

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

FIKČNÍ SVĚTY LITERÁRNÍ FANTASY

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph.D.

Autor práce: Jan Liška

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 4.

2015

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval 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.

V Českých Budějovicích, dne 3. dubna 2015

.....
podpis

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval panu doktoru Davidu Skalickému, jenž mi v průběhu psaní uděloval cenné rady, které jsem ve své práci využíval. Zároveň mu děkuji, že nade mnou nezlomil hůl, byť jsem ji já sám nad sebou lámal po celou dobu psaní. Poděkování patří i pánům C. S. Lewisovi a Lewisi Carrollovi, jejichž nepřekonatelná díla na poli literární fantastiky mě inspirovala k sepsání této práce. A nakonec chci poděkovat výrobcům energetických nápojů, jelikož jejich produkty mě udržovaly těch několik měsíců při psaní této práce v bdělém stavu.

Anotace

Tato bakalářská práce se zaměřuje na problematiku fikčních světů ve fantastické literatuře. V práci budou vysvětleny základní pojmy důležité pro tvorbu fikčních světů i textů fantasy žánru. Užití těchto teoretických základů bude ukázáno na příkladech z různých knih spadajících do fantasy žánru. Tato práce je rovněž věnována porovnání dvou fantastických příběhů – Alenky v kraji divů Lewise Carrola a Letopisů Narnie C. S. Lewise. Na těchto příkladech bude mimo jiné ukázáno, jak oba významní autoři fantasy žánru přistupovali k přechodu mezi přirozeným a nadpřirozeným světem. Zároveň bude ukázán rozdílný přístup obou spisovatelů ke zvířecím charakterům.

Annotation

This bachelor thesis focuses on issues of fictional worlds in fantasy literature. Basic terms important for creation of the fictional worlds and also creation of stories from fantasy genre will be explained in this thesis. The use of these theoretical basis will be shown on several examples from books within the fantasy genre. This thesis is also focusing on comparison of two fantasy stories – *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll and *The Chronicles of Narnia* by C. S. Lewis. On those examples will be also shown how both significant authors of fantasy genre approached the theme of transition from the natural world into supernatural world. This thesis also show the different approaches to animal characters from both authors.

Obsah

Úvod	7
1. Co je to fikční svět a čím se řídí?	10
1.1 Postavy fikčních světů	14
1.2 Postavy v Alence a Narnii	16
1.3 Chování zvířat fantasy světa.....	18
2. Fantastično	21
2.1 Podivuhodno a zázračno	23
2.2 Z jednoho světa do druhého	25
2.2.1 Přechody mezi světy.....	27
3. Výběr témat ve fantasy	29
3.1 Témata podle formálního rozdělení a jejich interpretace	31
4. Funkční mody fantastických textů	37
4.1 Disjunktivní modus.....	38
4.2 Fantazijní modus	39
4.3 Nejednoznačný modus.....	39
4.4 Naturalizace nadpřirozeného.....	40
4.5 Paranormální modus	40
Závěr	42
Bibliografie	44

Úvod

Ve své bakalářské práci se pokusím proniknout do tajů fikčních světů literární fantastiky. Jelikož fantastická literatura poskytuje nekonečné možnosti ve vytváření fikčních světů, pokusím se nejprve ustanovit a vysvětlit základní terminologii týkající se této problematiky.

Pro pochopení základů tvoření fikčních světů literární fantasy využiji práce a poznatků uznávaných literárních kritiků. Tyto teoretické poznatky budou následně podpořeny mými vlastními hypotézami či vybranými příklady z beletrie žánru fantasy. V teoretické části své práce využívám poznatků zejména těchto tří literárních teoretiků: česko-kanadského lingvisty Lubomíra Doležela, kanadské teoretičky Nancy H. Traillové a francouzsko-bulharského filozofa Tzvetana Todorova.

Lubomír Doležel je jedním z nejvýznamnějších lingvistů českého původu. Z jeho teorií vychází řada dalších lingvistů a i z tohoto důvodu jsem se rozhodl jeho *Heterocosmicu* využít i ve své práci. Z Doleželových teorií o fikčních světech vycházím zejména v první kapitole při stanovení základních termínů a principů, na kterých fikční světy fungují.

Nancy H. Traillová se ve své knize *Možné světy fantastiky* zabývá typologií fantastiky. Její dílo jsem si vybral i z toho důvodu, že se v něm v určitém směru vyslovuje proti teorii Tzvetana Todorova, z jehož *Úvodu do fantastické literatury* rovněž vycházím. A ačkoli Traillová Todorovovi v mnohém odporuje, v některých ohledech jeho teorii toleruje. Z pohledu autora této práce pro mě bylo zajímavé nastudovat a posoudit obě teorie. Navíc obě dvě poskytují zajímavé náhledy na dané téma.

Všechny čtyři kapitoly kombinují teoretickým poznatky těchto lingvistů, které doplňuji o své poznatky a příklady z různé beletrie a také dvou klíčových fantasy děl této práce – z *Alenky v kraji divů* a *Letopisů Narnie*. První kapitola pokládá základní stavební kameny této práce a vysvětluje, co se míní pojmem „fikční svět“. Ve druhé části první kapitoly se věnuji problematice literárních postav v žánru fantastiky. Druhá kapitola je věnována vytyčení hranic fantastična a jeho podžánrů. Třetí kapitola řeší důležitost témat ve fantastické literatuře. Čtvrtá kapitola se opírá o výzkum Nancy H. Traillové a nabízí přehled jednotlivých modů fantasy žánru.

Jak již bylo zmíněno, ve své práci se budu podrobněji věnovat i dvěma fantasy dílům - *Alenka v kraji divů* Lewise Carrola a *Letopisy Narnie* C. S. Lewise. Obě tyto knihy jsem vybral zejména proto, že je považuji za vynikající ukázky fantasy žánru. Oba příběhy znám od svého dětství a mohu bez nadsázky tvrdit, že se významným dílem podílely na způsobu mého myšlení. Zároveň ovlivnily můj literární vkus a posloužily jako mé osobní zasvěcení do fantasy žánru, jehož věrným čtenářem jsem až doposud.

Fantastická literatura je v současné době považována za tzv. brakovou literaturu. To znamená, že má být nenáročnou četbou, která se dá považovat za neuměleckou. Osobně toto zařazení nepopírám, ale přesto je pro mě fantastická literatura něčím více než jen brakovou literaturou.

Podle mého názoru fantasy žánr vyniká především tím, že veliký prostor dává fantazii. A to nejen té spisovatelově, ale i fantazii čtenářské. Světy, které se v žánru fantasy vytvářejí, mě fascinují svou propracovaností a tajemstvími. Už tedy jen samotná existence tohoto fantastického světa je jakýmsi motorem, který pohání příběh, jenž se v něm odvíjí. I charaktery z fantasy knih si jsem schopný oblíbit rychleji než v jiných žánrech. To je zapříčiněno zřejmě tím, že fantasy texty se v mnohém podobají pohádkám, v nichž je povětšinou odděleno dobro od zla. V podobném stylu jsou formovány postavy fantastických příběhů. Většinou jsme schopni téměř okamžitě odhadnout, jaká daná postava ve skutečnosti je a na které straně v souboji dobra se zlem stojí. Právě tato nenáročnost a barvitost světa fantasy je důvodem, proč patří mezi mé oblíbené literární žánry.

Jedním z mnoha důvodů, proč jsem jako téma mé bakalářské práce zvolil literární fantastiku, je i skutečnost, že z mého pohledu fantasy texty rozvíjejí představivost svých čtenářů. Ne náhodou jsou v dětství tolik oblíbené pohádky, které pracují s nadpřirozenými motivy i se základními emocemi, jimiž jsou například láska, štěstí či strach. Dobrá pohádka je nadčasová, avšak přeci jenom se s přibývajícím věkem orientujeme více na vážnější zpracování nadpřirozených témat. A tehdy se ke slovu dostává fantasy žánr, jenž v sobě umně kombinuje pohádkovou nenáročnost s jistou závažností po obsahové stránce.

Alenku v kraji divů a *Letopisy Narnie* jsem jako vzorové práce nevybral náhodou. Obě díla považuji za vynikající ukázky fantasy žánru z důvodů, které zde ještě budou postupně rozvedeny. Obě jsou si navíc na první pohled podobné, přesto se od

sebe v mnoha ohledech liší. Ostatně jejich odlišnostem i podobnostem se budu věnovat právě v následujících kapitolách.

Cílem této práce by mělo být vysvětlení základních teoretických pojmů důležitých při tvorbě fikčních světů fantastické literatury a také bude ukázáno, jakým způsobem k těmto aspektům přistupovali Lewis Carroll a C. S. Lewis ve svých již zmíněných dílech.

