivců – realita či fikce

„Vysoké hory nazývala se trojí pásma horská, porostlá staletými pyšnými lesy, hroutícími se na nepřístupných vrcholcích stářím, hory s prorvami a propastmi rozkvétající květinami nevídané velikosti, třezalkami, diviznami, náprstníky a vrbicemi zvýši člověka.

Dvě oblasti vodní, první skloněná tichým spádem k moři Černému, druhá stékající dravou řekou k bývalému moři slovanskému, sbíraly své síly z pramenů vyvěrajících na úbočích Vysokých hor.“⁸⁴

Jak jsme mohli číst v ukázce, existuje zde něco jako snaha zařadit místa a skutečnosti fikčního světa do světa aktuálního. V poznámce se ještě dočítáme, že dvě oblasti vodní tvoří „vodní předěl radhošťského pásma Beskyd“ a bývalým mořem slovanským že je nazýváno moře Baltské. Toto všechno směřuje ke konkrétnímu vymezení. Avšak na druhé straně už tento popis naznačuje, že jde o místa a události dávno minulé a že si o nich budeme vypravovat jako o něčem, co už neexistuje či změnilo podobu.

„O knížeti Rudolfovi šeptali na panství podivuhodné pověsti z dob jeho mládí i ze života přítomného, ale nikdo neslyšel o nich vypravovati očitého svědka, vždycky to bylo jenom opakování neznámo odkud vyprýštělé pověsti.“⁸⁵

O knížeti Rudolfovi se můžeme v poznámce dočíst, že je to smyšlená postava, avšak právě systém poznámek a vysvětlivek v textu zase budí dojem, že příběh chce

⁸⁴ SVOBODOVÁ, R. *Černí myslivci*, s. 9.

⁸⁵ SVOBODOVÁ, R. *Černí myslivci*, s. 10-11.

vypadat jako pravdivý. Při menší pozornosti se nám tedy může stát, že jej budeme číst jako reálný. V lepším případě jej budeme vnímat jako zčásti reálný, zčásti fantastický.

Zajímavé je právě také to, jakým způsobem jsou příběhy podány. Všechny jsou uvedeny s tím, že je to vyprávění odposlouchané právě někde ve Vysokých horách, jak se vyprávěly už dlouhý čas, takže příběh mohl k posluchači doputovat ve značně pozměněné podobě, často se vytvořilo už i několik verzí. V některých případech je v textu dokonce uvedeno více verzí příběhu. Důraz je kladen na vyjádření jako povídá se, hovořilo se, vypráví se o... Tento postup způsobuje, že význam není v textu pevně daný, ale poněkud komíhavý. Naše pozornost se proto přesune nikoli k příběhu samotnému, ale obecnějším pravdám a hodnotám, které sděluje.

Z hlediska alethické struktury lze na fikční svět Černých myslivců nahlížet jako na duální prostor, v němž se nachází dvě protikladné složky: svět vyšší – svět knížete a jeho černých myslivců; dále pak svět nízký – svět obyčejných lidí, poddaných. Je zřejmé, že omezení druhých jmenovaných je mnohem větší než u prvých. Není pak divu, že se některým příslušníkům „nižšího“ světa zachce možností vyššího. Když ale někdy skutečně dochází k průniku těchto dvou světů, dojde ke konfliktu, ke kolizi, která má negativní vyústění. Například když se některá dívka zaplete s černým myslivcem, téměř vždy si tak připravuje vlastní neštěstí.

Ale to už souvisí s deontickou a axiologickou strukturou fikčního světa. Obecně je v celém fikčním světě uznávána tvrdá norma morálky, která vychází z křesťanských pravidel a zásad. Není přípustno, aby tato pravidla jedinec porušoval. Přesto k tomu však dochází, ze strany vzpurných hrdinů a hrdinek, kteří by rádi tato pravidla též pozměnili. Přichází ale na to, že jsou tak skálopevně zakořeněná v jejich světě a myšlení, že je nelze prolomit. Toto zjištění pak působí velké zklamání. Zvláště když této snaze věnuje hrdina celý život. Právě na hodnotovém konfliktu je vystavěna valná většina dějů Černých myslivců.

