

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTIKY

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**ČAS A PROSTOR VE FANTASY**

vedoucí práce: Mgr. David Skalický Ph.D.

autorka práce: Pavlína Haršová

studijní obor: Bohemistika

ročník: 3.

2012

Prohlašuji, že svojí bakalářskou 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 bakalářské 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 26. dubna 2012

---

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Davidu Skalickému Ph.d. za vedení této práce a cenné rady.

## Anotace

Tato bakalářská práce se soustředí na reprezentaci narativních kategorií času a prostoru v textech fantasy literatury. Definuje podžánry fantasy a popisuje specifika tohoto druhu literatury. Získané poznatky jsou demonstrovány vybraných ukázkách předních děl fantastiky. Závěr práce shrnuje rozdíly, které existují mezi zobrazováním časoprostorových skutečností ve fantastických narativech a textech ostatních nefantaskních žánrů.

## Annotation

This work focuses on the representation of the narrative categories of time and space in the fantasy literature's pieces. It delineates the sub-genres of fantasy and describes the particularities of the genre. The prominent pieces of the fantasy genre are used to demonstrate the established knowledge. There is a conclusion of the differences between the representation of the space-time facts in the fantasy genre and the other genres in the final part of the work.

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>5</b>
<b>1 Narativní kategorie času</b> .....	<b>6</b>
1.1 Diferenciace temporálních postupů podle Gérarda Genetta.....	7
<b>2 Narativní kategorie prostoru</b> .....	<b>11</b>
2.1 Mapa a cesta .....	12
2.2 Narativní prostor podle Marie-Laure Ryanové .....	12
2.3 Diferenciace prostoru podle Ladislavy Lederbuchové.....	14
<b>3 Fantasy</b> .....	<b>16</b>
3.1 Historie fantasy .....	17
3.2 Diferenciace .....	23
<b>4 Reprezentace prostoru ve fantasy</b> .....	<b>25</b>
4.1 Reální x fantaskní prostor .....	25
4.2 Prostředí jako okno do duše .....	26
4.3 Skoky v prostoru .....	28
4.4 Průchody mezi světy .....	29
4.5 Prostorové rámce v díle Neila Gaimana.....	30
4.6 Mapy ve fantasy žánru .....	32
<b>5 Reprezentace času ve fantasy</b> .....	<b>33</b>
5.1 Zastavení času .....	34
5.2 Cestování v čase .....	34
5.3 Plynutí času v paralelních světech .....	37
5.4 Narušování kauzality .....	37
<b>6 Závěr</b> .....	<b>39</b>
<b>7 Seznam použitých zdrojů</b> .....	<b>40</b>
7.1 Primární prameny: .....	40
7.2 Sekundární literatura: .....	41
<b>8 Přílohy</b> .....	<b>43</b>
8.1 Grafické mapování prostoru ve fantasy.....	43

## Úvod

Teorie literatury rozlišuje čtyři základní narativní kategorie, jejichž propojení je nezbytné pro kompoziční výstavbu epického textu. Jedná se o čas, prostor, postavu a vypravěče. Mezi těmito kategoriemi existují vztahy, které svým prolínáním vytvářejí celé dílo. Zasazením postavy či vypravěče do určitého času a prostoru vznikají nové možnosti vyprávění. Líčením prostoru a jednání postav v něm zase vzniká představa fikčního světa a jeho zákonitostí.

V této práci se zaměříme na dvě z těchto kategorií, konkrétně kategorii času a prostoru z hlediska jejich reprezentace v žánru fantasy. Přestože kategorie prostoru a času mají každá svá specifika, často na ně bývá nahlíženo ve vzájemném vztahu, označovaném jako časoprostor nebo chronotop. My však, abychom objektivně popsali jak časová tak prostorová specifika fantasy žánru v plné šíři, budeme v následujících kapitolách k těmto narativním kategoriím a jejich reprezentacím v konkrétních textech přistupovat odděleně jakožto k samostatným složkám narativního textu.

Nejprve se zaměříme na popis času a jeho diferenciaci na pořádek, trvání a frekvenci, jak jí uvádí Gerard Genette. V další kapitole pak popíšeme kategorii narativního prostoru a její terminologii podle Marie-Laure Ryanové a diferencujeme jednotlivé možnosti zobrazení prostoru na základě rozdělení Charlotte Lindeové, Williama Labova a Ladislavy Lederbuchové. Než přistoupíme k analytické části práce, stanovíme hranice žánru fantasy, jeho historii a varianty, se kterými se můžeme v dnešní produkci tohoto žánru setkat.

V analytické části se soustředíme na popis reprezentace času a prostoru ve fantasy na základě poznatků získaných v teoretické části.

## Narativní kategorie času

Čas je jednou ze čtyř základních kategorií vyprávění. Nepříliš často se o něm hovoří jako o samostatné kategorii. Věnuje se mu pozornost spíše ve vztahu k prostoru, proto obvykle nalezneme spíše pojem časoprostor nebo chronotop.

Čas v narativu může mít v dvojí podobu. Literární věda primárně rozlišuje *čas příběhu* a *čas diskurzu*. Často se můžeme setkat se stejným rozdělením, ale pod termíny *čas vyprávění* a *čas vyprávěný*. Ve výsledku se však jedná o totéž – nesoulad mezi časem syžetu a časem fabule. Zásadní rozdíl mezi těmito časy spočívá v nemožnosti textu odrážet současnost, která v rámci některých událostí v příběhu vystupuje. V čase příběhu nejsou paralelně se odvíjející události ničím vzácným, problém však spočívá v neschopnosti diskurzu pokrýt tuto současnost, a to z jediného důvodu – fyzický text není schopen zaznamenat dvě události najednou. Je samozřejmě schopen obě popsat, ale musí je seřadit za sebou, čímž vytváří vlastní časovou dimenzi. Stejně jako pořadí zobrazení současných událostí, vybírá vypravěč i rychlost, jakou jsou události vyprávěny, nebo vypouští takové situace, které nejsou z hlediska děje podstatné. Zatímco čas příběhu se vždy odvíjí lineárně, čas diskurzu chronologií vázán není. Záleží pouze na vypravěči, v jakém pořadí předkládá události čtenáři, pokud ovšem zachovává jejich logické souvislosti. Tím vznikají rozpory mezi časem příběhu a časem diskurzu. Jediným aspektem příběhu, který se na rozdíl od promluv vypravěče odvíjí stejně v rámci obou těchto časů, je dialog postav.

Rozpor mezi časem promluv vypravěče a postav bývá poměrně často rozlišen pomocí gramatických kategorií času. V projevech vypravěče se nejčastěji setkáváme s promluvy v minulém čase, zatímco promluvy postav bývají realizovány v čase přítomném. „*Máte svůj meč?*“ *ptal se doktor. „Mám,“ kývl Kaspian. „Tak si přehod'te tenhle plášť, aby schoval meč a vak. To je ono. A teď si musíte jít promluvit na Velkou věž.*<sup>1</sup> Tento postup však není jakousi předepsanou formou vyprávění v préteritu, přestože se s ním v prozaických textech setkáváme nejčastěji. V narativních textech, kde vypravěč promlouvá v ich-formě, tedy je totožný s jednou z postav, mohou být promluvy vypravěče realizovány ve stejném čase jako promluvy všech postav, stejně však může autor zachovávat rozdíl mezi časy promluv vypravěče a postav. Vypravěč tak vypráví vlastní příběh s jakýmsi časovým odstupem. Vyprávění v čase budoucím se v epice objevuje zřídka. Výjimečně může vypravěč přeskakovat ve vyprávění z préterita do přítomného času nebo naopak. S tímto postupem se můžeme setkat například

---

<sup>1</sup> Lewis 2005: 67

v dílech Milana Kundery. Hned v úvodu jeho novely *Valčík na rozloučenou* užívá přítomného času, ale během rozhovoru několika postav začne vypravěč uprostřed věty promlouvat v minulém čase: „*Jenom se neboj,“ povzbuzuje ji pětatřicátnice a vede ji za převlékací kabiny, kde mají zdravotní sestry svou skříňku, stolek a telefon. „Měla bys mu zavolat domů,“ říká hubená zlomyslně a všechny tři se rozesmály. Když smích utichl, Růžena řekla: „Znám číslo do toho divadýlka“<sup>2</sup>* S tímto postupem se však příliš často nesetkáme. V narativu se však setkáváme ještě s jinými kompozičními způsoby výstavby textu. Jejich diferenciaci tak, jak ji uvádí Gérard Genette, popíšeme v následující podkapitole.

## 1.1 Diferenciace temporálních postupů podle Gérarda Genetta

Manipulace s časem jakožto narativní kategorií zohledňuje více hledisek, než je jen odraz času příběhu v rámci gramatického vyjádření. Čas v epickém díle nemusí nutně směřovat od minulosti k budoucnosti, přestože se s tímto uchopením času setkáváme nejčastěji. Temporálních postupů existuje v kompozici několik. Na základě vztahů mezi časem příběhu a časem diskurzu uvádí Gérard Genette tři kategorie – pořádek, trvání a frekvenci, které dále dělí na několik druhů, pokrývajících narativní kategorii času.

### 1.1.1 Pořádek

První kategorií, kterou Genette rozlišuje, je pořádek, tedy časová posloupnost událostí, která ukazuje na odlišnosti mezi skutečným řazením vyprávěných událostí v čase a jejich reprezentací právě v rámci vyprávění. Jedná se tedy o kategorii poukazující na rozdíly mezi řazením událostí tak, jak se v čase odehrávají a jak jsou řazeny v narativním textu. Genette dále dělí posloupnost na logickou a anachronickou.

Logická posloupnost označuje řazení událostí tak, jak šly za sebou, často bývá tato skutečnost označována pojmem chronologie. Oproti tomu anachronická posloupnost vyjadřuje odchylky od chronologické posloupnosti. Anachronie není zobrazením událostí v logickém sledu. Chronologie je zde záměrně rozrušována, a to dvěma možnými způsoby – analepsí a prolepsí. V obou případech se však jedná o přerušení chronologického toku vyprávění a jakési vsunutí jiných událostí, které sice souvisejí s právě vypravovaným dějem, ale jejich zařazení z hlediska logické časové posloupnosti je jinde. Anachronie je tedy vždy zobrazována ve vztahu k momentálně vyprávěnému narativu.

---

<sup>2</sup> Kundera 1997: 11



Analepse je využívána v narativech častěji než prolepse. Tento postup, častěji označovaný jako retrospekce, má podobu jakéhosi „myšlenkového návratu“ do minulosti. Do lineárního toku vyprávění je vsunuta vzpomínka postavy, nebo vypravěčův odkaz na události, které se z hlediska narativu odehrály v minulosti. Retrospekce nemusí mít nutně podobu krátké zmínky o minulých situacích, ale mohou fungovat jako opakovaný návrat k událostem z minulosti. Z hlediska vyprávění pak může celý text připomínat narativ složený ze dvou nezávislých linií jako je tomu např. v románu Ludvíka Vaculíka *Sekyra*, kde se vypravěčovo vyprávění odehrává jakoby ve dvou časových rovinách. Hlavní linie narativu vypráví o událostech, které postava současně prožívá, oproti tomu druhá řadí vedle sebe události z hrdinova dětství.

Druhá možnost anachronie, se kterou se však nesečkáme tak často jako s chronologií je prolepse, nebo-li anticipace. Jedná se o předjímání událostí. Tedy postup řazení událostí ve vyprávění, který nám nejprve nabídne rozuzlení situace nebo její určitý stav. To, co mu předcházelo a jaké události k němu vedly, je až předmětem následujícího vyprávění, které už se většinou odvíjí chronologicky až k události, která nám byla předložena na začátku. V rámci anticipace však nemusí být nutně vyložena celá situace, ke které události následujícího vyprávění vedly. Prolepse může mít také podobu narážek na budoucnost. Především vypravěč v ich-formě, promlouvající v minulém čase, má v tomto směru prakticky neomezené možnosti. Takové náznaky budoucnosti podněcují čtenářovu zvědavost a napomáhají pozvolné gradaci textu. Problémem může být nadbytek těchto narážek, kterým čtenář nerozumí v momentě, kdy je čte, ale chápe je až zpětně právě díky objasňování událostí, které k situaci, na kterou vypravěč naráží, vedly. V rámci anticipace se můžeme často setkat s vypravěčovými promluvami typu: to ještě netušil, co ho čeká.

Pro jasnější vymezení Genettovy kategorie pořádku si můžeme pomoci jednoduchou pomůckou, kterou na Genettovu diferenciaci časových kategorií aplikovala Smiloth Rimmon-Kenanová v Poetice vyprávění. Ke každé z Genettových kategorií přiřadila otázku, na kterou časové údaje té které kategorie odpovídají. Pro kategorii pořádku je to otázka: Kdy?<sup>3</sup>

### 1.1.2 Trvání

Kategorie trvání nám podle Rimmon-Kenanové dává odpověď na otázku: Jak dlouho? Tato kategorie zahrnuje podobné chápání narativního času, se kterým se můžeme v některých teoretických pracích setkat pod pojmy čas objektivní a čas subjektivní. Trvání vyjadřuje vztah

---

<sup>3</sup> Rimmon-Kenan 2001: 34

mezi časovým úsekem, který se v rámci příběhu odehrává a jeho zobrazováním v rámci samotného textu. Vypravěč některé časové úseky vypouští, jiné popisuje velmi zběžně, ostatním se zase věnuje podrobněji nebo je záměrně zpomaluje, popřípadě pozastavuje. To má vliv na stupňování napětí, popřípadě umožňuje přeskočit časový úsek, který je pro děj nepodstatný.

Obecně lze prohlásit, že jasně stanovená rychlost, kterou by se měl příběh odvíjet, neexistuje. Není tedy zcela jasné, zda je vůbec s časem diskurzu vypravěčem nějak manipulováno oproti času vyprávění. Gérard Genette však určuje okamžik, kdy se trvání určitého časového úseku shoduje v obou případech. Jako tuto stejně měřitelnou chvíli určuje dialog, který má stejné trvání jak v příběhu, tak v textu, který jej zobrazuje. V rámci promluvy není manipulace s časem vypravěči umožněna. Je to tedy jediný úsek, kdy je čas příběhu a čas diskurzu ve stejném poměru. Pro označení tohoto současného trvání je užíván termín *isochronie*. Genette užívá pro tento vztah označení *tempo*. Od této objektivní rychlosti – *tempa* se odvíjí posuzování rychlosti vyprávění. Odchýlení od tohoto *tempa* je ukazatelem manipulace s časem a jeho plynutím v rámci diskurzu.