1. Co je to fikční svět a čím se řídí?

Fantazie. Jak se říká, lidská fantazie nezná mezí. Není možné ji uchopit, ovládnout či dokonce zkrotit. Lidská fantazie slouží jako stavební materiál pro příběhy, postavy i celé světy. Fantazie je tím, co nás ovlivňuje, dává nám naději, sny, očekávání. Dává nám nekonečné možnosti. Ne všichni máme fantazii rozvinutou stejným způsobem. Ovšem lidé, o kterých můžeme s jistou mírou jistoty prohlásit, že mají velkou představivost čili jinými slovy fantazii, jsou spisovatelé beletrie. Jak říká jedno z dalších starých rčení, fantazii se meze nekladou. Od slova fantazie je velice blízko k dalšímu slovu – fantasy. Fantasy je žánrem, v němž zpravidla dochází ke spojení běžného života s nadpřirozenými událostmi, věcmi a schopnostmi. Právě ona nadpřirozená událost je jednotícím prvkem fantasy. Žánr fantasy spadá do kategorie fantastické literatury, kterou můžeme definovat jako literaturu, jež není realistická. Spisovatelé fantastických textů tedy potřebují rozvinutou fantazii, aby si vůbec dokázali svět řídící se jinými pravidly představit. Vybudování fantastického světa a některých jeho základních vlastností se bude věnovat i tato bakalářská práce.

Epicentrem každého fantastického díla i běžného života je svět. Slovo tak jednoduché, přitom s tak komplikovaným významem. Lubomír Doležel ve své knize *Heterocosmica* svět označuje jako „makrostrukturu“¹, přičemž řád tohoto světa je omezován určitými globálními pravidly. Zároveň existují dva druhy globálních operací, kterými můžeme fikční světy organizovat. Než si je ale vypíšeme, je třeba se nejprve věnovat pojmu „fikční svět“.

Svět, ve kterém žijeme, označujeme jako svět reálný. I pro tento svět samozřejmě platí, že se jedná o makrostrukturu, jež se musí řídit globálními omezeními. Existenci tohoto světa nemůžeme popřít ani vyvrátit, jelikož bychom vyvrátili existenci sebe samých. Zároveň však nemůžeme popřít, že by mohly existovat i další světy. Některé mohou být podobné tomu našemu, jiné budou zcela odlišné. Existenci takových světů nemůžeme jednoznačně prokázat, zároveň ji ale nelze zcela vyvrátit. Nacházíme se v situaci, kdy se tyto světy dostávají do kategorie možných. Jedná se tedy o jakési možné světy – teoreticky existující, avšak prakticky nedokázané. I světy fikce jsou světy možnými. A i pro ně platí stejná Doleželova definice o makrostruktuře s řádem omezeným globálními pravidly.

¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 121

Nyní se dostáváme k již zmíněným dvěma druhům globálních operací, podle kterých dochází k organizaci těchto fikčních světů. První z nich se dá označit jako „výběr“². Fikční svět je svět konstruovaný, tedy někým vytvořený. Při výběru se rozhodujeme, co bude náš fikční svět tvořit. Tedy jinými slovy, rozhodujeme se, jakými kategoriemi ho můžeme zaplnit. Podle Doležela těmito kategoriemi jsou: „světy s jednou nebo vícero osobami, světy fyzických či duševních událostí, světy intencionálního konání nebo neintencionálních procesů, světy s přírodou nebo bez přírody atd.“³ Využitím výběru tedy vyfiltrujeme to, co chceme použít do konkrétního fikčního světa a položíme mu tím základní obrisy.

Druhým druhem globálních operací jsou tzv. „formativní operace“⁴. Tyto operace podle Doležela „tvarují narativní světy ve struktury, které mají schopnost tvořit (generovat) příběhy.“⁵ Doležel dále tvrdí, že „hlavním formativním faktorem je modalita.“⁶ Modalitou se v lingvistice míní způsob, jakým se představuje obsah výpovědi. Modalita tedy může vyjadřovat například nutnost děje nebo zdali je děj možný či nemožný apod.

Různé modalitativní ovlivňují chování postav v určitém fikčním světě. Pakliže se například v tomto světě objeví nějaké pravidlo, předpokládá se, že postavy existující v tomto světě se budou tomuto pravidlu muset přizpůsobit nebo na něj přinejmenším reagovat. Samozřejmostí je existence vícero modalit, což znamená, že pakliže existují ve stejném světě, může dojít ke značným problémům s jejich proplétáním. Na tento problém narazil například von Wright, jenž ke klasické modalitě vydělil novou modalitu – „normativní.“⁷ Von Wright tvrdí, „že jelikož normativní systém lidé mohou obcházet či porušovat, přírodní zákony podvést nemohou. Proto by se tyto dvě modalitativní neměly považovat za vzájemně závislé, ba naopak.“⁸

Zatímco v reálném světě působí hned několik modalit zároveň, fikční svět v tomto směru představuje jistou výhodu. Jelikož se jedná o svět vykonstruovaný, „můžeme poměr modalitativní ovlivňovat například tím, že jednu modalitativní povýšíme na

² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 121

³ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 121

⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 121

⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 121

⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 121

⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 121

⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 122

dominantní, které se musí ostatní podřídít.⁹ Tím vznikne „tzv. modálně stejnorodý fikční svět a v něm se vytvářejí základní příběhy, jádro narativity.“¹⁰

Jednotlivá modální omezení Doležel rozděluje následovně:

a) aletické

b) deontické

c) axiologické

d) epistemické

Aletickými omezeními, které se skládají z „možného, nemožného a nutného,¹¹ nastolíme základní podmínky daného fikčního světa. Tím se rozumí zejména jeho „kauzalita, časové a prostorové parametry a také akční schopnosti osob pohybujících se v tomto světě.“¹² Tato aletická omezení nám pomáhají i v určení, zdali se jedná o svět přirozený či nadpřirozený. Přirozené fikční světy definuje fakt, že se v nich nesmí udát nic, co by porušovalo fyzikální zákony reálného světa. „Toto platí zejména pro fikční postavy, pro které platí stejné fyzikální zákony jako v reálném světě.“¹³ Není tedy možné, aby postava v přirozeném fikčním světě svévolně levitovala či přímo létala bez podpory technických a vědeckých vymožeností létání umožňujících. Možné se to ovšem stává ve světě nadpřirozeném. Světem nadpřirozeným se rozumí fikční svět, který porušuje fyzikální zákony světa reálného. Můžeme je tedy označit za „fyzikálně nemožné.“¹⁴

Modality deontické fikčnímu světu stanovují normy, které určují, jaké akce jsou „povinné, dovolené nebo zakázané.“¹⁵ Tyto normy vstupují v platnost dvěma způsoby. „Buď je obyvatelé daného světa přijímají jako jisté konvence související s jejich kulturou, nebo jsou předepsané prostřednictvím zákonů, pravidel a směrnic.“¹⁶ Deontická omezení nám tedy akce fikčních osob uvádějí do normativního kontextu určitého fikčního světa. Jako příklad můžeme uvést situaci, v níž se hlavní hrdina vydá po setmění na procházku. Uplatněním deontických omezení můžeme této scéně dodat význam. Pakliže v daném fikčním světě existuje zákaz vycházení po půlnoci, je jasné, že se nebude jednat o pohodovou procházku, jelikož tím hrdina může riskovat trest. O

⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 122

¹⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 122

¹¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 122

¹² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 122

¹³ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 123

¹⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 123

¹⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 127

¹⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 127

procházku se může jednat v případě, že je vycházení po západu slunce povoleno. A úplně jiný význam tato akce nabírá ve chvíli, kdy je pro hrdinu povinná.

Důležité je zmínit i skutečnost, že „uplatněním deontických omezení, se testují morální přesvědčení osob žijících v daném fikčním světě.“¹⁷ V případě, že osoba zastává jisté přesvědčení, které je deontickým systémem zakázáno, můžeme prostřednictvím daného fikčního světa zobrazit vnitřní konflikt hrdiny se všeobecně platnými pravidly. A tento konflikt se může stát katalyzátorem děje či může významně ovlivňovat akce této osoby.

Základním úkolem *axiologických omezení* je „transformace různých entit z fikčního světa, jako jsou například předměty či osoby, v hodnoty a nehodnoty.“¹⁸ Problém s axiologickým systémem je ten, že má sklony být silně subjektivizován. Každá osoba je jedinečná a má své vlastní pocity a preference. Proto pro jednu osobu může některá věc být velice hodnotnou, zatímco pro druhou nemá hodnotu žádnou. Je samozřejmě možné, aby v daném fikčním světě existoval i kodex předepisující, co má být vnímáno jako hodnotné a co ne. I zde se nabízí zkoumání konfliktu osoby, která se proti těmto běžně přijímaným hodnotám vzbouří.