4.4.3 Marné touhy hrdinů Černých myslivců

I když má kniha horských románů název Černí myslivci, nejsou to právě oni, kdo jsou hlavními postavami. Myslivci jsou sice součástí děje, ale hlavní úlohu v příběhu nehrají. Hrají ji postavy, které s nimi přijdou do styku, nějak se s nimi zapletou (jak jsme již rozvedli v předchozí kapitole). Hrdiny a hrdinkami Černých myslivců jsou na jedné straně buď utiskovaní, odstrkovaní, sirotci a vůbec postavy vzbuzující lítost,

postavy svým osudem postavené do kouta, nebo jsou to postavy krásné, ušlechtilé, vždy něčím výjimečné. Všechny však mají nějaké sny, touhy, přání, buď konají, anebo nekonají, vesměs však končí všechny nešťastné a zapomenuté. Právě jejich nepřekonatelná touha, podobně ničivá jako u Jiřího Karáska, je žene do záhuby. Záhy totiž zjistí, že ať dělají cokoli, mantinely jsou pevně dané a nelze s nimi hnout. Nad vším se klene atmosféra marnosti, té marnosti, které je si Karáskův hrdina vědom, postavy z Černých myslivců ji pouze prožívají. Umírají šťastné, ale zapomenuty, nebo nešťastné, též zapomenuty. Sny a touhy se bortí jako dům ze závěrečné povídky a stejně tak zarůstají plevelem a kopřivami.

V čem tedy spočívá tajemnost světa Černých myslivců? Je to především napětím, které vytváří kontrast příběhu vyprávěného, zaslechnutého, téměř báčorcky, s poznámkami a vysvětlivkami, které si činí nárok být pravdivé. Je to svět, ve kterém si nejsme jisti, zda to, co čteme, je, či není pravda, a vybízí tak naši čtenářskou fantazii k dotváření. Tajemný je les Vysokých hor i černí myslivci, kteří hlídají jeho bohatství.

Závěr

Při naší exkurzi po textech fantastické literatury jsme podrobně prozkoumali několik textů z přelomu 19. a 20. století. Zabrousili jsme i do starší literatury, která patří k neodmyslitelným zdrojům jejich inspirace. Dotkli jsme se také záležitostí mimoliterárních a některé texty jsme šířeji kontextualizovali. Nyní se pokusíme formulovat poznatky, které se jeví z hlediska našich textů stěžejní.

Povídky Karla Švandy jsou výrazně inspirované E. T. A. Hoffmannem. Vliv se projevuje zejména ve fantaskních a dobrodružných příbězích, expresivností scén i dalších prvcích v oblasti poetiky. Autor také využil zvláštního postupu a obsadil do role jedné z postav samotného spisovatele Hoffmanna; nebyl však první, kdo tak učinil – tento nápad využili už tvůrci libreta k opeře Hoffmannovy povídky.

Švandova poetika je založena na tajemnosti hlavních postav, z nichž některé jsou nadpřirozené či neexistující, na sensitivnosti hlavního hrdiny (vypravěče) k iracionálním jevům a jeho kontrastu s postavou nevěřící, exaktně založenou. Důležitá je ambivalence významu četných motivů, jež se dají dle vůle interpreta vykládat jako reálné i fantastické. Nezanedbatelný je také význam prostředí, jež může dle okolností být pouhou kulisou, ale i důležitou součástí děje. Zvláštností Švandových próz je explicitní poukazování na reálnost či fantastičnost příběhů, jež je v konečném výsledku podřízena interpretačnímu aktu. Tematizace fantastiky povyšuje Švandovy prózy nad obvyklou fantasticko-dobrodružnou prózu své doby a okolí.

Svatý Xaverius Jakuba Arbese je charakteristický dramatickým a napínavým dějem, který je založen na záhadě, tajemství obrazu umírajícího Svatého Xaveria. Jak se ukáže, není toto tajemství materiální povahy, ale povahy duchovní; i tento závěr však vyplývá až z aktu interpretace, nikoli z explicitního vyjádření v textu. Příběh je sestaven z množství dějově naplněných scén, ve kterých se řeší dílčí tajemství, která jsou průběžně demytizována a zároveň se vynořují tajemství další. I zde proti sobě stojí kontrastní postavy esotericky založeného hrdiny a racionálně uvažujícího vypravěče.