Jak už jsme zmínili výše, existují čtyři možnosti odchýlení od *tempa* – zrychlování, zpomalování, pozastavení a přeskočení událostí – tzv. *elipsa*. Se všemi se můžeme setkat v rámci jednoho díla, přestože s pozastavením časové linie se příliš často neseťkáváme. Genette hovoří o zrychlování nebo zpomalování času v případě, kdy je narušena *isochronie*, tedy se objevuje rozdíl mezi časem příběhu a časem diskurzu. O zrychlování mluví, je-li určité události nebo časovému úseku věnován kratší úsek textu, než je tomu u jiných stejně dlouhých časových úseků, plynoucích i z hlediska textu stejným tempem. Tato spojitost času vyprávění s prostorovou sférou textu souvisí rovněž se zpomalováním toku času, a to v opačném případě, tedy kdy v poměru času vyprávění a prostoru textu převažuje oproti objektivnímu tempu textový rozměr. Se zrychlováním a zpomalováním času se nejčastěji setkáváme v rámci popisu vnímání postav. Můžeme se také setkat s úsekem času, který sice v rámci času vyprávění proběhne, avšak v čase diskurzu se neobjeví. S *elipsou*, jak je tento postup označován, se setkáváme stejně často jako se zrychlováním nebo zpomalováním. Některé časové úseky nejsou pro *narativ* důležité, proto je vypravěč záměrně vypustí a přeskočí k zajímavějším událostem. U vyprávění příběhu kratších časových úseků je nejčastěji takto přeskakován čas, kdy postavy spí. S pozastavením se v *narativu* setkáváme především v popisech prostoru nebo postav. Jedná se o zachycení nehybného okamžiku, které bývá označováno jako deskriptivní pauza.

### 1.1.3 Frekvence

Poslední kategorií času v pojetí Gérarda Genetta je frekvence. Opět si vypomůžeme otázkou Rimmon-Kenanové, která pro tuto kategorii zní: Jak často? Tedy jak často se určitý úsek času vyprávění objevuje v čase diskurzu, popřípadě jak často se v textu o nějaké události hovoří? Genette pojímá frekvenci jako nástroj ke zrychlení vyprávění. Samotnou kategorii frekvence pak dělí na čtyři varianty.

Nejčastěji se setkáváme s událostí, která proběhla v čase příběhu jednou a je také pouze jednou zobrazována v čase diskurzu. Mezi singulativní frekvence, jak Genette tuto variantu označuje, by patřily především méně důležité události, které nejsou příliš podstatné pro další vývoj děje, a proto není třeba je připomínat. Obecně je singulativní frekvence vyrovnaným vztahem mezi vyprávěním stejné události v rámci času příběhu a času diskurzu.

Oproti tomu repetitivní frekvence nabízí vyprávění jedné události několikrát, byť ne zcela ve stejném znění. Můžeme se s nimi setkat v podobě vzpomínky, nebo v rámci dialogu. Nejčastěji je však repetitivní vyprávění zastoupeno v popisu vnímání jednotlivých postav. Náhled na jednu událost je nám nabízen několikrát skrze prožívání několika postav, což má za následek odlišnosti ve zobrazení totožné události.

Třetí variantou je událost, která se odehrála několikrát a je o ní také několikrát vyprávěno. Tato anaforická událost však nemá povahu vyrovnaného vztahu mezi počtem událostí a počtem jejich vyprávění v rámci textu, jako je tomu u singulativního vyprávění. Tatáž událost se nemusí v čase příběhu odehrát tolikrát, jako je o ní vyprávěno v rámci diskurzu a naopak. Genette však upozorňuje na fakt, že i když jsou události označovány jako stejné, nikdy se neodehrávají zcela totožně, vždy je mezi nimi určitý rozdíl. Někdy to může být odlišný dialog, který se během opakující se události odvíjí. Nikdy se nejedná o tutéž událost, ale pouze o její opakování.

Poslední Genettovou podkategorií je iterativní frekvence, tedy takový vztah mezi příběhem a diskurzem, kdy je opakující se událost zmiňována v textu pouze jednou. Do určité míry vychází tato kategorie ze singulativního typu vyprávění. Nejčastěji se s iterativním vyprávěním setkáváme v podobě formulací typu každý pátek, celý týden apod.

## 2 Narativní kategorie prostoru

Narativním prostorem rozumíme souhrn míst, kde postavy v daném díle žijí a jednají, nebo o kterých mluví. Je to jakási sada kulis, ve kterých se odehrávají všechny události. Pojem prostor tedy nezahrnuje samostatná izolovaná prostředí, ve kterých se odehrávají události, ale označuje také vztahy mezi těmito místy děje, které pomáhají čtenáři vytvořit si v mysli vlastní propojenou mapu, tedy ne pouze roviny prostoru, o kterých vypravěč a postavy mluví, ale jednotný obraz, ve který se všechny tyto zobrazované „podprostory“ skládají.

Prostor a jeho zobrazování v textech narativu nepodléhá žádné jednotné technice. Stejně jako čas, je i prostor v příbězích předkládán pomocí různých strategií, které „zhmotňují a formují vizualizace“<sup>4</sup> vtahující recipienta do prostorových souvislostí fikčního světa.

Nejpreferovanější technikou zobrazení prostoru je bezpochyby popis. Popisná složka textu velmi často střídá složku dějovou, a nabízí tak čtenáři možnost spojit si události narativu s určitým prostorovým rámcem: *Venku byla jen holá, dřevem vyložená chodba, osvětlená silnými bílými svíčkami, zasazenými v držácích na protilehlé zdi.*<sup>5</sup> Přestože se s takovýmto zobrazením prostoru setkáváme v narativních textech nejčastěji, není popis jedinou technikou zobrazování prostoru. Někdy bývá popisování prostoru v rámci zachování dynamiky vyprávění minimalizováno. Ke zobrazení prostorových skutečností potom může sloužit popis pohybu postavy nebo předmětů. Jedná se o jakési sledování cesty,<sup>6</sup> kterou se postava ubírá: *A on, pan Mundstock, vstane z pohovky a jde za ním jako za vlastním stínem. Kolem parku, Maislovou ulicí, kolem židovské radnice, synagogy. Po schůdkách na třídu, přes ní, a je v Havelské. Před tím známým domem, zeleným jako jeho kravata.*<sup>7</sup> Časté je také zobrazování prostoru skrze vnímání postav.

Nejčastěji vypravěč čtenáře seznamuje s prostorem příběhu skrze posouvání ohniska událostí. Pozorovatelovo umístění je tedy z hlediska prostoru proměnlivé. Pozorovatelská perspektiva závisí na umístění vypravěče ve fikčním světě.<sup>8</sup> Stejně jako se vypravěč může překrývat s některou z postav u vyprávění v ich-formě, může také jeho perspektiva záviset na pohybu dané postavy. Vypravěč v er-formě však takto omezen není. Oproti ich-formě se jeho rozsah rozšiřuje na okruh několika postav a tedy i na několik prostředí.

---

<sup>4</sup> Ryanová 2009: 39

<sup>5</sup> Pratchett 2007: 33

<sup>6</sup> K prostorovým strategiím jako je sledování cesty a mapování se dostaneme v následujícím oddílu.

<sup>7</sup> Fuks 1963: 63

<sup>8</sup> Uspenskij 2008: 78-89

## 2.1 Mapa a cesta

Charlotte Lindeová a William Labov dělí prostorovou výstavbu narativního textu na dvě základní strategie. První je mapa, někdy označována také termínem nadhled, a cesta (trať).<sup>9</sup> S mapováním prostoru se oproti cestě příliš často neseťkáváme. Mapovací strategie nabízí čtenáři objektivní přehled všech součástí prostoru daného díla. Jedná se o sledování prostoru z perspektivy na úrovni vertikálního, někdy až panoramatického zobrazování. Narozdíl od cesty je tento popis prostorových rámců a jejich propojení v jeden narativní prostor postupem statickým.

Cesta tvoří do určité míry protiklad ke strategii mapování. Předně je postupem dynamickým, tedy závislejícím na pohybu vypravěče nebo postavy, kterou sleduje. Nepředkládá nám současně jednotlivé segmenty prostoru díla, jako je tomu u mapování, ale popisuje prostorové rámce postupně v rámci procházení jednotlivými místy děje. Přestože se může zdát mapovací strategie a prostor, který je mapováním čtenáři předkládán, přehlednější, odosobnělý popis prostoru příliš neusnadňuje čtenářovo vtažení do děje, jako je tomu u přirozenější strategie cesty. Skrze cestu se čtenář sám podílí na skládání vlastní mapy podle obrazů, které získává skrze cestování prostorem společně s vypravěčem a postavami. Tento mentální model prostoru díla napomáhá recipientovi ke snadnější orientaci v prostorových rámcích a jejich propojování.

Slouží-li popis prostoru a následná osobní mentální mapa pouze jako kulisa pro příběh, nemusí být nutně geograficky důsledná, avšak jedná-li se o prostor, který je pro narativ důležitější než jen jako souhrn prostředí dějů, vyžaduje určité uchopení vztahů mezi místy děje. Jako jakýsi vypravěčův návod může být do textu vsazena grafická mapa, jako tomu bývá ve fantasy literatuře. K této reprezentaci narativního prostoru ve fantasy se však ještě vrátíme v některé z následujících kapitol

## 2.2 Narativní prostor podle Marie-Laure Ryanové

Marie-Laure Ryanová rozděluje narativní prostor na pět kategorií. První z nich jsou prostorové rámce, tedy prostředí, ve kterých se odehrávají skutečné události. „Prostorové rámce rozměňují obrazy jednání postav (action) a mohou vyústit jeden do druhého.[...]“<sup>10</sup> Prostorovým rámcem tedy rozumíme konkrétní místo, do kterého je zasazena určitá událost. Přejechy mezi prostorovými rámci jsou závislé na pohybu postav. Následný souhrn všech

---

<sup>9</sup> Lindeová – Labov: 1975: 924 - 939

<sup>10</sup> Ryanová 2009: 39

prostorových rámců utváří mozaiku reálně popisovaného prostoru. Nezahrnuje však prostředí, která jsou zobrazena pouze v myšlenkách nebo promluvách postav, tedy místa, která se neváží přímo k jednání postav v čase vyprávění. Prostorové rámce podle Ryanové podléhají hierarchickému uspořádání. Jejich hranice nemusí být příliš znatelná, zvláště jedná-li se o pozvolné proměny rámců v závislosti na pohybu postavy mezi nimi. Příkladem může být pozvolná proměna krajiny, v případě, kdy postava popisuje cestu, jako je tomu v Tolkienově trilogii *Pán prstenů*, nebo popis jednotlivých pokojů v domě, které však mají své hranice určené jasněji, tak jako v dílech J. K. Rowlingové, kde jsou popisy jednotlivých pokojů a jejich uspořádání v domě velmi časté.

Druhou, jasněji definovanou kategorií je zasazení. „Jedná se o všeobecné socio-historicko-geografické okolní prostředí, ve kterém se děj odehrává.“<sup>11</sup> Označení zasazení se vztahuje k textu jako celku. Jako příklad můžeme uvést zasazení románů Jane Austenové, tedy anglická venkovská vyšší vrstva 18. a 19. století.

Další kategorií narativního prostoru, kterou Ryanová uvádí, je prostor příběhu. Jako prostor příběhu je označován souhrn všech míst, ve kterých se odehrává děj, stejně jako míst, o kterých vypravěč nebo postavy hovoří, aniž by skutečně v textu byla popsána, nebo hrála z dějového hlediska nějakou podstatnější roli. Je to prostor založený na činnostech a myšlenkách postav.

Jako čtvrtou kategorii prostoru uvádí Ryanová narativní svět nebo také svět příběhu. Je to prostor příběhu dotvořený v mysli čtenáře jeho představami, založenými na znalosti reálného světa a zkušenosti s ním. „Zatímco prostor příběhu je složen z vybraných míst oddělených prázdnými prostory, narativní svět je utvářen představivostí jako spojitá, jednotná, ontologicky zaplněná a materiálně existující geografická entita, a to dokonce i když se jedná o svět fikční, pro nějž neplatí žádná z těchto vlastností.“<sup>12</sup> Přestože se děj odehrává na několika různých místech, naše mysl automaticky nepopsané území mezi těmito místy zaplňuje souvislým prostorem podle toho, jaký skutečně mezi těmito prostředími geograficky existuje, a to bez nutnosti zmiňování podoby tohoto prostoru v rámci celého textu.

Poslední kategorií je pak „narativní univerzum: svět (v časoprostorovém smyslu slova) ztvárňovaný textem jako skutečný,“<sup>13</sup> který v sobě zároveň nese i světy neskutečné, vykonstruované v myšlenkách nebo představách postav. Jediným limitem světů spadajících

---

<sup>11</sup> Ryanová 2009: 39

<sup>12</sup> Tamtéž

<sup>13</sup> Tamtéž

do narativního univerza je nutnost jejich zmiňování v textu. Pokud není možný svět *textově aktivován*, nemůže být součástí narativního univerza daného vyprávění.

Gabriel Zoran rozděluje možnosti prostorového zobrazení podobně jako Marie-Laure Ryanová, přestože užívá jiná označení pro pojmenování rovin narativního prostoru, se kterými se v narativních textech nejčastěji setkáváme. Pro naši práci je však více podstatné samotné vydělení těchto vrstev narativního prostoru, než popsání odlišností v terminologii.

Seymour Chatman rozlišuje mezi prostorem příběhu a prostorem diskurzu po vzoru stejně koncipovaného rozdělení narativní kategorie času, které jsme již zmínili výše. Marie-Lauren Ryanová tuto Chatmanovu diferenciaci nesdílí. Namísto pojmu prostor diskurzu dosazuje vhodnější „prostorový rozměr textu, protože odkazuje k prostorovosti textu jako materiálního objektu a k dimenzi vzájemného vztahu se čtenářem, divákem nebo uživatelem.“<sup>14</sup> Jedná se tedy o fyzickou podobu narativu, je-li nějakým způsobem zaznamenán. Nás však bude v následujících kapitolách více zajímat prostor příběhu.