Epistemický systém se zabývá „vědění, nevědění a věřením.“¹⁹ Tato omezení do fikčního světa vnášejí „vědecké poznatky, náboženství, mýty a samozřejmě i ideologie.“²⁰ I zde platí značná subjektivizace. Samozřejmě, že i ve fikčních světech můžeme mít jisté znalosti, které jsou kanonické, a získávají se například při školní docházce. Jsou tedy z větší části společné pro většinu obyvatel fikčního světa. Ale ne všichni mají stejné znalosti, stejnou víru, stejné zkušenosti. Zde opět záleží na jednotlivých subjektech fikčního světa.

Každý z těchto čtyř zmíněných příkladů různých modálních systémů může být ve fikčním světě povýšen na systém dominantní a ostatní systémy se mu musí podřídít. Můžeme však vytvořit i fikční svět, v němž skloubíme vícero dominantních modálních systémů. „Tzv. *dvojdomy svět* vznikne skloubením dvou protichůdných modálních systémů v jednom fikčním světě. Nejčastějším příkladem dvojdomeho světa je svět, v němž existuje část přirozená i nadpřirozená. V každé z těchto částí může existovat jiný dominantní modální systém.“²¹

¹⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 128

¹⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 130

¹⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 132

²⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 132

²¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, str. 134

1.1 Postavy fikčních světů

V předcházejících odstavcích byla několikrát zdůrazněna důležitost subjektů, tedy postav obývajících fikční světy. Tato podkapitola se jim bude věnovat o něco více. Fikční text fantasy žánru ke své existenci potřebuje zejména příběh. Bez jakékoli zápletky se nemůže vyvíjet a pokračovat, zůstane stát na místě a stane se textem ryze popisným. To samozřejmě platí pro fikční světy epického žánru obecně. V literatuře existují i fikční světy lyrického žánru, které děj nevyžadují. V tomto případě se však budeme věnovat jen textům epickým, jelikož fantasy je žánrem epickým.

Pro rozehrání příběhu autor textu potřebuje entity, které budou vzájemnou interakcí či reakcemi na podněty děj utvářet. Tyto entity se nazývají postavami či literárními charaktery. Autor fikčního textu má k dispozici celkem dva způsoby vytvoření literární postavy:

a) vymyšlení nové postavy

b) využití postavy ze světa reálného

Při použití prvního zmíněného postupu vytvoření nové literární postavy autor plánovaný charakter vytvoří od základu. I zde má autor na výběr. Může se například věnovat pouze vnější charakteristice (vzhled), nebo modeluje charakteristiku vnitřní (ta se projevuje chováním a činy či zobrazenými myšlenkami). Zároveň se ale autor může při tvorbě nové postavy věnovat charakteristice vnější i vnitřní současně, záleží na jeho volbě. Autor své postavy zpravidla charakterizuje prostřednictvím vypravěče.

Spisovatel se také při tvorbě charakterů nedokáže plně vyvarovat využití vlivů z reálného světa, i když původně nezamýšlí aspekty z reálného světa využít. Příkladem budiž autor, jenž vytváří dobrosrdečnou postavu a do vínku jí vloží charakteristickou vlastnost své matky – osoby, kterou v reálném světě považuje za dobrosrdečnou. Nemusí to být ani vlastnost, může se jednat například o typické gesto osoby z reálného světa, které autor přiřkne své postavě literární. Nezáleží na tom, zdali se autor takto inspiruje vědomě či podvědomě, i tak k vytvoření zcela nové postavy ve fikčním světě využívá konkrétních rysů ze světa reálného. A přesto se tento postup liší od postupu druhého.

Pakliže celou situaci uvážíme z laického pohledu, mnohem snazší je pro autora využít postavy z reálného světa a „vložit“ je do svého fikčního světa. Autor se pak nemusí příliš zatěžovat s vytvářením nových charakterových vlastností, protože si vystačí s tím, jak se daný člověk chová nebo choval ve skutečnosti. Využití skutečné

osoby z reálného světa je možnou a častokrát používanou metodou, ale v takovém případě musí autor spolu se čtenáři pamatovat na jeden zásadní fakt. Literární postava není zcela totožná s reálnou osobou!

Mnohdy se objevuje přesvědčení, že například takový Adolf Hitler v dobrodružném románu, jehož děj je zasazen do 2. světové války, je totožný s Adolfem Hitlerem, historickou osobou reálného světa. Toto přesvědčení je samozřejmě mylné. Postava Adolfa Hitlera z dobrodružného románu se pohybuje ve fikčním světě, v němž reaguje na podněty stvořené autorem. Autor se tak stává tím, kdo řídí kroky své literární postavy. Použitím stejných gest či slavných výroků reálné historické osobnosti se literární postava ještě neztotožňuje s tou skutečnou. Jako příklad pro toto tvrzení nejlépe poslouží literární žánr nazývaný *steampunk*.

Steampunk je speciálním podžánrem v rámci science fiction. Většinou se příběhy steampunku věnují vědeckému pokroku a přístrojům. Nejčastějším dějištěm steampunkového žánru pak je tzv. *alternativní realita*. Alternativní realita je pozměněná vize našeho reálného světa. Nadpřirozený fikční svět je v mnoha ohledech (zejména z historického a politického hlediska) podobný světu reálnému, ale zároveň je velice odlišný. Této změny autor v rámci steampunku nejčastěji dosahuje zásahem do historie reálného světa a jejím pozměněním. Například v románu Scotta Westerfelda *Leviatan* je planeta Země rozdělena na dvě vůdčí skupiny – *Darwinovce* (ti, kteří experimentují s přírodou) a *Industriály* (ti, kteří spoléhají na mechanické stroje). *Leviatan* přitom vůbec nepopírá historii reálného světa, ba naopak. V tomto románu je využita reálná historická událost atentátu na arcivévodu Františka Ferdinanda v Sarajevu. Stejně jako v reálném světě je tento atentát využit k rozpoutání válečného konfliktu, který následně přeroste v 1. světovou válku. Průběh války je však už v knize *Leviatan* od historického vývoje reálného světa značně odlišný. Stejně tak se i reálné postavy z historie v této knize stávají charakterem literárními, které nejsou totožné s historickými osobnostmi.

Stejná situace nastává v dalším steampunkovém románu s názvem *Polosvět*, jehož autorem je spisovatel Rod Rees. Zde se ve speciálním světě (dostáváme se tak do situace fikčního světa ve fikčním světě) vytvořeným superpočítačem nachází ti největší zločinci lidské historie v čele s Reinhardem Heydrichem. I zde je však tato postava pouze literární a kromě několika rysů a historických skutečností aplikovaných do fikčního světa nemá se skutečným Reinhardem Heydrichem, říšským protektorem, nic společného.

1.2 Postavy v Alence a Narnii

Každý příběh potřebuje postavu, která jej prožívá. A nezáleží na tom, zdali je tou postavou člověk, zvíře či věc. Ve fantasy příbězích není neobvyklé, aby věci ožily či zvířata mluvila lidskou řečí. Tato podkapitola ale bude věnována lidským hrdinům z obou vzorových fantasy příběhů.

V *Alence v kraji divů* nalezneme mnohem více zvířat než lidských postav. Přesto tou nejzásadnější postavou je Alenka, tedy člověk. Alenka je mladé děvče, jejíž přesný věk není v knize zmíněn. Přesto se dá především ze způsobu její mluvy usoudit, že je ještě mladá. A ačkoli je děj vypravován prostřednictvím vypravěče, nadpřirozený svět kraje divů je prozkoumáván očima Alenky, což dokládají její neustále komentáře různých neobvyklostí. Alenka se tedy nachází ve stejné situaci jako čtenář, když souběžně s ním objevuje místo, ve kterém se ocitla.

Alenka je také jakýmsi pojítkem mezi světem přirozeným a světem nadpřirozeným. Je to právě ona, kdo neustále vypráví příběhy o svém životě ve světě přirozeném. Navíc ze světa přirozeného přináší i jeho kulturu prostřednictvím básniček. Ve scéně s mluvícím Houseňákem Alenka zmiňuje, že chtěla odříkat *Polámal se mravenček*²². Nakonec ale odříkává *Na svatého Řehoře*²³. Na této scéně je nejzajímavější fakt, že Houseňák Alenku opravuje a tvrdí, že báseň odříkala špatně²⁴. Přitom nic nenasvědčuje tomu, že by se někdy pohyboval ve světě přirozeném, a tedy by ani neměl znát báseň z tohoto světa pocházející. Ve stejné scéně se projevuje další Alenčina vlastnost – neustálá zmatenost.

„Kdopak jsi?“ řekl Houseňák.

Když na ni takhle spustil, nebylo Alence tuze do řeči. Odpovídala zaraženě: „Kdo – kdo jsem teď, to prosím ani nevím – vím, jen, kdo jsem byla, když jsem dnes ráno vstávala, ale od té doby jsem se už jistě několikrát proměnila.“

„Jak to myslíš?“ hartusil Houseňák. „Vyjádři se!“

„Jakpak se mám vyjádřit, když to nejsem já, rozumíte?“ řekla Alenka.