Dějový konflikt Zeyerova Domu U Tonoucí hvězdy je umístěn do nitra hrdiny. Ten se těžko vyrovnává se změnami vnímání světa, k nimž jej dovedou okolnosti a příběhy, jež zažije. Děj se soustředí na chápání světa a příběhy postav z domu U Tonoucí hvězdy, není příliš dynamický, a tím se odlišuje od příběhů např. Karla Švandy či Růženy Svobodové. Zato je důraz kladen na atmosféru, a často se zde objevuje motiv rozporu snu a skutečnosti.

Psychologicky nejpracovanějším textem našeho okruhu je Gotická duše Jiřího Karáska. Ten zcela rezignuje na vnější dějovost, lyrický příběh se odehrává v duši hrdiny – téměř jediné postavy textu. Velkou roli hrají motivy spojené s prostředím; pokud se hrdina nevyskytuje v době noční, nachází se v tmavých a uzavřených interiérech, které vždy působí velmi stísněně. Právě prostředí velmi ovlivňuje hrdinovu mysl a my často nevíme, zda to, co vnímá, je dílem jeho fantazie nebo skutečnost. Zklamané sny a nesplněné touhy ji ovládají, až ji zcela ochromí.

Světlem nesplněných snů a zbořených ideálů je i svět Černých myslivců Růženy Svobodové. Navíc je zde zcela nemožné něco změnit, neboť rozdělení na panstvo a poddané je jednou provždy dané. Tento typ prózy je nejzřetelněji spjat s realistickým proudem literatury, nachází se zde ale i hojně motivy tajemství. Přítomností prvků tajemství a fantastiky v kombinaci se snahou o reálnost produkuje opět zajímavé pole napětí, významovou ambivalenci motivů v oblasti postav, prostředí i děje.

Od romantické fantastiky typů E. T. A. Hoffmanna či E. A. Poea prošla česká fantastická próza mnohými proměnami. Fantaskní děje, hrůznost a démoničnost postav se přetvořily v poněkud jinou podobu fantastiky. Ve Švandově podobě je překvapivě zachována, avšak též paradoxně zesměšněna a tematizována. Dokonce je zde zpodobněn a ironizován její významný tvůrce, kterým se také autor nepochybně inspiroval. Z dalších zkoumaných autorů je nejbližší Hoffmannově poetice Jakub Arbes, a to jak dobrodružností dějů, tak jejich expresivností a v neposlední řadě také využitím motivů smrti, ďáblů a démonů. Překvapivě blízko hrůzné romantice začátku 19. století blízko je poetika Jiřího Karáska, který ovšem využívá fantaskno spíše jako pozadí pro lyrický zápas odehrávající se v nitru jedince. Texty Julia Zeyera i Růženy Svobodové se již zcela soustředí na lidskou duši, s jejími zákoutími, nesplněnými sny a nenaplněnými touhami. Nevyužívají již explicitní fantastiky, ale spíše permanentní přítomnosti tajemství.

Ambivalence významů motivů ve smyslu fantastičnosti či reálnosti, snu a iluze proti realitě, je jevem, který nás provází ve všech textech od próz Hoffmannových až po povídky Svobodové. Zdá se, že je výrazem přístupu ke světu nejen ve fantastické literatuře, ale i v reálném životě, kde nikdy neexistují jevy černé či bílé, ale vždy v různých odstínech. Proto má také paradoxně fantastická literatura tak blízko k literatuře psychologické. Právě sen, iluze a fantasma mají tak pevné místo v našem životě, neboť jsou silou, která nás neustále vede kupředu. Často máme problém rozlišovat, kde končí realita a kde začíná naše iluze, fantazie. Stanovení hranic mezi

těmito dvěma póly není zcela jednoznačné, a právě tento aspekt zkoumali a zkoušeli posouvat autoři našich textů. A tak jsme se od čiré fantaskní prózy mohli dostat nejen k literatuře realistické, ale i psychologické, dobrodružné a detektivní.

Seznam použité literatury

1. Primární – tištěné monografie

ARBES, Jakub. *Svatý Xaverius*. In : *Svatý Xaverius – Newtonův mozek*. [V Albatrosu] 2. vyd. Praha : Albatros, 1989. S. 7-78.

HOFFMANN, E. T. A. *Fantastické povídky*. 1. vyd. Praha : Mladá Fronta, 1959. 236 s.

HOFFMANN, E. T. A. *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*. 1. vyd. Praha : Mladá Fronta, 2003. ISBN 80-204-0991-2. 387 s.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Gotická duše*. In : *Gotická duše a jiné prózy*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 1991. S. 13-77.