## 2.3 Diferenciace prostoru podle Ladislavy Lederbuchové

Obecně můžeme rozdělit prostor příběhu do čtyř kategorií podle způsobu, jakým je prostor v určitém díle zobrazován:

### 2.3.1 Migrační prostor

Možnost vyvolání jedolitého obrazu v mysli čtenáře skrze migrační prostor bývá velmi často součástí především dobrodružné prózy. Prakticky se jedná o stejnou strategii zobrazování prostoru, kterou jsme popsali již v oddíle 2.1. Migrační prostor neboli cesta zobrazuje prostředí a jeho změny prostřednictvím pohybu postavy v prostoru fikčního světa. Čtenář se tak seznamuje s jednotlivými prostorovými rámci postupně, což umožňuje snazší orientaci v prostoru vyprávění jako složeného celku. Jako zástupce tohoto zobrazování prostoru můžeme uvést díla Williama Kinga, kde se s prostředím seznamujeme právě skrze putování postav.

### 2.3.2 Konvergentní a divergentní prostor

Konvergentní prostor je zobrazení prostoru, který se během děje zužuje. Jako jeho protiklad bývá uváděn prostor divergentní, tedy takový, který se s postupem děje rozbíhá. Tento opačný postup bývá zpravidla v narativu častější. Příklady konvergentního i divergentního prostoru můžeme najít v sérii J. K. Rowlingové. Každý díl začíná na stejném

---

<sup>14</sup> Ryanová 2009: 40

místě – v domě Dursleyových, odtud sledujeme cestu postavy a seznamujeme se postupně s dalším prostředím, čímž se nám známý prostor díla rozšiřuje. Naopak v závěru celé série, se zobrazovaný prostor zužuje s přesouváním hlavních i vedlejších postav na místo poslední bitvy a jeho bezprostředního okolí.

### **2.3.3 Konstantní prostor**

Konstantní prostor můžeme označit jako neměnný. Ohnisko děje zůstává stále stejné. Přestože se jedná o postup využívaný v literatuře minimálně, můžeme se s ním setkat v dílech, kdy se veškeré události odehrávají např. v rámci jednoho domu či pokoje. Jako příklad můžeme uvést knihu Terryho Pratchetta *Národ*, jejíž děj se odehrává na tropickém ostrově.

### **2.3.4 Kontrastní prostor**

Kontrastní prostor představuje velmi efektivní způsob zobrazování prostředí na základě jejich vzájemných opozic. Základním předpokladem je zasazení děje do dvou nebo více prostředí, která jsou však diametrálně odlišná. Velmi často je to protiklad města a vesnice. V rámci fantasy bývá kontrastní prostor založen na protikladu reálného a fantaskního světa. Jako příklad může sloužit Carrollova *Alenka v říši divů*, kde vypravěč dovádí kontrast mezi jednotlivými složkami prostoru až do krajnosti.



### 3 Fantasy

Anglické slovo *fantasy* překládají anglicko-české slovníky různě – nejčastěji jako fantazii nebo představivost, ale můžeme se setkat i se jmény jako sen, výmysl nebo dokonce rozmar. Nejblíže však zůstává prvotní význam, tedy fantazie v plném slova smyslu. V rámci představení tohoto žánru uveďme citaci z Průvodce literárním dílem: Fantasy je „označení pro část fantastické zábavné akční prózy rozvíjející se v 2. pol. 20. stol. v anglické a americké literatuře, která (na rozdíl např. od pohádky nebo báje) neodděluje svět kouzelný (kouzelné věci, postavy s nadpřirozenou mocí) a svět reálný, ale v samé své podstatě slučuje realitu a fantaskno jako prostupující se a rovnocenné do obrazu jediného - takže obraz reálu je zároveň fantastický (lidské postavy mají nadlidskou fyzickou i duševní sílu) a obraz fantastický má atributy reálu. (viz dokumentárně zmapované Středozemsko v Tolkienově *Hobitovi*.)“<sup>15</sup>

Skutečně se může zdát, že hlavním specifikem fantasy žánru je fikční svět, jehož součástí je něco nadpřirozeného. Přesto se můžeme často setkat s fantastickými prvky mimo samotný žánr. Fantaskní obrazy mohou být součástí snů nebo představ postav i v naprosto realistickém díle. Hranici, která odděluje fantasy žánr od ostatních žánrů, nesoucích jen některé z fantastických prvků, stanovuje nejlépe Renate Lachmannová. Rozlišuje mezi *normální fikcí*, kterou nalezneme v každém narativním textu, a „fikcí heretickou – fantasmatem,“ která narušuje zvyklosti mimeze. V případě, že v díle převládnu skutečnosti heretické fikce, hovoříme o tzv. antifikci se kterou se setkáváme právě ve fantasy.<sup>16</sup>

Než však popíšeme zvláštnosti tohoto žánru, musíme nejprve určit jeho hranice. Ty jsou poměrně nejasné, především kvůli splývání termínu *fantasy* a *science fiction*. Rozdíly nejsou na první pohled příliš znatelné. Pro oba žánry jsou typické postavy oplývající různými nadpřirozenými schopnostmi či porušující nám platné přírodní zákony. Pokud se ovšem zaměříme na oba žánry pečlivěji, uvidíme řadu odlišností. Fantasy je v *Encyklopedii literárních žánrů* definováno jako „populární žánr iracionální fantastiky s tematickými zdroji v mýtu a středověké romanci.“<sup>17</sup> Inspirace mýtem je v mnohých textech fantasy literatury patrný již při prvním zběžném prolistování. U *science fiction* mýtus nehraje žádnou roli. Hlavním ukazatelem je zde věda a snaha zobrazit vědecké teorie jako uskutečnitelné. Dalším rozdílem mezi těmito dvěma žánry fantastiky je počet čtenářů. Zatímco fantasy má stále početné řady čtenářů, okruh čtenářů sci-fi se v poslední době poněkud zužuje.

---

<sup>15</sup> Lederbuchová 2002: 93-94

<sup>16</sup> Lachmann 2002: 129 – 141

<sup>17</sup> Mocná – Peterka 2004

Přes tyto zásadní odlišnosti nebývá fantasy a sci-fi příliš často oddělováno. Stejně přistupuje moderní fantastika i k hororu. Přestože horor má také svá specifika stejně jako fantasy a sci-fi, především v poslední době začaly tyto rozdíly poněkud splývat, a to především vydání varianty tzv. temné fantasy, která se především v posledních několika letech vydává ve velmi vysokých nákladech. Fantasy, science-fiction a horor tak společně spadají do kategorie fantastické literatury.

### 3.1 Historie fantasy

Fantasy literatura tak, jak ji známe dnes, má za sebou poměrně krátký vývoj. Jako zakladatel žánru bývá nejčastěji uváděn anglický architekt, překladatel a spisovatel William Morris (1834 – 1896). Abychom se však dobrali skutečných kořenů tohoto žánru, musíme se ponořit do minulosti poněkud hlouběji. Prvky fantastiky se v epické literatuře objevovaly dlouho před tím, než se na základě pohádek a mytologie zformoval žánr natolik odlišný od realismu, který na konci 19. století ovládl většinu tehdejší literární produkce. Než k vydělení samotného fantasy žánru došlo, nebyly fantaskní prvky v literatuře ničím vzácným, přestože velmi často zůstávaly spíše upozaděny.

#### 3.1.1 Počátky fantastiky

Abychom se dobrali prvních fantastických příběhů, musíme daleko do minulosti. Jak už bylo řečeno výše, fantasy žánr vychází z pověstí, mýtů a eposů. S nástupem křesťanství se však tyto žánry lidové slovesnosti dostaly do stínu nábožensky laděných textů. Většina mýtů se dochovala pouze jako „kostra“ fantastického vyprávění, předávaného po generace výhradně ústní formou. I přesto se však některé mytologické náměty dochovaly v textové podobě a mohou tak posloužit jako doklad existence fantaskních motivů, užívaných v literární tvorbě již před několika tisíci lety.

Již nejstarší známý epos bývá označován za první fantastické dílo. *Epos o Gilgamešovi* se skutečně vyznačuje přítomností mnohých fantaskních prvků. Výskyt démonických a božských bytostí přibližuje epos fantasy literatuře stejně jako Gilgamešova honba za získáním nesmrtelnosti, nebo existence magických předmětů, které propadly podsvětí. Epos o Gilgamešovi stojí na počátku řady podobně laděných příběhů s přítomností nadpřirozena, jako jsou legenda o *Iásonovi a Argonautech*, staroanglické *legendy o králi Artušovi*, nebo Homérové eposy *Ilias* a *Odyssea*. Přestože všechny tyto příběhy mají své fantaskní motivy, nejsou fantasy literaturou v pravém slova smyslu. Abychom se skutečně

dobrali prvních ryze fantastických vyprávění, musíme se na časové ose posunout až na počátek 10. století.

V době středověku se produkce epických textů rozdělila na žánry duchovní epiky, které jistě mají svou váhu, ale z hlediska moderní fantasy se coby inspirace netěší tak velké oblibě jako starověké mýty. Druhou skupinou žánrů byla epika světská, zahrnující hrdinské a rytířské eposy, mnohem bližší formě fantasy, jakou známe dnes. *Píseň o Nibelunzích* (13. století) se Siegfriedovým koupáním v dračí krvi a využíváním neviditelného pláště splňuje mnohé představy o fantastice, stejně jako je tomu u staršího anglického eposu o *Beowulfovi* (kolem r. 1000). Za zmínku jistě stojí také alegorické dílo, kterým evropská literatura vstoupila do 14. století. *Božská komedie* Danta Alighieri bývá velmi často označována za základ pro pozdější již plně vydělenou formu moderní fantasy, přestože jsou zde užity fantastické obrazy spíše za účelem symboliky. Na konci 15. století, konkrétně v roce 1485 poprvé vychází ucelené převyprávění Artušovských legend s názvem *Artušova smrt* z pera Thomase Maloryho.

S nástupem renesance bylo fantastično odsunuto do pozadí. Náměty hrdinské a rytířské byly vystřídány pedagogickými spisy, cestopisnou literaturou a traktáty. Poezii ovládly sonety, a vystřídaly tak veršované legendy a eposy, tolik oblíbené na počátku středověku. Pro fantastickou literaturu znamenal nástup renesančního myšlení zastavení vývoje až do 18. století, kdy se fantaskní prvky znovu začaly velmi pozvolna do literatury vracet.

### 3.1.2 Vývoj zahraniční fantastiky

Pravděpodobně nejvýznamnější z první vlny fantasy románů jsou *Gulliverovy cesty* Jonathana Swifta, vydané poprvé v roce 1726 a v rozšířeném vydání o devět let později. Gulliverova setkání s obry, obyvateli Liliputu i s mluvícími koňmi jsou předně fantaskními příběhy, přestože je sám Swift vydává za vysoce důvěryhodné cestopisy. Tato „hra na pravdu“ se těšila velké oblibě po celé Evropě.<sup>18</sup> Swiftovým fantaskním cestopisem však tvorba moderních fantasy příběhů teprve začala.

V roce 1865 píše anglický matematik Lewis Carroll pohádkově laděnou fantasy s názvem *Alenka v říši divů*. Příběhy o Alence údajně Carroll vyprávěl skutečné „předloze Alenky,“ Alici Liddellové, na jejíž žádost následně příhody ze Říše divů sepsal, doplnil vlastními ilustracemi a v roce 1864 je dívce o Vánocích daroval. K oficiálnímu vydání došlo o

---

<sup>18</sup> První české vydání se objevilo v Praze v roce 1852.

rok později. Lewis si u Alenčiných dobrodružství ponechává možnost „návratu do reality.“ U raných děl fantasy se velmi často setkáváme s fantaskními bytostmi zasazenými do prostoru našeho reálného světa. V případě propojení reálného a fantaskního světa, bývá veškeré nadpřirozené dění na konci vysvětleno jako blouznění nebo sen.

Dva roky po prvním vydání *Alenky v říši divů*, jasněji vstupuje do fantasy jméno George MacDonalda, autora románů *Zlatý klíč* (1867), *Princezna a skřítki* (1872) a *Lilith* (1895). MacDonald debutoval již v roce 1858 příběhem *Phantastes, a Faerie Romance for Men and Women*. Tato novela se však příliš do podvědomí čtenářů nezapsala. I přesto bývá George MacDonald považován za prvního průkopníka moderní fantastiky.

V roce 1889 píše Mark Twain román s názvem *Yankee z Connecticutu na dvoře krále Artuše* a navazuje tím na tradici Artušovských legend, které se jako inspirace literárních děl těšily velké oblibě.<sup>19</sup> Nutno dodat, že je to jedno z prvních děl fantasy, které využívá možnosti cestování časem. V české literatuře se o tento průlom zasloužil o celých dvanáct let dříve Jakub Arbes v novele *Newtonův mozek*.<sup>20</sup>

Na přelomu 80. a 90. let 19. století vstupuje do historie fantasy jeden z nejvýznamnějších průkopníků tohoto žánru. Je jím přítel George MacDonalda William Morris, anglický architekt, který se začal literární činnosti věnovat až na sklonku života. V té době se také projevil jeho zájem o pověsti a skandinávské ságy, které také překládal. Zvláštní pozornost pak věnoval starým pověstem islandských kmenů. Tyto pověsti a ságy byly pro jeho vlastní tvorbu značnou inspirací. Přestože Morrisův první příběh *The House of the Wolfings* nijak výrazně fantasy tvorbě nepřispěl, již druhou novelou *The Story of the Glittering Plain* z roku 1891 se zapsal do historie žánru. Touto novelou Morris do určité míry navázal na díla inspirovaná hrdinskými středověkými eposy. (Hrdina jménem Halblitha z Domu havrana se vydává zachránit svou snoubenku, kterou unesli piráti. Nakonec se dostává až do fantaskní Země třpytivé roviny, kde údajně lidé oplývají nesmrtelností.) Tímto hrdinským námětem se stal Morris příkladem a inspirací pro další autory tohoto ožívajícího

---

<sup>19</sup> r.1135 píše Geoffrey z Monmouthu *Historii králů Británie* a o dva roky později pak Merlinova proroctví. V roce 1471 navazuje Thomas Malory románem *Artušova smrt*. Roku 1858 vydává autor fantasy novel William Morris *The Degeance of Guinevere, and Other Poems*. Další tituly, ve kterých hrají Artušovské legendy nějakou roli, vycházejí až ve 2. polovině 20. století. Jmenujme např. sérii čtyř románů Marry Stewartové, nebo román Marion Zimmer Bradleyové z roku 1986 *Mlhy z Avalonu*.

<sup>20</sup> Rok před Twainem vzniká v českém prostředí další dílo využívající přesuny v čase, a to *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století* Svatopluka Čecha.