„Nerozumím,“ odpověděl Houseňák.²⁵

A právě poslední Houseňákova věta je velice trefná. Lewis Carroll celé své dílo naplnil různými nesmyslnými otázkami, mlhavými odpověďmi, zmatenými reakcemi a

²² CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 35

²³ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 35-36

²⁴ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 36

²⁵ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 34

neurčitostí. Mnoho věcí ani nedává příliš smysl, což je označováno jako Carrollova *nonsensica*. Typickým příkladem tohoto jevu je například otázka Švece: „*Proč je havran jako psací stůl?*“²⁶ Jak sám Švec následně přiznává, nemá nejmenší ponětí, jaká je na tuto otázku správná odpověď.

Dalším jevem typickým pro Carrollovu Alenku jsou hry se slovy, které produkují jeho postavy. Například v hádce o tom, jestli se mění význam přehozením slov. Pokud *vidíme, co jíme*, není to to samé, jako když *jíme, co vidíme*.²⁷ Samotné postavy tedy nejsou příliš důvěryhodné, jelikož kolikrát ani ony samy netuší, co dělají, kdo jsou, nebo co říkají.

Postavy v knize *Lev, čarodějnice a skříň* jsou méně zmatené, ačkoli v něčem se Alence podobají. I ony se ocitají v nadpřirozeném světě, který poznáváme jejich očima. Dialogy napsané pro dětské hrdiny Narnie jsou takové, jaké se dají očekávat u dětí, které se ocitnou v neznámém světě a reagují na něj. Dialogy mezi Alenkou a obyvateli kraje divů jsou plné podivností, Carroll rozhovory neustále stáčí mimo hlavní téma konverzace. Dalo by se o nich tedy říci, že jsou značně roztěkané.

Ona nejednoznačnost se v případě Alenky v kraji divů projevuje i v charakterech postav, které je vzhledem k jejich váhání a neurčitosti těžké odhadnout. Například takový Švec působí potrhle a velice těžce se odhaduje, jaký ve skutečnosti je. Zato zlá čarodějnice v Narnii zůstává věrná svému přívlastku. Je skutečně zlá a její činy to dokazují. C. S. Lewis tedy zvolil mnohem jednoznačnější vykreslení povahy jednotlivých postav, čímž se přibližuje žánru pohádek, ve kterých jsou postavy obvykle také jednoznačně vyobrazeny. Zlo je zlo a dobro je dobro. V Alence se sice také nachází jednoznačně zlá postava, kterou je Srdcová královna, avšak ostatní charaktery už tak snadno definovatelné nejsou.

Osobně se více přikláním ke způsobu, jakým své postavy vytvořil Lewis Carroll v *Alence v kraji divů*. Postavy, které nejsou jednoznačné, mají charakterové vady a i během příběhu se vyvíjí a ukazují své další povahové stránky, mám raději než ty, u kterých dopředu odhadneme, co jsou zač a jak se zachovají. Postavy nevyzpytatelné udržují napětí a více se u nich objevuje vzrušující moment překvapení, jelikož se v dané situaci může zachovat jinak, než se očekává. Tím se udržuje dynamičnost příběhu. Zároveň jsou takové postavy tajemnější. Navíc zastávám názor, že příběh je jen tak zajímavý, jako postavy, které ho prožívají.

²⁶ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 49

²⁷ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 50

1.3 Chování zvířat fantasy světa

Ve fantastických textech není neobvyklá personifikace zvířat. To znamená, že zvířata přejímají lidské vlastnosti, jakými jsou například řeč a emoce. V některých dílech hrají zvířata především vedlejší role, slouží jen pro ozvláštňení příběhu či jako účelový prostředek děje. V jiných případech zvířata svým způsobem nahrazují lidské bytosti a stávají se tak primárními (co do celkového počtu) obyvateli svého nadpřirozeného světa. Tato situace nastává v *Alence v kraji divů* i v *Letopisech Narnie*. V následujících odstavcích postupně rozeberu v mých očích nejdůležitější zvířecí postavy obou příběhů.

Podobnost s člověkem ukazuje hned na začátku příběhu Alenky v kraji divů mluvící Králík, jenž je oblečen do vesty a vlastní hodinky. I jeho chování připomíná chování lidské. *Nebylo na tom nic zvláštního a nijak podivné to Alence nepřipadlo, když Králík prohodil: „Jeje! Jeje! Přijdu pozdě.“ Ale když pak Králík dokonce vyndal z kapsy u vesty hodinky, podíval se na ně a běžel dál, Alenka vyskočila; blesklo jí hlavou, že jakživ neviděla, aby měl Králík kapsu u vesty, natož aby z ní vyndával hodinky...*²⁸

Už z této pasáže je cítit Carrollova nonsensica. Nejprve Alence vůbec nepřijde divné, že vidí mluvícího králíka. Divné jí to připadne teprve ve chvíli, kdy zjistí, že tento králík má kapsu a dokonce i hodinky. Zároveň z této ukázky můžeme u Králíka vyzorovat první lidskou vlastnost – nedochvilnost. Další lidskou vlastností, kterou dal Lewis Carroll Bílému Králíkovi do vínku, je panovačnost. Ve chvíli, kdy podruhé a potřetí Králík potká Alenku, udělá si z ní svou služku a začne jí rozkazovat. *„Marjanko! Marjanko!“ ozývalo se zvenku. „Hned mi přineste rukavice!“*²⁹

Zatímco se ale Bílý Králík osopuje na své služebnictvo, jeho panovačnost se vytrácí při kontaktu se Srdcovou královnou. V tuto chvíli opět příslovečně mění tvář a stává se z něj patolízal. *Za nimi se hrnuli hosté, samí Králové a Královny, Alenka mezi nimi zahlédla Bílého Králíka. Rozčileně drmolil, všemu se culil a tak prošel kolem Alenky a ani si jí nevšiml.*³⁰

Na Bílém Králíkovi je ukázána povaha člověka, který se ve svém prostředí v domnění vlastní moci chová povýšeně, avšak jakmile se dostane někam, kde se on

²⁸ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 9

²⁹ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 29

³⁰ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 57

stává podřízeným, mění tvář a stává se osobou, která se snaží vyhnout konfliktům, a tak jen přikyvuje a snaží se vlichotit do přízně osoby s větší mocí.

Další zajímavou zvířecí postavou *Alenky v kraji divů* je Houseňák. Ten je vyobrazen jako housenka bafající z dýmky, čímž vyvolává dojem starší osoby. I zde se nabízí připodobnění. Osobně bych Houseňáka přirovnal k pohádkovému dědečkovi, jenž poklidně bafá z dýmky a k tomu hlavnímu hrdinovi udělí cenné rady. Jediné, co tuto představu narušuje, je Houseňákova nevlídná povaha. *Houseňák vypadal náramně nevlídně, a tak se Alenka sebrala a šla pryč.*

„Vrať se!“ volal za ní Houseňák, „něco důležitého ti povím!“

To věru vypadalo slibně; Alenka se otočila a šla zpátky.

„Nebud’ zlostná,“ řekl Houseňák.

„A to je všechno?“ Alenka div nevybuchla.

„Ne,“ řekl Houseňák.³¹

Jednou z nejvýraznějších a nejzajímavějších zvířecích postav z *Alenky v kraji divů* bezpochyby je kočka Šklíba. Její charakteristickou vlastností je široký škleb, podle něhož tato kočka získala své jméno. Ze všech charakterů v *Alence v kraji divů* je Šklíba nejtajemnější, což jí přidává na zajímavosti. Navíc i ona podporuje Carrollovu hru se slovy, která je jedním ze základních prvků tohoto příběhu. *„Málo platné,“ řekla kočka, „tady jsme všichni potrhli. Já jsem potrhla, ty jsi taky potrhla.“*

„Jak to víš, že jsem potrhla?“ zeptala se Alenka.

„To je jisté, jinak bys sem nechodila.“

Alence se zdálo, že to žádný důkaz není; ptala se dál: „A jak víš, že ty jsi potrhla?“

„Předně,“ spustila kočka, „pes potrhlý není, to uznáš, ne?“

„Snad,“ odpověděla Alenka.

„Tak vidíš,“ pokračovala kočka, „pes vrčí, když má zlost a vrtí ocáskem, když má radost. No a já vrčím, když mám radost, a vrtím ocáskem, když mám zlost. Jsem tedy potrhla.“³²

Podobné hravé konverzace najdeme v celé knize. A ačkoli se občas čtenář v některých dialozích zprvu špatně orientuje, polidštěné postavy, zdánlivě nesmyslné věty a hry se slovy udržují naši pozornost a zároveň rozvíjí naši fantazii.