SVOBODOVÁ, Růžena. *Černí myslivci : horské romány*. [V Odeonu] 2. vyd. Praha : Odeon, 1971. 259 s.

ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel. *Fantastické povídky*. [1. vyd.] Praha : Jos. R. Vilímek, 1892. 289 s.

ZEYER, Julius. *Dům U Tonoucí hvězdy*. 8. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1957. 141 s.

2. Sekundární

a. Tištěné monografie a části tištěných monografií

Fantastická literatura. In : VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. 2. vyd., rozš. Praha : Československý spisovatel, 1984. S.109-110.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. In : *Ottův slovník naučný : ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí*. Jedenáctý díl, Hédypathie-Hýždě, se 14 přílohami a 210 vyobrazeními v textu. Praha : J. Otto, 1897. S. 451-452.

Jacques Offenbach. In : *Velká encyklopedie opery*. [1. vyd.] Praha : Mladá Fronta, 1996. S. 294-299.

Karel Švanda ze Semčic. In : Lexikon české literatury : osobnosti, díla, instituce. 4, S-Ž; Dodatky k LČL 1-3, A-Ř. Svazek I, S-T. [Vedoucí redaktor Luboš Merhaut] 1. vyd. Praha : Academia, 2008. S. 829-830.

Lexikon české literatury : osobnosti, díla, instituce [redigoval Vladimír Forst ... [et al.]. 1. vyd. Praha : Academia, 1985-2008.

Velký triumf Hoffmannových povídek. In : ZÖCHLING, Dieter. Kronika opery. [V českém jazyce] 1. vyd. Praha : Fortuna Print, 1999. ISBN 80-86144-24-0. S. 230.

BARBIER, Jules. *Hoffmannovy povídky : opera o třech jednáních s prologem a epilodem na text J. Barbiera a M. Carré*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. 113 s. Operní libreta. Řada II ; sv. 19.

HODROVÁ, Daniela [et al.]. *Poetika míst*. 1. vyd. Jinočany : H&H, 1997. ISBN 80-86022-04-8. 249 s.

KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román*. In : Slovo, dialog a román : Texty o sémiotice. 1. vyd. Praha : SOFIS, 1999. ISBN 80-902439-3-2. S. 7-32.

LACHMANN, Renate. *Poznámky k fantastice*. In : Memoria fantastika. [1. vyd.] Praha : Herrmann & synové, 2002. ISBN 80-238-9565-6. S. 131-140.

NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury : koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Vyd. 1. Brno : Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4. 912 s.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vyd. Brno : Host, 2001. ISBN 80-7294-004-X. 176 s.

ŠRÁMEK, Jiří. *Morfologie Fantastické povídky*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita v Brně – filozofická fakulta, 1993. ISBN 80-210-0700-1. 136 s.

b. Články v tištěných periodikách

[Požár v Ringtheater] *Světlozor*. 1881, roč. 15, č. 51, s. 9.

Hoffmannovy povídky. In : Dalibor : časopis pro všechny obory umění hudebního, 1888, č. 36, s. 307-308.

Hoffmannovy povídky [pokračování]. In : Dalibor : časopis pro všechny obory umění hudebního, 1888, č. 40, s. 315-316.

Hoffmannovy povídky [dokončení]. In : Dalibor : časopis pro všechny obory umění hudebního, 1888, č. 41, s. 324-325.

TEIGE, Karel. *Referáty o stálých českých divadlech*. In : Česká Thália : divadelní a zábavné listy, 1888, sv. 2, s. 309-310.

c. Internetové zdroje

Peregrin. In : Wikipedia : the free encyclopedia [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 29. 12. 2005, last modified on 26. 7. 2010 [cit. 2010-07-29]. Dostupné z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Peregrin>>.

Francouzský revoluční kalendář. In Wikipedia : the free encyclopedia [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikipedia Foundation, 14. 4. 2007, last modified on 3. 7. 2010 [cit. 2010-07-29]. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Francouzsk%C3%BD_revolu%C4%8Dn%C3%AD_kalend%C3%A1%C5%99>.

d. Akademické práce

STŘELEČKOVÁ, Alena. *Tajemno a tajemství v Zeyerově Domu U Tonoucí hvězdy*. České Budějovice, 2008. 55 s. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita, Filozofická fakulta.