žánru. Mimo jiných k Morrisovi vzhlíželi i J. R. R. Tolkien nebo C. S. Lewis, kteří ovlivnili podobu fantasy ve třicátých letech.<sup>21</sup>

Fantasy literatura vstoupila do 20. století s romány lorda Dunsanyho, konkrétně dvěma příběhy o království *Pegana*, a to v letech 1905 a 1906. Skutečného vzestupu se však tento žánr dočkal až po první světové válce, konkrétně v prostředí Univerzity v Oxfordu.

#### 1.1.1.1.1 The Inklings

Na počátku třicátých let se převážně z profesorů přednášejících na univerzitě v Oxfordu zformovala první literární skupina autorů zabývajících se fantasy literaturou. Nejednalo se o oficiální literární skupinu. Neměli jednotný program, který by se snažili uplatňovat. Neexistovala pravidla ani pevné složení členů. The Inklings<sup>22</sup> byli tedy poměrně volným klubem přátel, které spojoval zájem o fantastiku. Cílem jejich setkání bylo předčítání vlastních fantastických příběhů a následná diskuze o nich. Většina děl, která jsou dnes považována za mezníky ve vývoji fantasy, poprvé zazněla právě v okruhu The Inklings. Do jisté míry je to dáno trvalou přítomností autorů, jako byli J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis a Charles Williams. K této vedoucí trojici se přidávala různě zvučná jména jako Adam Fox, David Cecil, Nevil Coghill, Robert Havard nebo Robert Lancelyn Guen. Členy byli také nejstarší Tolkienův syn Christopher a starší bratr C. S. Lewis Warren. Přestože členství nebylo ničím omezeno, převažovali v řadách inklings oxfordští profesori. Ti se tak stali prvními posluchači Tolkienova *Pána prstenů*, Lewisových *Návštěvníků z Mlčící planety* a Williamsova *Předvečeru všech svatých*.

I když setkání The Inklings v šedesátých letech skončila, s díly jejich členů se setkáváme dodnes ve stále nových vydáních a filmových adaptacích. Oblíbenost především Tolkienových a Lewisových příběhů nijak nepolevuje, přestože od vydání jejich vrcholných děl, Tolkienova *Pána prstenů* (1937 – 1949) a Lewisovy série s názvem *Letopisy Narnie* (1949–1954), uplynulo víc než padesát let.

#### 1.1.1.2 přelom 20. a 21. století v zahraniční fantastice

Ve 20. století byla fantasy považována již za samostatný žánr. Prakticky až do sedmdesátých let bylo však do fantasy řazeno vše nerealistické, včetně utopických románů,

---

<sup>21</sup> Právě Tolkien byl tím, kdo Morrisovi do jisté míry zastínil. Trilogií *Pán prstenů* (1937-1949) překonal svými 1 103 stranami nejdelší fantasy vyprávění s názvem *The Well at the Worlds Ends* z roku 1896, jehož autorem je právě William Morris.

<sup>22</sup> Jméno skupiny The Inklings bývá překládáno jako tušitelé, častěji však jako inkoustáta. Původně nesl toto jméno studentský klub, jehož byli Tolkien a Lewis členy. Po rozpadu původních Inkoustát převedli toto jméno na vlastní literární skupinu.

kteře pŕedevším po zkušenostech z obou svĕtových válek vznikaly ve velkém počtu. Z těchto utopických vizí se postupně vydĕlil nový žánr fantastiky – science fiction. Fantasy tak byla „osvobozena od techniky“ a získala zpĕt svou původní podobu založenou na hrdinství, magii, kouzelných stvořeních a fantaskních svĕtech.

Pŕedevším v devadesátých letech zažila fantasy největší vlnu čtenářského zájmu. To s sebou neslo i masový vznik nových děl. Bohužel díky tomu došlo ke značnému úpadku kvality fantastických příběhů a některá zajímavá díla tak často poněkud zapadla v lavinĕ nekvalitních románů. Přesto však tvorba několika autorů vystupuje nad rámec brakové literatury, do které většinou nehodnotných textů fantasy spadla.

Na pŕelomu 70. a 80. let vstupuje velmi výrazně do anglické literatury Terry Pratchett. Svými příběhy zakládá naprosto novou formu fantasy literatury, která se velmi rychle těší rostoucí oblíbĕ čtenářů po celém svĕtĕ. Takzvaná komická či humoristická fantasy často řadí příběh až na druhé místo. Primárním úkolem těchto textů je čtenáře pobavit, až potom přichází na řadu samotný děj. Tento podžánr se mnohdy vyznačuje parodováním jiných děl literatury. Terry Pratchett například ve svĕm románě z rozsáhlé série *Úžasná Zemĕplocha* s názvem *Maškaráda* (1995) vtípnĕ paroduje Lerouxova *Fantoma opery* (1910). Terry Pratchett má na svĕm kontĕ 38 knih řazených pod *Úžasnou Zemĕplochu*. Další příběh momentálně dopisuje, a pŕipočteme-li i 9 dalších samostatných titulů, dobereme se neuvĕřitelných 47 vydaných knih. Zároveň Pratchett spolupracoval s mnoha autory na publikacích doplňujících sérii *Zemĕplocha*, i na zcela nezávislých projektech.

Jedním z Pratchettových spolupracovníků je Neil Gaiman,<sup>23</sup> autor románů *Nikdykde* (1998), *Hvězdný prach* (1999), nebo *Koralina* (2002). Pro Gaimanovu tvorbu je typické velmi originální propojení reálného a fantaskního svĕta. Podobné propojení prostorů nalezneme také v tvorbĕ anglické spisovatelky Joanne K. Rowlingové – momentálně nejvýraznější autorky moderní fantasy. Série příběhů o Harry Potterovi (1997 – 2007) je se svými 450 miliony výtisky nejprodávanější románovou řadou všech dob. O značné oblíbĕ svĕdčí také pŕeklady. Harryho Pottera mohou čtenáři pořídit celkem v 67 jazycích. Z hlediska časoprostorového zkoumání specifík fantasy žánru jsou díla Terryho Pratchetta, Neila Gaimana i Joanne K. Rowlingové neopomenutelná a my se k nim vrátíme v analytické části této práce.

---

<sup>23</sup> S Pratchettem spolupracoval v roce 1997 na titulu *Dobrá znamení*.

### 3.1.3 Vývoj české fantastiky

Ke kořenům české fantasy se příliš do minulosti vracet nemusíme. Přestože ve středověku u nás vznikalo poměrně velké množství legend s příměsí fantaskních složek, řadit tyto primárně duchovní texty do fantasy žánru nemůžeme. Jedním ze základních předpokladů fantasy textu je zábavná funkce, která však u legend na prvním místě rozhodně není. Na stejný problém narazíme již u prvního díla, které bývá považované za prvopočátek české fantasy. Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* je skutečně některými autory řazen na počátek české fantastiky, přestože u něj narážíme na stejný problém jako dříve u Dantovy *Božské komedie*, totiž alegorickou povahu celého textu. Nehledě na fakt, že prvotním cílem textu bylo navedení čtenáře ke správnému životu. Na první fantasy příběh si tedy čeští čtenáři museli počkat až do druhé poloviny 19. století, kdy byl na vrcholu romantismus prodchnutý záhadnými postavami a tajemnem.

První významná česká fantasy, čerpající námět z české historie je román Josefa Jiřího Kolára s názvem *Pekla zplozenci* z roku 1862. Hlavní dějovou linií je boj sil dobra a zla v dílnách alchymistů Rudolfa II. Kolár se však fantastice příliš vytrvale nevěnoval. Kromě několika fantasy povídek, nejznámější z nich je pravděpodobně *U červeného draka*, se zabýval spíše tvorbou romantických dramát, která se však příliš velkého ohlasu nedočkala. Významnou osobností na poli české fantastiky byl Jakub Arbes, přestože jeho díla s nádechem záhad mají zpravidla zcela racionálně vysvětlené příčiny veškerého nadpřirozeného dění. Příkladem může být již zmiňovaný příběh s názvem *Newtonův mozek* (1977). Jak už jsme psali výše, stejně jako Carrol Lewis u *Alenky v říši divů*, využívá i Arbes sen k vysvětlení veškerého fantaskního dění. Deset let po vydání Newtonova mozku píše Svatopluk Čech *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* a o rok později *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století*. Přestože se stejně jako u Komenského *Labyrintu světa* jedná o alegorickou kritiku společnosti, má přesto tento román zobrazením skoku do období české historie k fantasy žánru mnohem blíže. V roce 1929 vychází román Jana Weisse *Dům o tisíci patrech*. Přestože se opět setkáváme s poněkud alegorickým zobrazením, tentokrát v rámci domu, je jeho fantastické vykreslení žánru fantasy mnohem blíže než díla Čechova nebo Arbesova. Nutnost zorientovat se v předkládaném světě fantasmatu a řešit daný úkol, v případě hrdiny Petra Broka je to nutnost najít a zabít Ohishvera Mullera, má se současnou podobou žánru společného opravdu mnoho. Ani ve Weissově fantaskním románu se však neseťkáme s fantastickým vysvětlením událostí. Jak se ukáže, opět se jedná o sen, stejně jako tomu bylo už u Weissových předchůdců.

O fantasy literatuře však v českém prostředí v té době ještě hovořit nemůžeme. Pomineme-li utopické romány Karla Čapka, vznikající po první světové válce,<sup>24</sup> sloužily prvky fantastiky prakticky až do roku 1989 jen jako prvek, který napomáhá skutečnému odvíjení děje. Produkce fantasy byla od konce třicátých let prakticky nulová. Na vzestupu bylo sci-fi, které prožilo útlum pouze v období po roce 1948. S uvolněním situace ve druhé polovině 50. let se však trvale usídlilo mezi žánry nově vznikajících titulů, což napomohlo jeho rozvoji.

### 3.1.4 Přelom 20. a 21. století v české fantastice

S uvolněním politické situace v roce 1989 se fantasy žánru v českém prostředí otevřely zcela nové obzory. Předně vznikaly nové časopisy různého zaměření, mezi kterými byla rovněž periodika orientující se na fantasy literaturu, jako *Svět fantastiky* (1989 – 1990), nebo *Ikárie*, jejíž činnost skončila po dvaceti letech v roce 2010. V současnosti je nejvýznamnějším časopisem tohoto zaměření *Pevnost*, vycházející od roku 2001. Právě v těchto časopisech se poprvé objevovaly texty autorů, jejichž díla dnes patří k předním titulům české fantasy.

Patrně nejznámější jméno české fantasy je Miroslav Žamboch, který svou první povídku s názvem *Zpověď válečníka* publikoval v roce 1995. Tento jeho text vyvolal nadšení mezi českými příznivci fantasy, proto není divu, že se od té doby jeho bibliografie značně rozrostla. Prozatím poslední Žambochova kniha s názvem *Visio in Extremis* vyšla v roce 2011. Jednou z velmi zajímavých knih české fantasy je bezpochyby *Druhé město* (1993) Michala Ajvaze, na své velké dílo však česká fantastika i přes velký počet autorů tohoto žánru (Jiří Walker Procházka, Jana Rečková, Františka Vrbenská, Leonard Medek...), stále ještě čeká.

## 3.2 Diferenciace

Encyklopedie literárních žánrů primárně definuje tři žánrové varianty fantasy. Jedná se o tzv. epickou fantasy, hrdinskou fantasy a science fantasy.<sup>25</sup> Podžánrů se však především v posledních dvou desetiletích vydělilo podstatně víc. Přestože každá z následujících variant má svá specifika, především v oblasti reprezentace prostorových skutečností, mnohé se překrývají. Jasně rozlišení tedy mezi druhy fantasy příběhů nenajdeme.

Pravděpodobně nejčastěji se setkáváme s *hrdinskou a epickou fantasy*. První z těchto podžánrů vyžaduje jasné definování hranic mezi dobrem a zlem. Zobrazuje boj mezi těmito

---

<sup>24</sup> Jak už bylo řečeno výše, utopie je základnou spíše pro žánr science-fiction.

<sup>25</sup> Mocná – Peterka 2004



dvěma silami, vedený na straně dobra jednou hlavní postavou. Do určité míry sem můžeme zařadit *Harryho Pottera*, přestože se jeho vyznění v jednotlivých dílech proměňuje a inklinuje spíše k temné fantasy. Pro epickou fantasy hraje boj dobra a zla také velmi podstatnou roli. Nesetkáváme se zde však s jedním hrdinou, ale se skupinou bojovníků proti zlu, kteří společnými silami plní určitý nevyhnutelný úkol. Často bývá toto tažení dobra rozděleno do několika vyprávěcích linií, jejichž děj je závislý na konání jednotlivých postav. Výborným příkladem epické fantasy je Tolkienův *Pán prstenů*.

Velmi časté jsou také příběhy označované jako *meč a magie*. Příběh zpravidla sleduje jedinou postavu, která bojuje na různých výpravách se značnou přesilou. Příkladem takového vyprávění příhod neohroženého bojovníka může být série knih Williama Kinga o bojích trpaslíka Gotreka Gurnissona. Obvykle se tyto příběhy odvíjejí v nezávislém fantaskním světě bez propojení se světem reálným. Naopak *historická fantasy* je zasazena do historické etapy našeho reálného světa, nebo ji alespoň kopíruje natolik věrně, že spíše než alternativní svět připomíná náš skutečný. S fantaskními událostmi v našem světě se můžeme setkat v již zmiňovaném románu Marka Twaina *Yankee z Connecticutu na dvoře krále Artuše*, nebo v románu *Jiná rasa* od Jenny Nowak.

O podžánru *komické fantasy* jsme se již zmínili ve spojitosti se jménem jeho zakladatele Terryho Pratchetta. Zábavná složka daného textu v tomto případě zcela převažuje nad vším ostatním. Komická fantasy není prakticky ničím omezená a velmi často může poněkud splývat s některou z dalších variant fantasy žánru. U Pratchetta se velmi často pojí s dalším podžánrem, kterým je *městská fantasy*. Jak název napovídá, jedná se o příběh odehrávající se v městském prostředí bez ohledu na dobu nebo svět ve kterém se město nachází. S tímto typem fantasy literatury se můžeme setkat prostřednictvím díla Neila Gaimana s názvem *Nikdykde*, kde se hrdina pohybuje ulicemi i podzemím Londýna.