³¹ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 35

³² CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 46-47

Zvířata v *Alence v kraji divů* mnohdy slouží jako komické figurky. Například neohrožená Myš, která i přes svou značně omezenou velikost získává respekt ostatních mnohem větších zvířat a neustále se vrhá do konfliktů, z nichž nikdy nemůže vyjít vítězně. Hlavní zvířecí postava *Letopisů Narnie* je pravým opakem. Lev Aslan není roztomilou komickou figurkou, jež by trpěla roztržitostí a zmatením. Z tohoto lva vyzařuje hrdost, moudrost, moc a síla, což se dá shrnout do jediného slova – autorita. C. S. Lewis tuto postavu využil jako určité pojítko všech svých knih ze série Narnie. A právě tento fakt je důležitým rozdílem při porovnání s Alenkou v kraji divů. Zvířecí postavy Carrollova příběhu jsou jen obyvateli nadpřirozeného světa, které v něm žijí, ale globálně ho neovlivňují. Jiná situace nastává u Aslana, což dokazuje i tato ukázka: *Ve stejném okamžiku se udály další dva zázraky. Nejdříve se ke zpívajícímu hlasu přidaly i jiné a bylo jich tolik, že se nedaly spočítat. Zněly s ním v souzvuku, ale v mnohem vyšší tónině, chladné, cinkavé, stříbrné hlasy. A znenadání se nad nimi rozzářily hvězdy. Neobjevovaly se jedna po druhé, jako to bývá za letních večerů. V jedné chvíli byla prostě tma a náhle se zničehonic rozsvítily tisíce zářivých bodů, jednotlivé hvězdy, souhvězdí i planety, jasnější a větší než všechny, které známe u nás.*³³

Aslanova píseň probudila hvězdy, planety, souhvězdí a zároveň v další části knihy vytvořila hory, louky, lesy. Tím se Aslan stává stvořitelem, který ze světa jménem Nic vytváří Narnii. Jedná se tedy o podobné stvoření, které podle věřících stvořilo náš svět. Aslan je tedy pro Narnii to samé, co Bůh pro náboženství. Stává se stvořitelem, dárcem života.

Na problematice fikčních postav jsme tedy viděli, jak je důležité uvědomovat si hranici mezi reálným (aktuálním) světem a světem možným (fikčním). A nejdůležitější je to zejména ve chvíli, kdy se fikční světy fantastiky neustále pokoušejí toto čtenářovo vnímání hranice smazat.

³³ LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2007, str. 53

2. Fantastično

Fikční světy jsou uchovávané a zpřístupňovány skrze fikční texty. Jenomže fikční svět je příliš široký pojem, do kterého může v podstatě spadat téměř cokoli. V takovém případě musíme přejít k nějaké kategorizaci, která nepřeborné množství možných světů fikce určitým způsobem roztřídí. Zdaleka nejvýhodnější je třídění podle žánrových pravidel.

Žánr je kategorií, která umožňuje třídění do předem nadefinovaných rámcových skupin. Například fikční texty, v nichž se objevují motivy vraždy a vyšetřování, povětšinou spadají do žánru detektivního. Samozřejmě, že situace se může zkomplikovat v případě, kdy v sobě fikční text ukrývá silné motivy, z nichž každý spadá do jiného žánru. Pak se jedná o různé podkategorie a žánrová míšení.

Tato bakalářská práce se primárně zaměřuje na fikční světy spadající do žánru fantastické literatury, ale v jejím průběhu se pokusíme poukázat i na skutečnost, že ne vždy je jednoznačné, kdy se o fantastickou literaturu jedná, a kdy jde jen o pouhý klam.

V rámci fantastična, jak jej ve své studii *Úvod do fantastické literatury* označuje francouzský literární vědec Tzvetan Todorov, jde především o jistou hranici. Hranici, kterou si pojmenujeme a vysvětlíme v následujících odstavcích.

Pro snazší pochopení základního principu fantastična uvedeme několik situací z knihy *Lev, čarodějnice a skříň* od irského spisovatele C. S. Lewise. Příběh *Lva, čarodějnice a skříně* vypráví o dobrodružství čtyř dětí schovaných na venkově v průběhu druhé světové války (významné historické události reálného světa). Během svého pobytu v domě podivínského profesora děti narazí na tajemnou skříň, jež ukrývá portál do pohádkového světa zvaného Narnie. Nyní je důležité zmínit základní princip fantastična, jak jej definuje Tzvetan Todorov.

Fantastično se zpravidla nachází na pomezí skutečnosti a iluze. To znamená, že ve fikčním světě dochází k událostem neodpovídajícím řádu reálného světa, které se však dají rozumově ospravedlnit, ale také v něm dochází k událostem, jež rozumové vysvětlení postrádají. Čtenář musí během čtení příběhu váhat nad tím, zdali se mohou události v příběhu stát a vysvětlit, nebo nikoli. „Základním cílem fantastična následně je udržet tuto hranici čtenářova váhání.“³⁴ Jakmile se čtenář rozhodne, že se události

³⁴ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 26

příběhu mohou či nemohou stát, tedy že se jedná o skutečnost či iluzi, opouštíme fantastično a dostáváme se do jiných žánrů, které si specifikujeme později.

Stejně váhání udržuje i C. S. Lewis ve svém díle *Lev, čarodějnice a skříň*, což se pokusíme demonstrovat na následujících výňatcích z knihy.

*Žily, byly čtyři děti. Jmenovaly se Petr, Zuzana, Edmund a Lucie. Tenhle příběh je o tom, co se jim přihodilo, když je za války kvůli náletům poslali pryč z Londýna. Poslali je do domu jednoho starého profesora, který žil na venkově, patnáct kilometrů od nejbližšího nádraží a tři kilometry od nejbližší pošty.*³⁵

Tato úvodní část popisuje příklad událostí, které byly za druhé světové války ve Velké Británii běžné. Tehdy se skutečně děti během náletů německého letectva posílaly na anglický venkov, kde měly být ve větším bezpečí. V textu se neobjevuje nic, co by naznačovalo prvky iluze.

*Vzápětí zjistila, že to, co se jí otírá o tvář a ruce, už není měkká kožešina, ale něco tvrdého, drsného a dokonce pichlavého. „No tohle, to píchá úplně jako větve stromů!“ vykřikla Lucinka. A pak uviděla světlo. Ne pár centimetrů před sebou, tam, kde by měla být zadní stěna skříně, ale pořádný kus vepředu. Padalo na ni něco chladného a měkkého. Vzápětí zjistila, že stojí uprostřed lesa, je tma, pod nohama má sníh a vzduchem poletují vločky.*³⁶

V této pasáži již dochází k situaci, která není vysvětlitelná fyzikálními zákony aktuálního světa a do popředí se tedy dostává v předcházející kapitole zmíněná aletická modalita, jež nám určuje, co v tomto fikčním světě možné je a co není. Lucinka vstoupí do dřevěné skříně, v níž visí kabáty. Poté se prodírá k zadní stěně skříně, přičemž se tato skříň jeví daleko větší zevnitř než zvenčí. Nakonec zjistí, že zadní stěna skříně nikde není a ocitne se uprostřed zasněženého lesa. Přitom se děj v úvodu knihy odehrával v létě. Fyzikální zákony tedy byly porušeny hned nadvakrát, přičemž pro tuto situaci nedokážeme nalézt žádné rozumné vysvětlení. Zde již nemůžeme s jistotou určit, zdali se jedná o nápodobu reality, iluzi či sen. Čtenář tedy začíná váhat, k jakému vysvětlení se přiklonit. V tomto okamžiku se ocitá v poli působnosti fantastična.

A tak králové a královny vstoupily do houštin, a než ušli dvacet kroků, všichni se rozpomněli, že to, co před okamžením spatřili, se nazývá pouliční lampa. Než ušli dalších patnáct, všimli si, že se už neprodírají větvemi, ale kabáty. A vzápětí už všichni vyskákali ze skříně do prázdného pokoje a už to nebyli králové a královny v loveckém

³⁵ LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2007, str. 95

³⁶ LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2007, str. 97

*oděvu, ale obyčejný Petr, Zuzana, Edmund a Lucie ve svých starých šatech. Byl týž den a táž hodina, v níž se všichni schovali v šatníku.*³⁷

Zatímco ve fikčním světě Narnie uplynulo několik desítek let, po návratu do „skutečného“ světa se zdá, jakoby se čas zastavil. Dospělí lidé se najednou změní zpět na děti a i jejich oblečení se fyzicky promění. V tuto chvíli tedy opět vyvstává otázka, zdali se předchozí události vůbec staly, nebo ne. Opět se udržuje čtenářovo zmatení a váhání. Tomu ostatně napomáhá i prozatím poslední vybraná pasáž.

*Nevím, jak jest to možno, ale lucerna na tomto sloupu prazvláště na mě působí. Mysl mi napovídá, že jsem ji kdes již zřel; jak by tomu bylo ve snu, či ve snu o snu.*³⁸

Pakliže by čtenář začal věřit tomu, že události v příběhu jsou skutečně možné, přichází C. S. Lewis s další překážkou, která čtenáři brání přiklonit se na tu či onu stranu a vychýlit se z fantastična. Využití snu pro zpochybnění předcházejících událostí je tradiční metodou fantastické literatury či literatury využívající prvky fantasy. Příklad můžeme hledat například u britského klasika Charlese Dickense v jeho povídce *Vánoční koleda*. V ní lakotný Ebenezer Scrooge změní své chování hned poté, co ho navštíví tři duchové Vánoc. Přesto jsou v závěru povídky předchozí události zpochybněny tím, že se titulní postava náhle ocitá ve své ložnici. Nevíme tedy, jestli se jednalo o sen či o působení nadpřirozených sil. Podobně je tato nejistota naznačena ve *Lvu, čarodějnici a skříni*. Jedna z hlavních postav se zmíní o snu či o snu ve snu. Tím se znovu prohloubí čtenářovo váhání, které ho udržuje v rámci fantastična. Jestliže čtenář přestane váhat a vybere si vysvětlení, odklání se z fantastična do sousedních žánrů.

2.1 Podivuhodno a zázračno

Ony sousední žánry Tzvetan Todorov vyčleňuje jako tzv. *podivuhodno* a *zázračno*.³⁹ Sousedními žánry není podivuhodno a zázračno nazýváno náhodou. Oba se svým způsobem prolínají s fantastičnem nebo ho alespoň napodobují. Společným rysem těchto sousedních žánrů fantastična však je to, že díla do nich spadající se většinou na svém konci dočkají rozřešení a čtenářské váhání se vytrácí.

Podivuhodno je Todorovem definováno jako žánr, v němž se v průběhu děje objevují různé zdánlivě nadpřirozené jevy. Tímto se docílí podobnosti s fantastičnem. Na konci příběhu však dochází k racionálnímu vysvětlení všech těchto „nadpřirozených

³⁷ LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2007, str. 171-172

³⁸ LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2007, str. 171

³⁹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 39

jevů“. Nejčastějším prostředkem k docílení podivuhodna je již zmíněný sen. V jeho rámci si autor může dovolit různé fantaskní výjevy, přičemž v závěru odhalí, že hrdina příběhu pouze spal, a tudíž se dají všechny nadpřirozené jevy racionálně vysvětlit. Svým způsobem ani není nutné v díle nadpřirozené jevy explicitně obsáhnout. Stačí u čtenáře vyvolat silnou emoci, jejímž zapříčiněním se může vyjevená scéna zdát nadpřirozenou a nevysvětlitelnou. Podobného výsledku se dá dosáhnout i tím, že autor vypravěči příběhu přisoudí dočasné mámení smyslů.

V opozici podivuhodna (vysvětlené fantastično) se nachází zázračno. I to společně s fantastičnem sdílí nadpřirozené jevy. V tomto případě se však jedná o jevy přijímané, nikoli zpochybňované. Ani zázračno tudíž nemůže být fantastičnem, jelikož to je založeno na váhání. Todorov však nezůstává pouze u obecné definice zázračna. Tento žánr je v jeho studii rozdělen na několik dalších podkategorií:⁴⁰

a) hyperbolické zázračno

b) exotické zázračno

c) instrumentální zázračno

d) vědecké zázračno

*Hyperbolické zázračno*⁴¹ je zázračnem zveličelým. V praxi to znamená, že nadpřirozené jevy zastupují věci, bytosti či zvířata, které spojuje daleko větší velikost než je v reálném světě možné. Zástupcem tohoto podžánru může být například dvoumetrová létající myš.

*Zázračno exotické*⁴² těžší zejména z neznalosti čtenářů určitého kraje či části světa. Pokud například bude ve fikčním textu obyvatel fikční Afriky Evropanovi proklamovat, že v tamních lesích žije orangutan, jenž je schopen lidské řeči, není důvod k tomu, proč takovému tvrzení nevěřit. Evropan si nemůže být jist, že v dané krajině skutečně takový živočich neexistuje. Je ovšem pravdou, že exotické zázračno v dnešní pokročilé době internetu, vědeckých poznatků a snadnějšího cestování a poznávání exotických zemí ztrácí svůj účinek a nepůsobí tak, jako v časech minulých.

V *zázračnu instrumentálním*⁴³ dochází k výskytu čarovných předmětů nebo nástrojů, které svému vlastníkovu propůjčují své kouzelné schopnosti. Takovýto druh zázračna povětšinou objevíme v pohádkách. V nich je hrdina častokrát obdarován kouzelným předmětem oplývajícím tajemnými silami.

⁴⁰ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 49-51

⁴¹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 49

⁴² TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 50

⁴³ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 50

Poslední podkategorií zázračna je *zázračno vědecké*.⁴⁴ Toto zázračno se podle Todorova v dnešní době nazývá science fiction. Principem tohoto žánru je zakomponování technických vynálezů, které mají racionální opodstatnění, ale přesto jsou výtvozem fantazie, jelikož věda daného období není ještě schopna položit pro tento vynález základy.

2.2 Z jednoho světa do druhého

Jednou z nejzásadnějších vlastností fantasy žánru je tedy přítomnost magie. V některých případech se ukrývá ve světě přirozeném, jindy existuje pouze ve svém vlastním světě nadpřirozeném. Nezáleží na tom, jestli se jedná o první případ nebo o ten druhý. Jednou z nejlepších vlastností fantasy textů z mého osobního pohledu je právě samotné odhalování magie. Důvodem může být i nedostupnost kouzel ve skutečnosti. I z této příčiny zřejmě dávám přednost fantastické knize před historickým románem. V historickém románu se nejčastěji můžeme dočíst o osudech lidí žijících v určité době z naší historie. A ačkoli jsou tyto příběhy nepochybně kvalitní a zajímavé, z mého osobního pohledu postrádají to, co mě zajímá v žánru fantasy – prvky mystiky a tajemna.

Jiná situace nastává v okamžiku, kdy se autor rozhodne využít známých událostí a zasadí do nich fantastické prvky. Lidská touha po vědění je neukojitelná. Neustále se vrháme do nových a nových objevů a výzkumů, protože chceme vědět více. To samozřejmě platí i pro různé záhadology a konspirátory. I za banální skutečnosti se dá najít skrytý význam. Něco, co onu událost obrátí vzhůru nohama a dodá jí jiný rozměr. Toho využívá již v první kapitole zmíněný žánr nazvaný steampunk. Opět využiji příkladu *Leviatana* spisovatele Scotta Westerfelda. Jeho román využívá historických událostí zavraždění Františka Ferdinanda. Ovšem poté je zasadí do svého fantastického světa plného kovových monster a zmutovaných zvířat. Celá první světová válka pak ve Westerfeldově podání získává úplně jiný rozměr.

Prolínání magie či nadpřirozených světů se světy přirozenými je tedy minimálně pro mě jedním z hlavních lákadel fantasy žánru. Z mých vlastních zkušeností můžeme vydělit tři základní situace, které autoři ve svých příbězích využívají:

a) zasazení příběhu do magického světa

b) koexistence magie v přirozeném světě

⁴⁴ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 51

c) přechod mezi světem přirozeným a nadpřirozeným

Zasazení příběhu rovnou do magického světa můžeme vidět zejména ve středověkých fantasy, v nichž autor zpravidla přímo vytváří svůj vlastní svět, a hrdinové příběhu v takovém světě již žijí. To se týká například jedné z nejproslulejších fantasy ság *Pán prstenů* anglického spisovatele J. R. R. Tolkiena. Tolkien čtenářům od samého začátku příběhu představuje svou vlastní zemi nazvanou Středozemě. I díky filmovému zpracování příběhu režisérem Peterem Jacksonem většina civilizovaného světa zná cestu hobita Froda za zničením lákavého a charakter ničícího Prstenu moci. Jako další podobný příklad může sloužit sága *Odkaz dračích jezdců* mladého spisovatele Christophera Paoliniho. I zde autor příběh zasazuje přímo do speciálně vytvořeného světa zvaného *Alagaesie*. Na této metodě je nejzábavnější objevovat zákonitosti nově vytvořených světů.

Druhou metodou hojně využívanou autory fantasy žánru je koexistence magie ve světě přirozeném. V tomto případě nemusíme přecházet do světa nadpřirozeného, abychom našli magii. Ta totiž číhá ve světě přirozeném. Většinou autoři fantasy volí skrytí magie před zbytkem světa. To znamená, že magie sice existuje, ale ovládá jí jen určité množství lidí, kteří navíc většinou své umění skrývají. Typickým příkladem může být čarodějnická sága *Harry Potter* britské autorky J. K. Rowlingové. V Harry Potterovi je magie součástí přirozeného světa, ačkoli je její existence důsledně utajována.