Méně časté bývají texty spadající do varianty *alternativní historie*. Příběh se odvíjí na základě změny v našich reálných dějinách a rozvíjí domněnky, co by se stalo, kdyby některá z historických událostí neproběhla, nebo se odehrála jinak. Nejčastěji bývá jako zástupce této varianty označován román Harryho Harrisona *Na západ od ráje*, zobrazující alternativní realitu založenou na hypotéze, že dinosauři nevyhynuli, čímž bylo umožněno setkání jejich inteligentních potomků s lidmi. Ještě ojedinělejší jsou příběhy řazené do *paralelní reality*. Ve fantasy s nimi prakticky nesetkáme. Do určité míry je paralelní svět zobrazován v Gaimanově *Koralině*. Paralelní vesmíry, mezi kterými je umožněn přechod, jsou však stále v první řadě doménou science fiction. Přesto je někdy tento druh fantastické literatury skutečně mezi varianty žánru fantasy řazen, a to pod názvem *science fantasy*.

Poměrně novým, avšak velmi oblíbeným podžánrem je tzv *temná fantasy*, která především u mladších čtenářů vyvolala nevídanou vlnu zájmu o fantastickou literaturu. Jako zástupce temné fantasy můžeme označit tvorbu Stephanie Meyerové, americké autorky ságy o upírech. V dnešní době se však fantasy tvorba nijak neomezuje na vyjmenované varianty. Vznikající díla tohoto žánru často spojují několik podžánru dohromady, či se vydávají svou vlastní cestou a snaží se nalézt nové možnosti fantasy literatury.

## 4 Reprezentace prostoru ve fantasy

Zobrazování prostoru ve fantasy literatuře se do určité míry shoduje s reprezentací prostoru v ostatních nefantaskních žánrech narativní literatury, jejichž diferenciaci jsme uvedli již dříve. Hlavní rozdíly oproti nefantaskním narativům však spočívají především ve výskytu prostředí, která se mnohem méně podobají reálnému světu. Vyvolání jejich obrazu v mysli čtenáře se tedy řídí jinými zákonitostmi než je tomu u normální fikce. V heretické fikci je zobrazování prostředí méně mimetické, proto může nastat problém při snaze vyvolat na základě popisu prostředí obraz v mysli čtenáře. Jednoduše řečeno, recipient vztahuje všechny součásti narativu ke své vlastní zkušenosti. Problém je, že se nejen prostorové složky fantasy příběhů reálným zkušenostem čtenářů z větší části vymykají. Reprezentace prostoru se tedy ve fantasy jeví jako dosti složitá záležitost.

### 4.1 Reálný x fantaskní prostor

Přestože jsme kapitolu o možnostech pojmání narativního prostoru již opustili, vrátíme se na okamžik k Průvodci literárního díla. Vedle již zmíněného prostoru migračního a kontrastního existují podle Lederbuchové ještě další dvě prostorové kategorie, které však zohledňují zcela jiné hledisko, a které jsme v teoretické části této práce záměrně neuvedli. Jedná se o možnost rozlišení prostoru na prostor reálný a prostor fantaskní, tedy dvě kategorie, které se jeví jako nadřazené kategoriím, které jsme již stanovili, tedy migračnímu, konvergentnímu, divergentnímu a kontrastnímu prostoru. V Tolkienově trilogii *Pán prstenů*, se sice setkáváme s prostorem fantaskním, ale zároveň jsme konfrontováni s prostorem skrze cestu, tedy je nám předkládán prostor migrační. Stejně tak prostor reálný např. v knihách Jane Austenové je zároveň prostorem kontrastním, což jasně vystupuje v těch pasážích, kde se hrdinky, žijící na anglickém venkově, dostávají do městského prostředí Londýna.

Obecně můžeme tvrdit, že je toto primární rozdělení prostoru aplikovatelné na všechny narativní texty a poněkud usnadňuje chápání prostoru u žánrů fantastiky. Tak jednoznačné však není. Protiklad konkrétního a fantaskního prostoru nebere v úvahu možnost

určitého sloučení obou těchto kategorií v rámci jednoho narativního díla. Ve fantasy se zvláště v posledních letech velmi často setkáváme s propojením fikce a fantasmatu v rámci dvou paralelních světů, mezi nimiž existují přechody, jako je tomu např. v Letopisech Narnie, kdy se hrdinové dostávají z reálného prostoru Anglie do fantaskního prostoru, jakým je království Narnie. V takových případech se zdá být jediným možným ukazatelem charakteru daného prostoru právě brána z reálného do fantaskního světa. Právě přítomnost této brány, jakožto určitého magického předmětu v reálném prostředí, dělá z obou – reálné i nereálné části zobrazovaného území fantaskní prostor. Opět se však setkáváme s variantou fantastického díla, kde se tento přechod v pravém slova smyslu neodehraje. Například Lewisova Alenka se sice propadá králičí norou do fantaskního světa Říše divů z reálného světa, a tedy i z reálného prostředí, do kterého se na konci opět vrací. Byť se tento přechod ze světa fikce do světa fantasmatu odehrává pouze ve snu, větší část příběhu se odehrává ve fantaskním prostředí. Přesto není v reálném světě přítomno nic fantaskního, tedy nic nenarušuje reálné prostředí a nedává tak možnost jasně stanovit hranice mezi těmito prostředími. Z obou popisů se můžeme dobrat pouze obrazů prostředí, která však vytváří prostor narativu teprve ve spojení.

## 4.2 Prostředí jako okno do duše

Ve fantasy se opravdu velmi často setkáváme s vypravěčovým popisem prostředí, které nám dokáže dopředu jasně prozradit, s jakou postavou se v rámci tohoto místa setkáme. Lederbuchová rozlišuje v rámci fantasy literatury postavy na dobré a špatné, jakýsi mezistupeň mezi těmito dvěma protipóly nepřipouští, přestože se jen zřídka setkáváme s příběhem, ve kterém by nefigurovala nějaká sporná postava. (V Lewisově druhé knize z Letopisů Narnie je to Edmund Pevensie, v sérii o Harry Potterovi se setkáme minimálně se dvěma takovými postavami – Draco Malfoy a Severus Snape mají k pravému zlu skutečně daleko.) Přesto, srovnáme-li charakter těchto postav s tou, která v příběhu funguje jako protivník hrdiny, těžko se mohou tyto charaktery prohlásit za skutečně zlé. Ke čtenářovu pochopení tohoto rozlišení na ty opravdu špatné a na ty „ne zrovna hodné“ slouží v mnohých textech fantasy právě popis prostoru, který funguje jako uvedení některé z postav. Často se tedy setkáme dříve s popisem prostoru a až následně s vnější i vnitřní charakteristikou samotné postavy. Někdy popis prostoru volně přechází do popisu vzezření postavy.

Fantasy, jakožto žánr, kde je rozdíl mezi dobrem a zlem zobrazovaný opravdu velmi jasně, se vyznačuje ještě jednou zvláštností. Pokud je popisováno prostředí spojené s představitelem zla, je tradičně popsán jako tmavé a nehostinné místo. V kontrastu s tím, je

prostředí spojené s dobrem reprezentováno jako čisté a světlé. Přestože se s tímto poněkud kontrastním prostorem můžeme setkat i u jiných žánrů, je to právě fantasy, ve kterém tato odlišnost působí nejjasněji. Obě zmiňovaná hlediska – uvedení postavy skrze prostředí a kontrast mezi dobrem a zlem na úrovni popisu prostoru můžeme demonstrovat na následujících dvou ukázkách:

*Společenský salon byl plný mlčících lidí, kteří seděli kolem dlouhého, ozdobně vyřezávaného stolu. Všechn ostatní nábytek byl ledabyly odsunut ke stěnám. Místnost spoře osvětlovaly plameny ohně pod elegantní mramorovou krbovou římsou, nad níž viselo zrcadlo v pozlaceném rámu. Snape a Yaxley zůstali vteřinku stát na prahu. Když jejich oči přivykly nedostatku světla, oba mimoděk vzhlédli vzhůru na nejpodivnější součást celého výjevu: na zjevně bezvědomou lidskou postavu, která se vznášela hlavou dolů nad stolem, pomalu se otáčela, jako by visela na neviditelné šňůře, a odrážela se v zrcadle i dole na ploše leštěné stolní desky. [...] Muž, který promluvil, seděl přímo před krbem, takže příchozí z počátku těžko rozeznávali víc než pouhou siluetu. Když ale přistoupili blíž, zazářil na ně z ponurého přítmí mužův obličej: holá lebka připomínající hadí hlavu, nozdry jako dvě úzké štěrbinny a zářící rudé oči se svíslými zorničkami.<sup>26</sup>*

Všimněme si, že se k samotnému popisu postavy dostáváme skrze popis prostředí, a to v rámci jakéhosi plynulého přechodu. Popisovaná postava tak může do určité míry působit jako součást vylíčeného prostorového rámce, což však není kompoziční postup využívaný pouze ve fantasy, ale můžeme se s ním setkat i v rámci jiných žánrů epické literatury. V kontrastu s předchozí ukázkou uvádíme ještě jednu, na které můžeme dokázat předchozí tvrzení o kontrastním zobrazení prostředí v rámci snazšího rozlišení mezi dobrem a zlem:

*Domek, v němž Bill a Fleur bydleli, stál o samotě na vrcholu útesu nad mořem a zdi měl nabílené vápnem a obložené lasturami. Byl to liduprázdný a líbezný kout.<sup>27</sup>*

Přesto nemusí být takováto reprezentace povahy postavy prostředím závazná. Byť nám šero nebo tmavá barva navozuje představu něčeho zlého, nemusí to být nutně známka toho, že postava obývající toto prostředí vystupuje jako záporná. Dokladem toho může být úryvek z knihy *Mort*, kde stejně jako ve většině Pratchettových knih vystupuje postava jménem Smrt', která však figuruje jako zástupce dobra. *Smrt'ova zahrada byla rozlehlá, hezká a dobře udržovaná. Byla také velmi, opravdu velmi černá. Tráva byla černá. Květiny byly také černé. Mezi černými listy na černé jabloni visela černá jablka. Dokonce i vzduch měl černý odstín. Po nějaké době začal mít Mort dojem, že vidí – i když je to dost nesmyslné – různé černé*

<sup>26</sup> Rowlingová 2008: 10

<sup>27</sup> Rowlingová 2008: 424

barvy. Abychom to vysvětlili, ne jen hodně tmavé odstíny červené a zelené, ale skutečně různá zbarvení černi. Celé barevné spektrum, každou barvu jinou, ale všechny černé.<sup>28</sup>

Zásadní rozdíl mezi první a touto ukázkou spočívá v jednom prostém faktu, a to je hodnocení prostředí, které vypravěč čtenáři předkládá. Zatímco prostorový rámec, ve kterém se pohybuje záporná postava, je vykreslen jako velmi tísnivé prostředí, u druhé ukázky tomu tak není. Hned v první větě popisu prostředí, nám vypravěč předkládá jeho hodnocení jako hezkého. Aniž bychom se skutečně dostali do konfrontace se samotnou postavou, předem si o ní můžeme utvořit určitou představu, a to právě díky popisu prostředí. Tato schopnost narativního prostoru odrážet charakterové vlastnosti postav funguje ve všech narativních textech, avšak v žánrech fantastiky vystupuje zřetelněji právě díky naprosté rozdílnosti povah vystupujících postav.

### 4.3 Skoky v prostoru

S řízenými skoky postav mezi místy děje se příliš často ve fantasy literatuře nesetkáváme. V mnoha příbězích dominuje motiv cesty a přechod do jiného prostředí bývá z dějového hlediska pouze prostředkem, jak dostat postavy do fantaskního světa, popřípadě zpět do té části fikčního světa, založené na naší realitě. Nehledě na fakt, že jsou tyto přechody mezi prostorovými rámci náhodné a postava se na nich nijak výrazně nepodílí. Přesuny v rámci jednoho světa jsou pak ve fantasy poměrně ojedinělou záležitostí na rozdíl od sci-fi, kde se s tzv. teleportací setkáváme stejně často jako s cestováním časem. Nejpřirozeněji působí skoky v prostoru v díle Joanne K. Rowlingové.

#### 4.3.1 Skoky v prostoru v sérii J. K. Rowlingové

Skoky v prostoru jsou v sérii příběhů o Harrym Potterovi umožněny postavám třemi různými způsoby. Buďto pomocí předmětu s magickými schopnostmi, který je označován jako *přenášedlo*, nebo za použití krbu a kouzelného prášku zvaného *Letax*, popřípadě *přemisťováním*, které je výsledkem kouzelnických schopností postav a nevyžaduje tak žádné doprovodné předměty. Přemisťování je především v posledních dvou dílech využíváno nejčastěji, a ušetřuje tak vypravěči líčení cest, kterému by se autorka bez možnosti přeskakovat v prostoru velmi těžko vyhýbala. Jedná se tedy o poměrně velkou úsporu rozvláklého popisu cestování po celé Anglii. Jak takové opuštění jednoho prostředí a „objevení se“ v jiném v této sérii funguje, si ukážeme na následujícím úryvku:

---

<sup>28</sup> Pratchett - Mort 2007: 41

*A pak se u nich objevil Ron. Chytil se Hermionu za volnou ruku a Harry cítil, jak se Hermiona okamžitě otočila na místě. Taneční parket zmizel, vřava utichla a obklopila ho neproniknutelná tma. Uvědomoval si jen Hermioninu ruku, která ho tlačila prostorem i časem, pryč od Doupěte, pryč od útočících Smrtijedů a možná dokonce pryč od samotného Voldemorta... „Kde to jsme?“ ozval se Ronův hlas. Harry otevřel oči. Na okamžik se ho zmocnil pocit, že se jim přece jen ze svatby nepodařilo uniknout – všude kolem bylo stále plno lidí. „Na Tottenham Court Road,“ odpověděla zadýchaně Hermiona.<sup>29</sup>*

Přemísťování však není umožněno vždy. V příběhu existují momenty, kdy se opouštěné prostředí svým způsobem proti přesunu „vzbouří“ pod náporu kouzel, které tomuto přesunu zabraňují. To je v téže knize popsáno takto:

*[...] V černočerné tmě ho Hermiona popadla za paži a společně se na místě otočili. Vzduch, do něhož se potřebovali vnořit, jako by se proměnil v kámen. Nebyli s to se přemístit – Smrtijedů na ně nastražili svá kouzla důkladně.<sup>30</sup>*

Knihy Joanne Rowlingové jsou jedinými díly fantasy, ve kterých je přesun postav v prostoru nezávislý na nějaké bráně či magickém předmětu. Její zobrazení prostorových přesunů je v rámci tohoto žánru neobyčejné a dokazuje, že cestování v prostoru v tomto zobrazení není výlučnou součástí science-fiction.