J. K. Rowlingová skrytí magie před obyčejnými smrtelníky, kteří jsou v knihách nazýváni *mudly*, vysvětluje existencí Ministerstva kouzel, jež se stará o to, aby kouzelnické společenstvo zůstalo skryto. A toho samozřejmě docílí prostřednictvím magie. Samotná kouzla tedy fungují jako prostředky k vlastnímu zakrytí. Podobné to je u ságy pojmenované jako *Percy Jackson* spisovatele Ricka Riordana. Riordan ve své fantasy sáze využívá prvky řecké a římské božské mytologie, kterou zasazuje do současného přirozeného světa. K zakrytí magie před zraky obyčejných lidí je použita magická mlha, jež pozmění vnímání člověka a poskytne mu přirozené vysvětlení nadpřirozené události. I zde tedy magie slouží k zakrytí magie. V některých případech však využití kouzel zakryto není a způsobuje tak paniku. V jiných případech je magie brána jako součást přirozeného světa, která nemusí být ničím a nikým zakrývána.

Poslední metodě z mého výčtu, tedy přechodem mezi světem přirozeným a nadpřirozeným, se budu věnovat v následující podkapitole.

2.2.1 Přechody mezi světy

Přecházení postav ze světa přirozeného do nadpřirozeného a naopak je častou metodou fantastiky. K samotnému přechodu z jednoho světa do druhého můžeme využít nepřeberných možností. Jednou z těch nejrozšířenějších je přechod za pomoci magického předmětu, jakým je například prsten či plášť. Ve chvíli, kdy tento předmět přijde do kontaktu s člověkem, aktivuje se jeho moc a tento předmět svého majitele doslova přetáhne do druhého světa.

Další častější metodou přechodu mezi světem přirozeným a nadpřirozeným bývá průchod na první pohled obyčejnými dveřmi. Jenomže jakmile dotýčná osoba dveřmi projde, zjistí, že se nachází někde úplně jinde, než kde měl původně být. K přechodu mezi světy mohou posloužit i dopravní prostředky světa přirozeného. Povětšinou se ve fantastických textech objevují události, kdy je například letadlo obestřeno neprostupnou mlhou. Poté, co se mlha rozplyne, zjistíme, že se letadlo dostalo do světa nadpřirozeného.

Přechody mezi světy tedy můžeme shrnout do dvou obecnějších kategorií. Buď k přechodu využijeme kouzelný předmět (prsten, plášť aj.), nebo průchod (dveře, mlha aj.). Ve mnou vybraných dílech se k přechodu využívá průchodu. Tedy alespoň při vstupu do nadpřirozeného světa. Při cestě zpět se už situace komplikuje. Nejprve se ale budu věnovat cestě do nadpřirozeného světa.

*V Alence v kraji divů se titulní hrdinka do onoho kraje divů dostává králičí norou, do které skočila za mluvícím králíkem ve vestě a s kapesními hodinkami. V mžiku se pustila za ním, a jak se zas dostane ven, na to vůbec nepomyslela. Králičí díra vedla kus rovně jako tunel a pak najednou se prudce svažovala dolů, tak prudce, že Alenka neměla vůbec kdy se zastavit a padala do hluboké jámy.*⁴⁵

Podle dlouhých hodin, během kterých Alenka neustále padala hlouběji do země, bychom mohli soudit, že se propadla až do samého jádra planety. Nakonec ale zjistíme, že se ocitla v místnosti, ze které se dostala do kraje divů – světa s oblohou a vlastním sluncem.

C. S. Lewis ve své knize *Lev, čarodějnice a skříň* také jako způsob přechodu volí průchod. Namísto pádu králičí norou ovšem využil průchod šatní skříň. Příklad již byl v této práci uveden⁴⁶. Oba průchody tedy porušují fyzikální zákony reálného světa.

⁴⁵ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 9

⁴⁶ Příklad je uveden na straně 22

Při zpáteční cestě se však u obou autorů mnoho mění. C. S. Lewis opětovným průchodem skříní ruší vše, co se doposud stalo, jelikož se dospělí lidé mění zpět v děti a vrací se přesně do toho okamžiku, ve kterém z přirozeného světa zmizeli. I tento příklad byl v práci již uveden.⁴⁷ Tím tedy Lewis víceméně popírá vše, co se v nadpřirozeném světě stalo, jelikož v něm uplynuly desítky let, které se projeví na stáří dětí.

Podobně se zachoval i Lewis Carroll, jenž na konci svého textu nechává Alenku probudit ze snu. *Tu se všechny karty zvedly do vzduchu a potom se na ni zase snášely – leknutím i zlostí zavřískla a střásla je ze sebe, a tu shledala, že leží na břehu s hlavou opřenou o sestřin klín a sestra jí opatrně smetá z obličeje suché listí, které jí tam ze stromů napadalo.*

„Probud' se, Alenko!“ řekla sestra. „Ty ses ale prospala!“⁴⁸

Zatímco C. S. Lewis nechal aktéry příběhu znovu projít průchodem mezi světy, a tudíž se dá ona negace přisoudit kouzelným účinkům magické skříně, Lewis Carroll zvolil lehce stereotypní postup probrání se ze snu. Přesto v úvodu příběhu nic nenapovídá tomu, že by Alenka usnula. Probuzení navíc přichází přímo ve vypjaté chvíli, kdy má být Alenka polapena sluhy zlé královny. Jinými slovy by se tento jev mohl označit za *deus ex machina*, což v literatuře chápeme jako nečekanou událost, která příhodně vyřeší problémy určité postavy.

⁴⁷ Příklad je uveden na stranách 22 a 23.

⁴⁸ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 90

3. Výběr témat ve fantasy

V předchozí kapitole bylo popsáno, jakým způsobem by se mělo fantastično vytvářet. Už víme, že nejdůležitější pro tento žánr bude čtenářovo váhání. Samotná forma fantastických textů ale nestačí. Je sice důležitá pro pochopení jejich principu, ale každý beletristický text potřebuje příběh. Tím se tedy dostáváme k dalšímu důležitému kroku ve fantastické literatuře – k výběru tématu.

Výběr tématu literárního textu je stejně důležitý jako forma, jakou je tento text napsán. Nemůžeme s klidným svědomím nadřadit formu nad téma či naopak. I Tzvetan Todorov ve svém *Úvodu do fantastické literatury* tvrdí, že „literární text by měl být považován za celek a dynamickou hodnotu.“⁴⁹ V literatuře je důležité přikládat význam tomu, co se říká, i tomu, jakým způsobem se to říká. Tedy formě i obsahu zároveň. Samotné vydělení témat fantastické literatury ale už tak jednoduché, jako toto zjištění, nebude.

Při výběru témat fantastické literatury musíme mít na paměti, že tato témata nejsou pevně vyčleněna a neexistují tedy jasně předem dané kategorie, ze kterých bychom si tato témata mohli do svých textů půjčovat. Příkladem jsou různá členění témat od různých literárních vědců. Například Dorothy Scarboroughová ve své knize *The Supernatural in Modern English Fiction*⁵⁰ vyděluje následující témata pro fantastické texty: *moderní duchové; ďábel a jeho spojenci a nadpřirozený život*. V knize *The Supernatural in Fiction* Petera Penzoldta⁵¹ jsou tato témata rozdělena následovně: *upíři; duchové; strašidla; vlkodlaci; čarodějnice a čarodějnictví; neviditelné bytosti a zvířecí přízraky*. Podobné členění podle Todorova prosazoval i Louis Vax⁵²: *vlkodlak; upír; oddělené části lidského těla; poruchy osobnosti; hry viditelného a neviditelného; změny kauzality, prostoru a času a regrese*.

Zdaleka nejbohatší a konkrétnější seznam témat navrhl Roger Caillois⁵³. Jeho témata jsou následující: *smlouva s ďáblem; zmučená duše, která pro svůj klid vyžaduje, aby byl vykonán jistý skutek; přízrak odsouzený k neuspořádané a věčné cestě; personifikovaná smrt, jež se objeví uprostřed živých; neurčitelná a neviditelná věc, která však tíží a je přítomná; upíři, tj. mrtví, kteří si zajišťují věčné mládí tím, že sají*

⁴⁹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 83

⁵⁰ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 88

⁵¹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 88

⁵² TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 88

⁵³ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 88-89

krev živých; socha, loutka, zbroj, automat, které náhle ožijí a získají obávanou nezávislost; kletba čaroděje, jež přivodí hroznou a nadpřirozenou nemoc; ženský duch pocházející z onoho světa, svůdný a smrtelný; přeměna oblastí snu a skutečnosti; pokoj, byt, patro, dům, ulice vymazané z prostoru; zastavení nebo opakování času.