#### 4.4 Průchody mezi světy

*Objeví-li se ve fantasy topos naší skutečnosti, slouží mnohdy jako paralelní svět ke světu fantasknímu, s bránou-přechodem mezi těmito světy, případně ozvláštňuje náš svět nadmyslovými jevy či nadpřirozenými bytostmi.<sup>31</sup>* Přechody mezi prostředními reálnými a fantaskními jsou ve fantasy velmi důležitým aspektem výstavby narativního prostoru. Především v dílech posledních dvaceti let se může zdát, že se autoři řídí heslem: jeden svět nestačí, a tak se z přechodů z jednoho světa do druhého staly nezbytné součásti děje. Způsobů existuje mnoho, patrně nejčastějším způsobem průchodu jsou nějaké dveře, kterými hrdina do paralelního světa projde, často se tak může dít v rámci snu, pravidlem ovšem zůstává, že prostředí, které přechodem opouštíme a prostředí, do kterého vstupujeme, musí být maximálně odlišné. Ve fantasy funguje kontrastní prostor dokonale.

---

<sup>29</sup> Rowlingová 2008: 140 – 141

<sup>30</sup> Rowlingová 2008: 467

<sup>31</sup> Zachová 2002: 85

## 4.5 Prostorové rámce v díle Neila Gaimana

Zvláštností Gaimanových děl je bezpochyby zacházení s prostorovými rámci. Zatímco mnozí autoři využívají v rámci přechodu z reálného do fantastního světa snu nebo brány, Gaiman toto striktní dělení na reálné a fantastní prostředí nepotřebuje. Do skutečného reálně existujícího prostoru našeho světa vsazuje fantastní prostředí, aniž by to jakýmkoli způsobem narušilo návaznost celého prostoru jeho fikčního světa. S takovýmto postupem spojování reálného a fantastního prostředí se můžeme setkat u dvou děl tohoto anglického autora, konkrétně v románech *Nikdykde* (1998) a *Hvězdný prach* (1999).

První ukázka pochází z románu *Hvězdný prach* a dokazuje, že propojení nám známých geografických skutečností a těch smyšlených může působit velmi reálně.

*Vesnici Zed' najdete tam, kde stojí už šest set let, na vysokém žulovém výběžku uprostřed lesů. Domy jsou tu staré a hranaté, postavené z šedého kamene, s tmavými břidlicovými střechami a vysokými komíny. Protože skalní výběžek není nijak veliký, šetří domy místem, opírají se jeden o druhý, tisknou se k sobě a jen občas dovolí nějakému keříku či stromku usadit se těsně při své zdi.*

*Ze Zdi vede jen jedna silnice, klikatá polní cesta, prudce stoupající z lesa, kde ji lemují balvany a drobné kamení. Když po ní půjdete dál na jih, ven z lesa, stane se z ní opravdová silnice pokrytá asfaltem. A když půjdete ještě dál, rozšíří se do několika proudů, po kterých v každé denní i noční době uhánějí osobní auta i nákladáky od města k městu. Nakonec vás dovede až do Londýna, ale Londýn je od Zdi celou noc jízdy.<sup>32</sup>*

Geograficky zběhlý čtenář si je vědom faktu, že Anglii neohraničuje žádná zeď, která by byla součástí stejnojmenné vesnice. Přesto je Zeď, jakožto fiktivní, přesto velmi věrohodná vesnice vypravěčem popsána do detailu, na rozdíl od území, které se rozléhá za zdi. Jeho popis prostoru se omezuje na Anglii, jejíž součástí je Zeď – vesnice propojená trhlinou v kamenném valu s *Elfí* – fantastním územím. Tomu, že je Elfie v jakémkoliv ohledu fantastní však nic kromě jejího názvu nenapovídá. Čtenář se to nedozvídá z popisu vypravěče, ani z promluv postav, ale pouze tuto skutečnost odvozuje až na základě samotného děje. Zeď do určité míry hraje roli jakési „celnice“, která umožňuje přesuny mezi reálným a fantastním prostředím.

Tento přirozeně působící přechod z jednoho rámce do druhého však není jediným způsobem, jak se z fikční Anglie do fantastní Elfie mohou postavy dostat. Zároveň se

---

<sup>32</sup> Gaiman 2007: 9 – 10

setkáváme s možností využití tzv. *babylonské svíčky*, která slouží jakožto magický předmět umožňující přenést postavu tam, kam si v mysli přeje.

Poněkud odlišně zachází Gaiman s prostorem v románu *Nikdykde*, jehož dějištěm je Londýn a jeho podzemí. Přestože se zde setkáváme opět s fikčním prostředím, které je však součástí reálného světa, nejsou přechody mezi těmito rovinami narativního prostoru zobrazovány stejně jako je tomu ve *Hvězdném prachu*. Nějaké místo přechodu mezi vrstvami Londýna tu chybí. Prostorové rámce na sebe hladce navazují:

*„A to nejdůležitější – žádné ale. A teď: máme tady mladou dámu v nesnázích,“ řekl de Carabas. „A nejdůležitější je neztrácet čas. Hod’ sebou.“ Ukázal do hlubiny pod otevřeným poklopem kanálu.*

*Richard sebou hodil, dolů po kovovém žebříku v otvoru pod poklopem, a připadal si jako na jiné planetě. [...]*

*Neměl tušení, kde asi jsou. Nevypadalo to jako kanalizace, spíš jako tunel pro telefonní kabely nebo pro malé vláčky. Uvědomil si, jak málo ví o tom, co se děje pod ulicemi Londýna.<sup>33</sup>*

Stejně jako je tomu u *Hvězdného prachu* s *babylonskou svíčkou*, setkáváme se i tohoto díla s možností jak se přesunout v rámci prostoru díla. V *Nikdykde* je to schopnost jedné z postav najít prakticky kdekoliv dveře do jiného prostorového rámce bez ohledu na to, zda se nachází v Londýnských ulicích, nebo jeho fantaskním podzemí.

Oba romány mají ještě jednu zvláštnost oproti ostatním narativům fantasy, a to zobrazení prostředí umístěného nad zemí, dalo by se říct uprostřed ničeho. V obou dílech se totiž setkáváme s přesunem postav do „výšin“. U *Hvězdného prachu* je tento přesun uskutečněn skokem mezi prostředními zapálením již zmiňované *babylonské svíčky*:

*[...] A vrazil ruku se svíčkou do ohně. Ucítil bolest a pálení, tak strašné, až málem vykřikl, a královna čarodějnice na něj pohlédla, jako by byl zosobněné šílenství. Pak se improvizovaný knot vzňal a rozhořel se klidným modrým plamenem. Svět kolem nich se začal třpytivě svítit. „Prosím tě, udělej krok,“ prosil hvězdu. „Nepouštěj se mě,“ Udělala nemotorný krok. Hospodu nechali za sebou, v uších jim znělo vzteklé vytí královny čarodějnice. Byli pod zemí a plamínek se odrážel od mokrých stěn jeskyně. Dalším klopytávkým krokem došli do bílého písku pouště ozářeného měsícem. Při třetím kroku byli vysoko nad zemí a shlíželi na kopce, stromy a řeky v dálce pod sebou. Tehdy poslední kapky žhavého vosku stekly Tristranovi po ruce, pálivá bolest se stala nesnesitelnou a poslední plamínek zhasl. [...] Seděli vedle sebe na hustém bílém kumulu, velikém asi jako menší město. Mrak byl měkký a trochu studený. Tím*

---

<sup>33</sup> Gaiman 2006: 46



*studenější, čím víc se do něho člověk propadl, a Tristran zabořil popálenou ruku jak nejlouběji to šlo. Mračná hmota se trošku zpěchovala, ale ruku přijala. Připadalo mu, že má paži ve studené houbovité pění, takové hmotě nehmotě. V každém případě to aspoň trochu ochladilo pálivou bolest a on byl schopen jasněji uvažovat.*<sup>34</sup>

V *Nikdykde* se jedná o fyzicky uskutečněnou cestu na místo „mezi nebem a zemí“. Možná proto, že za tímto přesunem nestojí žádný magický předmět nebo nadpřirozená schopnost hrdiny, který se přesouvá prostorem do tohoto prostředí, aniž by si to uvědomil, působí v tomto příběhu přesun do oblak méně fantaskně, než je tomu ve *Hvězdném prachu*.

*„Takže jdeme za Dvířkou?“*

*„Později. Nejdřív ještě musím zařídit nějakou maličkost. Takovou pojistku. A až vylezeme na světlo, nekoukej se dolů“*

*„Proč ne?“*

*Pak ho světlo udeřilo do obličeje. A on se podíval dolů. [...] Byl bílý den (jak to, že je bílý den? ptal se ho slabý hlásek kdesi vzadu v hlavě. Byla skoro noc, když vešel do té uličky, před hodinou, ani ne?), a on se držel nějakého železného žebříku, který běžel po vnější stěně vysokánské budovy (ale před několika minutami přece lezl po stejném žebříku, a to bylo uvnitř, nebo ne?), a pod sebou viděl...Londýn.*<sup>35</sup>

Zvláštnosti propojení v rámci Gaimanových fikčních prostorů spočívají především v plynulém přechodu mezi reálnou a fantaskní složkou fikčního prostoru. Jak jsme si ukázali výše, Anglie na kterou plynule navazuje Elfie, nebo „Podlondýn“, který je součástí reálného obrazu Londýna, působí naprosto přirozeně a jakožto dvě složky jednoho prostoru naprosto neoddělitelně.

#### 4.6 Mapy ve fantasy žánru

Jak už jsme psali v teoretické části této práce, je možné rozlišit dvě základní reprezentace prostoru v narativu. Mapování jsme si definovali jako popis prostoru díla v závislosti na pozorování vypravěče, který následně zobrazuje prostor jako jednoduší celek. V textech jiných žánrů tato varianta zobrazování příliš úskalí nemá. Velice často se můžeme opírat o vlastní geografické znalosti reálného světa, ve kterém žijeme, a který je nám v díle předkládán jako součást příběhu. Avšak ve fantasy, kde se setkáváme se zcela smyšlenými světy, může působit mapování poněkud nepřehledně. Způsob, jak napomoci čtenáři v orientaci v prostoru díla, je doplnění textu o mapy a jejich popisky, což je ve fantasy

---

<sup>34</sup> Gaiman 2007: 166 – 172

<sup>35</sup> Gaiman 2006: 47 – 48.

využíváno opravdu hojně, a to především u těch příběhů, které se celé odehrávají ve fantaskním prostoru. Tento postup, kdy již předem známe prostor, ve kterém se poté společně s postavami pohybujeme, bývá v samotném textu propojován pomocí odkazování ke světovým stranám, což však díky možnosti rychle se zorientovat v předložené mapě nepůsobí nijak nepřehledně.<sup>36</sup>

#### 4.6.1 Mapování v díle J. R. R. Tolkiena

Přestože se již v prvním vydání Společenstva prstenu na předsádce knihy objevila Tolkienova mapa Středozemě,<sup>37</sup> vyznačuje se tento titul ještě jednou zajímavou reprezentací prostoru, do něhož jsme uvedeni. Dříve než se dostaneme ke skutečné první straně příběhu, je nám sděleno určité prostorové rozvržení světa, ve kterém se pohybujeme, a to pomocí citace samotné části textu:

*Tři prsteny pro krále elfů pod nebem,  
Sedm vládcům trpaslíků v síních z kamene,  
Devět mužům, každý je k smrti odsouzen,  
Jeden pro Temného pána, jenž dlí na trůně  
v zemi Mordor, kde se šero snoubí se šerem...[...]*<sup>38</sup>

Jako úvod do prostoru a konečně i do příběhu to funguje dokonale. Jsme předem seznámeni s existencí *síní z kamene* – jeskyní, kde se vyskytují trpaslíci, *zemí pod nebem*, obývanou elfy, a *Mordoru* – temného místa, kde sídlí zlo. Ve spojení s mapou, kde tato místa získávají jasnou lokaci v celkovém prostoru, jsou geografická uspořádání Středozemě nejlépe propracovaným a hlavně nejvíce přehledným územím v rámci fantasy žánru.

## 5 Reprezentace času ve fantasy

Čas hraje ve fantastice opravdu důležitou roli. Rozdělení časových reprezentací v narativu fantasy zůstává do jisté míry stejné. Jeho možnosti coby gramatické kategorie se nijak neliší od neheretické fikce, stejně jako možnosti chronologického či retrospektivního postupu, popřípadě možnosti zpomalování a zrychlování plynutí času v díle. K tomu všemu má však fantastika ještě další dvě možnosti – úplné zastavení plynutí času a přesuny v rámci časové roviny.

---

<sup>36</sup> Ukázky map z děl fantasy uvádíme v přílohách.

<sup>37</sup> Stejná mapa, která visela v jeho pracovně v domě v Oxfordu.

<sup>38</sup> Tolkien 2002

## 5.1 Zastavení času

Abychom byli přesní, nejedná se o zastavení celého času, ale jen jeho určité linie. V běhu zůstává zpravidla pouze čas, ve kterém se pohybuje postava, která za tímto zastavením času stojí. Jako příklad můžeme uvést ukázkou z Pratchetty knihy *Otec prasátek*: *Soustředila se. Tohle bylo nejdůležitější ze všech jejích talentů. Nesmírně ji udivovalo, že to jiní lidé neumějí.*

*Zavřela oči, natáhla ruce před sebe dlaněmi dolů, asi ve výši ramen, roztáhla prsty a pomalu ruce spustila.*

*Když je měla na poloviční cestě k tělu, zaslechla, jak přestaly tikat hodiny. To poslední tiknutí se protáhlo a zaznělo jako smrtelný chrapot.*

*Čas se zastavil*

*Existence pokračovala.<sup>39</sup>*

Zastavení času ve fantasy může mít však ještě jednu podobu. V příběhu, ze kterého pochází ukázkou, existuje sice jakési dvojí prostředí, mezi kterým je plynutí času odlišné, přesto jsou postavy schopny cíleně zastavit čas bez ohledu na to, v jakém prostředí se zrovna pohybují. Opětovné uvedení času do chodu zobrazuje Pratchett takto:

*Smrt mávl kostnatou rukou. Náměstí na okamžik ozářil purpurový záblesk, něco jako viditelné „pic“ a Lezek se pohnul. Protože čas dostal povolení vplížit se nazpět, na věži nad jeho hlavou pokračoval orloj v odbíjení půlnoci.<sup>40</sup>*

Na rozdíl od této manipulace s jednotně plynoucím časem se můžeme setkat ještě s jednou variantou, a tou je odlišné plynutí času v paralelních světech.

## 5.2 Cestování v čase

Přesuny v čase jsou spíše doménou science-fiction, přesto se s nimi můžeme setkat i ve fantasy. Jako příklad jmenujme trilogii *Strážci času* od Marianne Curleyové, satirickou fantasy *Zloděj času* od Terryho Pratchetta nebo příběh s fantasy prvky s názvem *Časoskokan* od Stefana Benniho. Všechny spojuje manipulace s časem na naprosto odlišné úrovni, než je tomu u literatury jiných žánrů snad jen s výjimkou science-fiction.

### 5.2.1 Cestování v čase v sérii J. K. Rowlingové a v trilogii M. Curleyové

Přestože děl fantasy, ve kterých hraje cestování časem nějakou roli, je podstatně více, vybrali jsme pro naši práci dvě série světově známých autorek, abychom na nich ukázali způsoby,

---

<sup>39</sup> Pratchett – *Otec Prasátek* 2007: 110

<sup>40</sup> Pratchett – *Mort* 2007: 18

kterými je v literatuře umožněn přesun v rámci chronologicky uspořádané časové linie. Zvláštnosti přesunů v čase spočívají především v tom, že se stále jedná o chronologický postup. U díla Marianne Curleyové jsou cesty do minulosti skutečně chronologicky uspořádanými událostmi – o dobách, do kterých se hrdinové vracejí, se do té doby nijak nemluví, nejsou tedy v rámci časové linie díla podstatné. Postavy sice ovlivňují události, které předcházejí době jejich vlastní existence, avšak neovlivňují přímo svou vlastní dobu. Na rozdíl od toho se ve třetí knize o Harrym Potterovi hrdinové přesouvají v čase do okamžiku, který již prožili, a ovlivňují tak své vlastní činy. Ukazuje se, že jsou původci jevů, které měly vliv na jejich vlastní konání v minulosti, aniž by si to předtím uvědomovali. Svým způsobem může tento postup připomínat retrospektivu. Nejprve je nám předloženo několik událostí, jejichž původ je však objasněn až později právě v rámci návratu postav v čase. K realizaci cesty do minulosti slouží v tomto narativu magický předmět nazývaný *obraccě času*, který přetáčí čas nazpět. Jak tento přesun postav do jejich vlastní minulosti vypadá, nám ukáže následující úryvek:

*"Ted' vás tady zamknu. Je-" podíval se na hodinky, "za pět minut půlnoc. Měly by stačit tři obrátky, slečno Grangerová. Hodně štěstí."*

*"Hodně štěstí?" opakoval zmateně Harry, když se za Brumbálem zavřely dveře. "Tři obrátky? O čem to mluví? Co máme dělat?"*

*Hermiona už se však potýkala s límcem svého hábitu a začala vytahovat velice dlouhý řetěz, složený z nesmírně jemných článků.*

*"Pojď ke mně Harry," vyzvala ho naléhavě. "Dělej!"*

*Harry už vůbec nic nechápal, ale přikročil k ní. Na řetězu, který držela před sebou, uviděl zavěšené maličké, třpytivé přesýpací hodiny. [...] Hermiona přesýpací hodiny třikrát převrátila.*

*Potemnělá ošetřovna kolem nich se rozplynula. Harry měl pocit, jako by obrovskou rychlostí někam pozadu letěl. Všude kolem něj se míhaly rozmazané obrazce různých barev a tvarů a v uších mu hučelo. Snažil se něco vykřiknout, ale neslyšel vlastní hlas.*

*A pak pod nohama znovu pocítil pevnou zem a všechno kolem opět dostalo pevné tvary...*

*[...] "Co - jak - co se stalo, Hermiono?"*

*"Vrátili jsme se zpátky časem," vysvětlovala šeptem Hermiona a stahovala přitom potmě Harrymu řetěz z krku. "O tři hodiny zpátky..."<sup>41</sup> Doba, o kterou postavy přeskočily v čase, se*

---

<sup>41</sup> Rowlingová 2004: 325 -326

tedy odehrává znovu v tomtéž prostředí – hrdinové jdou ve svých vlastních stopách, a to do té doby, než časová linie dospěje do okamžiku, kdy k tomuto přesunu došlo.

V trilogii Strážci času se setkáváme se zcela odlišnou manipulací s časem. Přesuny do různých historických dob nejsou výsledkem manipulace s nějakým konkrétním předmětem. Do určité míry se podobají spíše přechodům do jiného prostoru, o kterých jsme již mluvili dříve. Curleyová využívá všechny možnosti, které jí žánr fantasy v oblasti manipulace s časem a prostorem nabízí. Postavy se pohybují časem do minulosti a mění události historie, tudíž ovlivňují budoucnost. Tyto přesuny se pak dějí v rámci spánku skrze jakýsi skok do prostředí jiného časového rozměru: *„Na cestu do minulosti se vydáš ze svého pokoje. Přenos začne, zatímco budeš spát.“*<sup>42</sup> Nejedná se však o sen, veškeré dění je předkládáno jako skutečné. Přesunům v čase předchází přesun v prostoru – vědomí postav se odděluje od spícího těla a objevuje se ve fyzické podobě v místě zvaném *Citadela*, odkud se teprve může přesunout do jiné doby:

*„Lidská duše může být jen na jednom místě, ale je možné, aby dočasně opustila své tělo a usídlila se v nějakém jiném.“*

*„No a co se v tu chvíli děje s majitelem toho náhradního těla? Kde je jeho duše?“*

*„O tom nic nevím. Snad je taky v nějaké jiné době. S tím si ale nemusíš lámat hlavu.“*

*„V pořádku, je ale jisté, že budu celou dobu vypadat, jako že spím? Ne, že by mě máma chodila nějak často kontrolovat nebo tak, ale kdyby náhodou na něco přišla, asi by začala panikařit.“*

*„No dokud tě nezačne budit, všechno bude v pořádku.“*

*Na čele se jí objevují vrásky. „A když se mě pokusí probudit?“*

*„Budeš vypadat jako bys byla v komatu, bez jakýchkoli známek života.“*

*„No paráda!“*

*Zvedám dlaň do vzduchu a naznačuju, že má počkat, až jí všechno vysvětlím. „Zbytečně si s tím děláš starosti! Nebudeš pryč víc než několik minut. Možná tak deset, přinejhorším dvacet. Vzpomeň si, co jsem ti říkal o čase a o tom, že se dá měřit úplně jinak než v našem pozemském světě.“*<sup>43</sup>

Cestování časem v trilogii M. Curleyové se podobá spíše cestování mezi dvěma paralelními světy, přestože se postavy přesunují do reálných historických epoch a ovlivňují události, ke kterým v dějinách našeho světa skutečně došlo. Samotný tento přesun se rovná skoku do jakési mlhy, která se skrývá za jedněmi z dveří Citadely. Plynutí času fyzického těla postav a

---

<sup>42</sup> Curleyová 2007: 90

<sup>43</sup> Curleyová 2007: 91

jejich vědomí v jiném, „náhradním“ těle v odlišné historické epoše se však liší. Čas v přítomnosti plyne o poznání pomaleji, než je tomu u časové linie minulosti. Je tedy možné rozlišovat dvě časové linie, jednu vztahující se k tělu postavy a druhou, která je vztahována k myslí, jak jsme si ukázali v úryvku výše.

### 5.3 Plynutí času v paralelních světech

Jak jsme si ukázali v předchozí podkapitole, plynutí jednotlivých časových linií v rámci jednoho světa je do jisté míry volné. Ani plynutí času v jednotlivých paralelních světech se však nemusí nutně shodovat. Ve fantasy je tato možnost manipulace s časem velmi dobře uplatnitelná. Zatímco v jednom světě, většinou v tom založeném na realitě, se čas jakoby zastaví, v paralelním fantaskním světě dál plyne. Někdy ubíhají fikční i fantastický čas zároveň, každý však jiným tempem. S touto možností se můžeme setkat především v dílech C.S. Lewise ze série Letopisy Narnie. Lewis v příběhu přímo užívá spojení *narnijský čas*, což je opravdu ojedinělé v narativu, který využívá tuto možnost dvou nezávislých časových rovin. Konkrétně v Lewisově díle je plynutí času závislé na výskytu postav v jednom z paralelních světů. Jsou-li postavy přítomny v reálném prostředí Anglie, čas plyne v obou světech, avšak jiným tempem. Dostanou-li se ale hrdinové do Narnie, čas v reálném světě se zastaví. Ve druhé knize se hlavní postavy do Narnie dostávají jako děti a žijí zde až do dospělosti. V momentu, kdy se však vrací do našeho světa, stávají se opět dětmi a vrací se do okamžiku, kdy odešli. Přestože psychicky zůstávají dospělými a mají vzpomínky na dobu jejich pobytu ve fantaskním světě, fyzicky zůstávají dětmi, a to i ve chvíli, kdy se do Narnie opět vrací.

*„To tedy znamená,“ pokračoval Edmund, „že jak z Narnie odejdeš, nemáš vůbec ponětí, jak běží narnijský čas. Proč by nemohly v Narnii uběhnout stovky let, kdežto nám v Anglii jen rok?“*

*„Jasně, Edo,“ vytréštil oči Petr, „tys na to asi přišel. Když to vezmeš takhle, tak to asi vážně jsou stovky let, co jsme žili na Cair Paravelu. A teď se do Narnie vracíme, asi jako kdyby se do moderní Anglie vrátili křižáci nebo Anglosasové nebo staří Britové!“<sup>44</sup>*

### 5.4 Narušování kauzality

Zatímco v normální fikci jednájí postavy v prostoru a čase, heretická fikce toto „omezení“ poněkud rozvolňuje. Například v knihách Terryho Pratchetta velmi často vystupuje Smrt' – postava přítomná ve všech místech zároveň. Plynutí času, které je platné

---

<sup>44</sup> Lewis 2005: 41

pro všechny ostatní postavy Pratchetty Zeměplošské série, se na Smrtě nevztahuje. Pohybuje se ve svém vlastním „vakuu“, kde čas jednoduše není přítomný. Tuto skutečnost se vypravěč snaží čtenáři průběžně dokládat promluvami, ve kterých Smrt komentuje budoucnost v minulém čase.:

*NESLYŠEL JSI NÁHODOU O MANTHSKÉ ZÁTOCE, CO? řekl.*

*„Ne, pane.“*

*STRAŠLIVÉ ZTROSKOTÁNÍ. ZPRÁVA O NĚM OTŘÁSLA CELÝM SVĚTEM.*

*„Kdy se to stalo?“*

*TEPRVE SE STANE, řekl Smrt. JESTLI SE MI PODARÍ TO ZATRACENÉ MÍSTO NAJÍT.*

*Mort přešel ke stojánku a nahlédl do mapy. „vy chcete potopit lod?“ zeptal se.*

*Smrt se zhrzil.*

*JISTĚŽE NE! DOJDE TAM KE KOMBINACI ŠPATNÉ NAVIGACE, MĚLKÉ VODY A VICHŘICE NEVHODNÉHO SMĚRU.*<sup>45</sup>

Přestože vypravěč vysvětluje, že pro Smrtě čas stojí, není to tak úplně pravda. Není možné, aby postava jednala pouze v prostoru, aniž by toto jednání bylo ukotvené v čase. Přestože Smrt tedy nesdílí čas s ostatními postavami, jedná ve svém vlastním časovém pásmu, které se odvíjí paralelně s pásmem ostatních postav. Díky tomu se může zdát, že pro Smrtě chronologické řazení událostí neplatí. Protože se pohybuje v jiném čase, mají pro něj všechny události jiný řád, a to v závislosti na Smrtově vnímání jejich pořadí.

S tímto velmi specifickým vnímáním různé chronologie stejných událostí ve dvou časových liniích se setkáváme výhradně v knihách Terryho Pratchetta ze série Úžasná Zeměplocha.

---

<sup>45</sup> Pratchett – Mort 2007: 41 – 42. Smrtova linie promluv je v Pratchettových knihách vždy psána kapitálkami a není uvozena uvozovkami. Dotváří tak fakt, že Smrt jakožto kostlivec nemá hlasivky, a proto nemluví. Jeho hlas se však ozývá jako dunění uvnitř lebky ostatních postav.

## 6 Závěr

Na předchozích stránkách jsme rozebrali několik specifíků, týkajících se reprezentace času a prostoru ve fantasy literatuře. Pokusili jsme se postihnout flexibilitu, kterou tyto narativní kategorie oproti nefantaskní literatuře v narativech fantasy mají. Zabývali jsme se možnostmi zobrazení prostorových reprezentací, a to jak prostřednictvím popisu, tak prostřednictvím grafického ztvárnění. Jednu z kapitol jsme věnovali možnostem přechodů mezi dvěma paralelními složkami prostoru, se kterými se v tomto žánru setkáváme velice často. V rámci těchto prostorových složek jsme se zaměřili na odlišné plynutí času v jednotlivých vrstvách prostoru. Dokázali jsme, že postavy, které jsou označovány jako postavy stojící mimo prostor a čas, nejednají v prázdnu, ale mají vlastní časoprostorové vakuum, které se neslučuje s plynutím času a pohybem v prostoru, které platí pro ostatní postavy daného narativu. V neposlední řadě jsme se zaměřili na záměrné narušování kauzality právě z hlediska jednání postav v jiném časovém a prostorovém pásmu.



## 7 Seznam použitých zdrojů

### 7.1 Primární prameny:

CURLEYOVÁ, Marianne. *Vyvolený: Strážci času*. Brno: Jota, 2007. ISBN 80-7217-460-6.

GAIMAN, Neil. *Nikdykde*. Frenštát p. R.: Polaris, 2006. ISBN 80-7332-086-X.

GAIMAN, Neil. *Hvězdný prach..* Frenštát p. R.: Polaris, 2007. ISBN 978-80-7332-107-9.

KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 1997. ISBN 80-7108-136-1.

LEWIS, C. S. *Princ Kaspian*. Havlíčkův Brod: Fragment, 2005. Letopisy Narnie. ISBN 80-253-0163-X.

PAOLINI, Christopher. *Eldest*. Praha: Fragment, 2007. ISBN 978-80-253-0220-0.

PRATCHETT, Terry. *Mort: Úžasná Zeměplocha*. Praha: Talpress, 2007. ISBN 80-85609-55-X.

PRATCHETT, Terry. *Otec Prasátek: Úžasná Zeměplocha*. Praha: Talpress, 2007. ISBN 80-7197-077-8.

ROWLINGOVÁ, Joanne K. *Harry Potter a Tajemná komnata*. Praha: Albatros, 2000, 286 s. ISBN 80-000-0898-X.

ROWLINGOVÁ, Joanne K. *Harry Potter a vězeň z Azkabanu*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01392-4.

ROWLINGOVÁ, Joanne K. *Harry Potter a relikvie smrti*. Praha: Albatros, 2008. ISBN 978-80-00-02122-5.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Pán prstenů: Společenstvo prstenu*. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0362-0.

## 7.2 Sekundární literatura:

ČUŘÍN, Michal. Ke kořenům žánru fantasy v české literatuře. *Mezi deklamováním a románem: proměny žánrů v české a slovenské literatuře : studentská literárněvědná konference, Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha, 6. a 7. dubna 2005*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, 169 - 173. ISBN 80-85778-54-8.

Fantasy. In: *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. 2002- [cit. 2012-05-10]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Fantasy>

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. ISBN 978-808-5778-564.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 80-729-4260-3.

KRUPA, Miroslav. Meč a magie: Průvodce světem fantasy literatury. *Meč a magie: Průvodce světem fantasy literatury* [online]. 2001 [cit. 2012-05-10]. Dostupné z: <http://www.miroslavkrupa.cz/mm/>

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. 2002 *Průvodce literárním dílem : výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Praha : Nakl. H&H, 2002. ISBN 80-7319-020-6.

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. A KOL. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.

Moje fantasy: touha žasnout. *Moje fantasy: touha žasnout* [online]. 2008 [cit. 2012-05-10]. Dostupné z: <http://mojefantasy.webnode.cz/>

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Překlad Vanda Pickettová. Brno: Host, 2001, 176 s. Strukturalistická knihovna, sv. 7. ISBN 80-729-4004-X.

RYANOVÁ, Marie-Laure. Narativní prostor. *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2010, č. 3, 38 - 46. ISSN 1803-3784.

STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988. Literárněvědná řada. ISBN 01-115-88.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. české vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2010, 186 s. Limes. ISBN 978-802-4616-766.

USPENSKIJ, Boris. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-268-8.

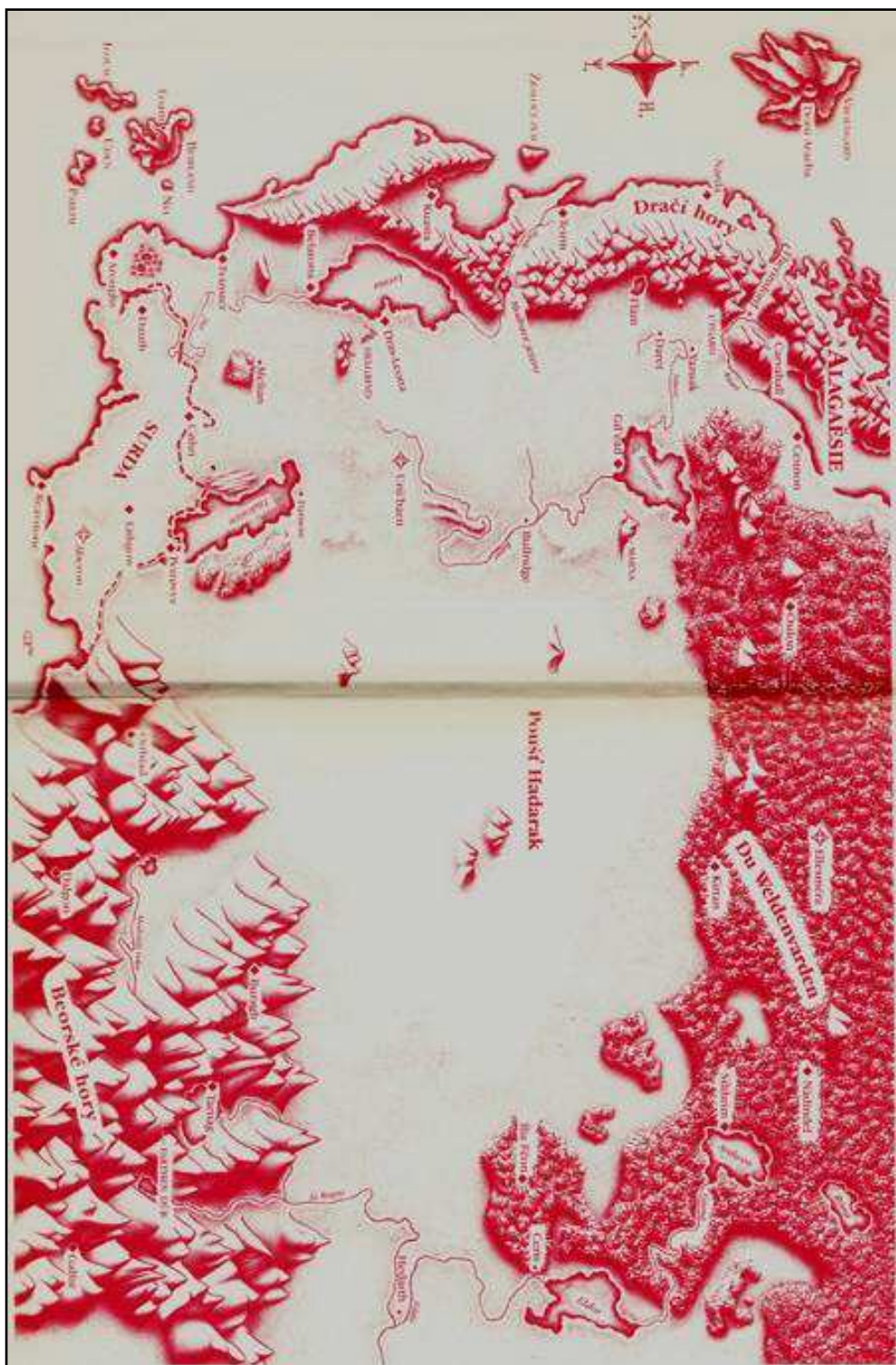
ZACHOVÁ, Alena. „Topos „jiných dimenzí“ v iniciační a fantasy literatuře.“ *Mýtus jako paměť prózy: Interpretace vybraných textů umělecké literatury*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2002. ISBN 807041880X.

ZORAN, Gabriel. K teorii narativního prostoru. *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2009, č. 1, 39 - 54. ISSN 1803-3784.

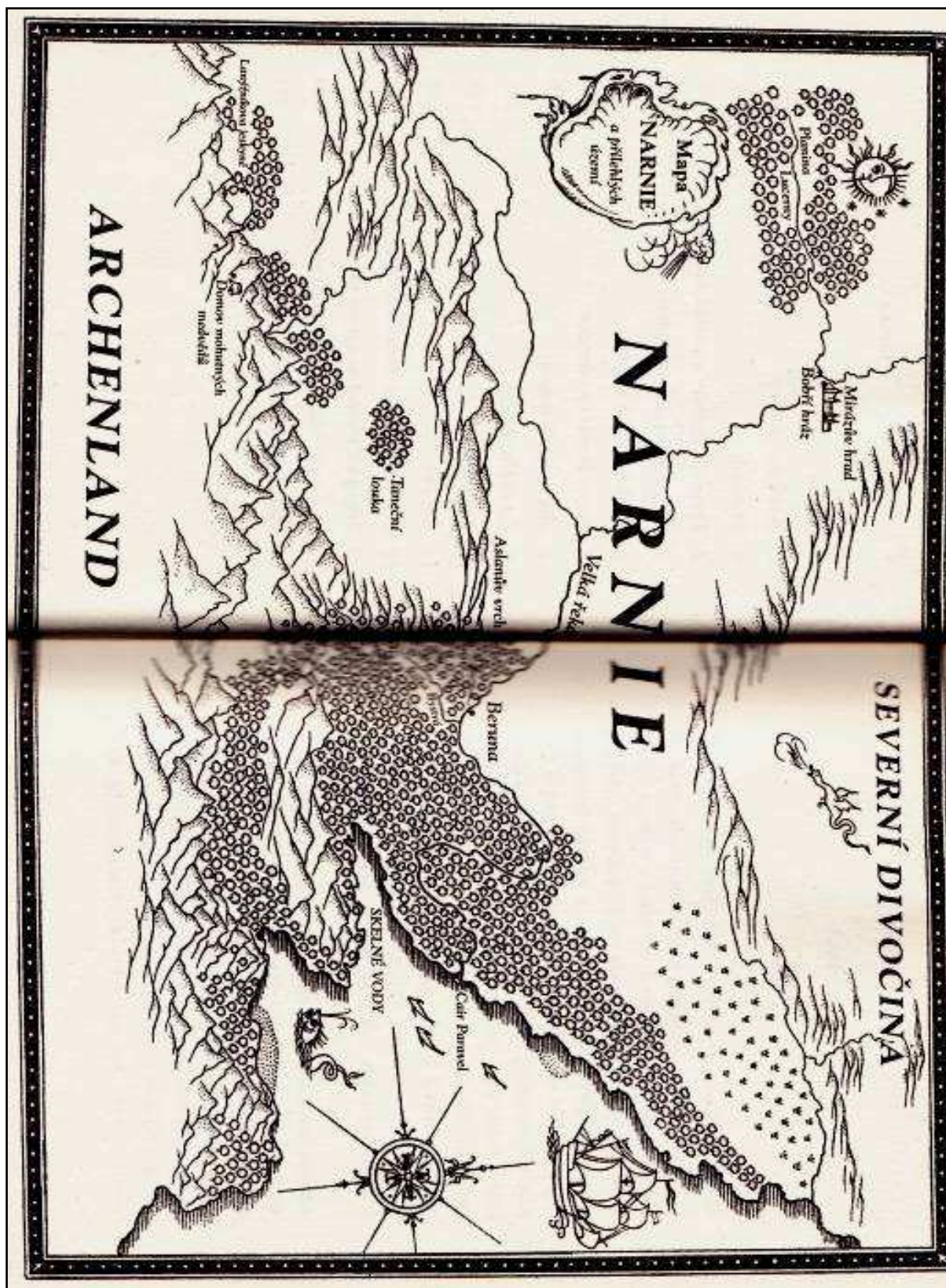
## 8 Přílohy

### 8.1 Grafické mapování prostoru ve fantasy

Mapa Alagaësie z knihy Christophera Paoliniho Eldest 2006



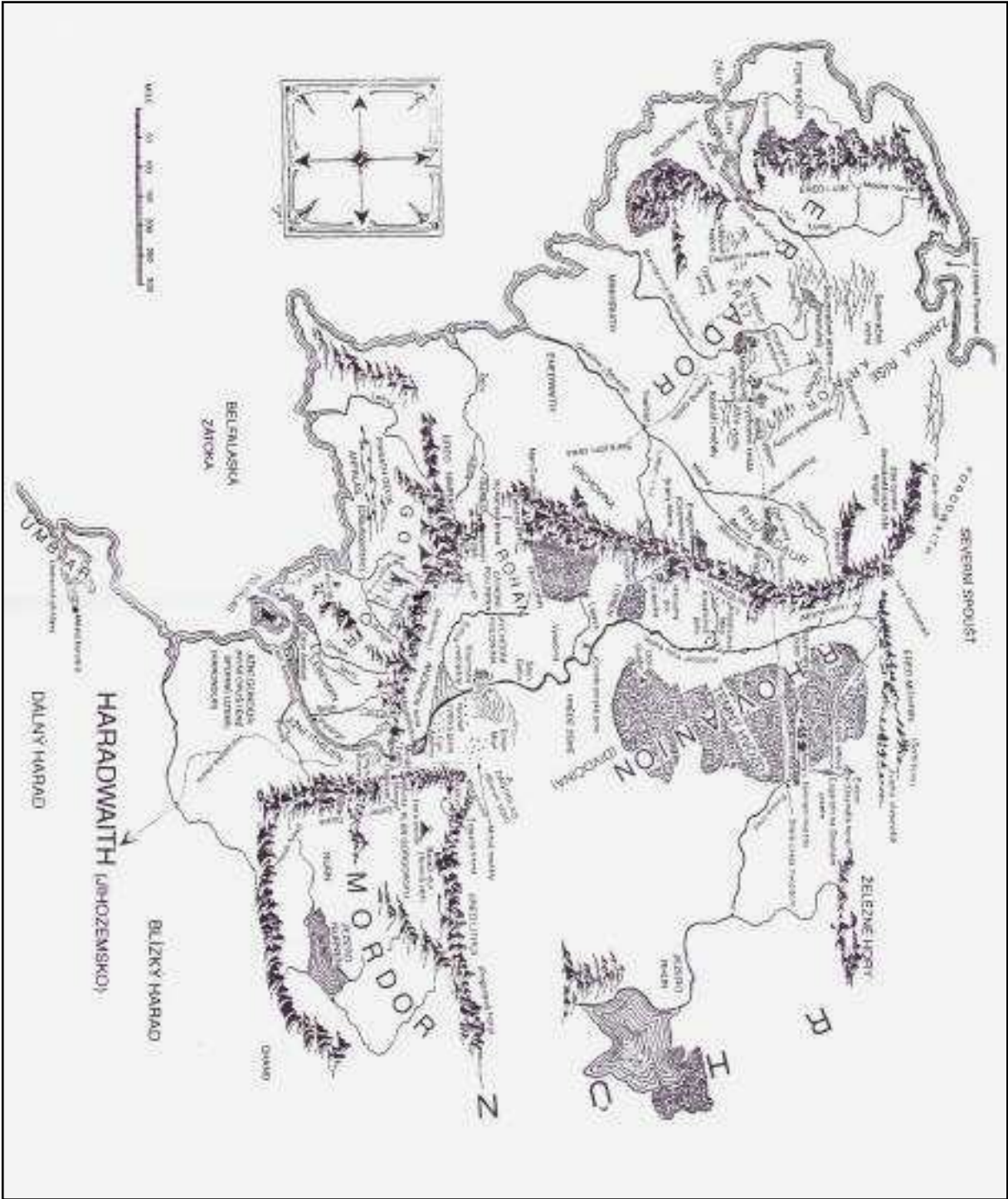
Mapa Narnie a přilehlých území ze série C. S. Lewise Letopisy Narnie 2005.



Plán Bradavic z předšátky druhé knihy Joanne K. Rowlingové Harry Potter a Tajemná komnata 2000



Mapa Středozeemě z děl J. R. R. Tolkiena



Výsek mapy Středozemě z předsádky třetího dílu Pána prstenů. (S přibližováním hrdinů k Mordoru se zužuje i prostor. Okolní prostředí a jeho vztahy přestávají být důležité.)