Tvorba těchto témat ale vychází ze samotného konkrétního obsahu textů. V takovém případě je počet témat v podstatě neomezený. Daleko složitějším postupem je vytvoření témat ve fantasy bez ohledu na konkrétní skutečnosti v textu, tedy na úrovni abstrakce. Todorov ve své práci zmiňuje literární schéma Witolda Ostrowského⁵⁴, podle kterého je literární text tvořen prostřednictvím postav a světa předmětů. Postavy se skládají z kombinace látky a vědomí, svět předmětů je pak zase složen z látky a prostoru. Postavy i předměty se objevují v ději, který je řízen kauzalitou nebo cíli a odehrává se v čase. Témata fantastické literatury jsou v takovém případě hodnocena jako porušení jednoho či více základních prvků tohoto schématu. Sám Todorov však toto schéma zavrhuje kvůli „apriorní povaze kategorií popisujících literární texty.“⁵⁵

Další problém s vytyčením témat nastává ve chvíli, kdy fantastický text klade až příliš velký důraz na fantastično a kvůli tomu je obtížné konkrétní téma rozpoznat. Todorov vyděluje celkem dvě situace, které mohou nastat.⁵⁶ V té první sehrává roli až přílišný obdiv autora k existenci nadpřirozeného světa. V takovém případě tentýž autor opomíná vysvětlit, co takový nadpřirozený svět tvoří. Nastat však může i situace opačná. A to tehdy, pokud samotná existence nadpřirozena vyvolává takovou úzkost, že je opět odvedena pozornost z tématu, které tento svět tvoří.

Todorov ale také navrhuje způsob, jakým se dá fantastických témat dobrat. Tento postup se skládá ze dvou fází. V první musíme „vytvořit témata čistě formálním způsobem reprezentovaným jejich slučitelností a neslučitelností.“⁵⁷ Tím budeme mít k dispozici několik tematických skupin. Následně se takováto klasifikace bude muset interpretovat.⁵⁸

⁵⁴ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 90

⁵⁵ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 90

⁵⁶ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 91

⁵⁷ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 92

⁵⁸ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 92

3.1 Témata podle formálního rozdělení a jejich interpretace

Tzvetan Todorov vyděluje následující skupiny témat souvisejících s fantastickou literaturou:⁵⁹

a) proměny

b) pandeterminismus

c) zmnožení osobnosti

d) prolomení hranice mezi subjektem a objektem

Uvedené kategorie témat budou postupně vysvětleny a znázorněny na ukázkách z knih *Alenka v kraji divů a za zrcadlem* a *Letopisy Narnie* či na jiných vhodných příkladech fantasy žánru.

V první kategorii fantastických témat se nachází magické proměny. Tzvetan Todorov za příklad využívá příběh *Vypravování druhého kalendara*⁶⁰ ze sbírky pohádek a povídek *Tisíc a jedna noc*. Příběh této povídky se věnuje nešťastnému osudu prince, který doplatil na svou chybu, když se pokusil provokovat mocného a krutého 'ifrita. Ačkoli se princ podaří utéci, 'ifrit ho nakonec najde a potrestá tím způsobem, že ho promění v opici. Tato opice se následně dostane do království, v němž tamější princezna vládne kouzelnými silami a rozhodne se s 'ifritem bojovat. Jejich vzájemný souboj probíhá tak, že se oba přeměňují v různé druhy zvířat a zápasí mezi sebou. Tyto proměny jsou možné pouze díky existenci nadpřirozených sil, ve skutečném světě k nim dojít nemůže.

Proměny svou roli hrají i v díle Lewise Carrolla *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Těmi nejčastějšími jsou proměny velikosti. Nejprve se Alenka po pozření záhadné tekutiny zmenší, což je možné pouze díky nadpřirozeným silám.

„To je mi divně,“ řekla Alenka. „Nejspíš se už skládám jako dalekohled.“ A opravdu; měřila už jen deset palců na výšku a celá se rozzářila radostí nad tím, že takhle veliká už projde dvířky do té krásné zahrady.⁶¹

Jak už to tak ale bývá, co jde ve fantastickém světě zmenšit, jde také zvětšit. A přesně to se stane, jakmile Alenka sní kouzelný koláček.

„Úžasnocnější a úžasnocnější!“ zvolala Alenka (v tu chvíli zapomněla samým překvapením správně mluvit); „teď se zas vytahuji jako ten nejdelší dalekohled na světě.“

⁵⁹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 103

⁶⁰ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 93-95

⁶¹ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 13

Sbohem nožičky“ (když se totiž podívala na nohy, skoro na ně nedohlédla, tak byly daleko).⁶²

Zatímco tyto proměny jsou poměrně jasné a čtenář je přímo jejich svědkem, v dalších pasážích knihy se setkáváme s proměnou, která už není tak jednoznačně popsána. Jde o situaci, v níž se Alenka dostane do domu Vévodkyně, seznámí se s kočkou Šklíbou a také si všimne neustále plačícího dítěte.

Uprostřed seděla na trojnožce Vévodkyně a chovala nemluvně; kuchařka míchala vrchovatý kotel polévky.⁶³ Zde je řečeno, že se jedná o nemluvně, tedy o lidské dítě. Další pasáž knihy tomu ale už příliš nenasvědčuje. Alenka měla co dělat, aby dítě chytila, bylo to stvoření neforemné, ruce a nohy mu trčely na všechny strany, „jako hvězdice“, řekla si Alenka. Když je chytila, funělo to ubožátko jako lokomotiva, pořád se smršťovalo a zase natahovalo, a tak je první chvíli stěží udržela.⁶⁴ Již samotné smršťování a natahování je u lidského dítěte krajně neobvyklé. V následující pasáži ale zjišťujeme, že je to všechno trochu jinak: Dítě znovu zachrochtalo a Alenka se mu starostlivě zahleděla do tváře, co to s ním je. Nic naplat, nos mělo ohnutý nahoru, byl to spíš rypáček než pořádný nos; také oči mělo na dítě příliš maličké; Alence se ten jeho kukuč vůbec nezamlouval. Snad jenom zavzlykalo, pomyslela si Alenka a znovu se koukla, má-li v očích slzy. Ne, slzy tam nemělo. „Jestli se, milánku, proměníš v prasátko, už s tebou nechci nic mít. Dej si pozor!“⁶⁵ Následně je proměna v očích čtenářů dokonána, když Alenka dojde k následujícímu zjištění: A tu se tak rozchrochtalo, že se po něm zděšeně koukla. Nemýlila se: bylo to ve všem všudy prasátko a Alenka si uvědomila, že nést je dál je čirý nesmysl.⁶⁶

Druhá kategorie fantastických témat je podle Todorova tvořena pandeterminismem. Ten je Todorovem vysvětlen následovně: „Vše, až po setkání různých kauzálních řad (nebo „náhodu“), musí mít v plném smyslu slova svou příčinu, i když ta může být pouze nadpřirozeného řádu.“⁶⁷ Jinými slovy pandeterminismus ve fantastické literatuře naznačuje, že události v takovém textu jsou způsobeny svou příčinou, ačkoli tato příčina nemusí být snadno vysvětlitelná a může vycházet z nevysvětlitelných sil. Tedy události, které se na první pohled jeví náhodnými,

⁶² CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 15

⁶³ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 42

⁶⁴ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 45

⁶⁵ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 45

⁶⁶ CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha: Academia, 2010, str. 45

⁶⁷ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 95

náhodami vůbec nejsou. Nyní se pandeterminismus pokusíme objevit v ukázkách z knih o kouzelné zemi Narnii od spisovatele C. S. Lewise.

V knize *Čarodějův synovec*, která je součástí série sedmi knih o Narnii, nacházíme následující pasáž: *Už bylo pozdě. Právě když to řekl, natáhla Polly ruku k jednomu z prstenů. A v té chvíli, naprosto neslyšně a bez jakéhokoliv varování tam najednou žádná Polly nebyla, zmizela. Digory a jeho strýc zůstali v místnosti sami.*⁶⁸ To, co se v této pasáži jeví jako dvě samostatné události, se díky působení nadpřirozených sil stává příčinou a následkem. Pakliže bychom odmítli existenci fantastična, museli bychom konstatovat, že fakt, že Polly natahovala ruku k jednomu z prstenů Digoryho strýčka, nemůžeme přímo spojit s tím, že Polly v té chvíli zmizela. Jednalo by se o pouhou shodu náhod, nešťastný sled událostí. Ale protože si v rámci této práce připouštíme existenci světa fantastického, tak se Pollynino natahování se po prstenu stává příčinou jejího zmizení.

Příklad pandeterminismu nalezneme ale i v další ukázce z *Čarodějova synovce*. Digory je mluvčím lvem Aslanem poslán pro zázračné jablko. Nesmí z něj však sníst ani sousto: *Kéž by to býval neudělal. Zmocnil se ho strašný hlad a žízeň a neodolatelná touha to ovoce ochutnat. Rychle ho zastrčil do kapsy. Jenže jablek tu byla ještě spousta. Co tak hrozného by se stalo, kdyby jedno snědl? „Konečně,“ uvažoval, „ten nápis na bráně třeba není přímo rozkaz, třeba je to jen rada, a kdo stojí o rady?“ A jestli to rozkaz je, třeba by ho ani neporušil, kdyby si jedno dal. Už přece uposlechl té části o trhání „pro jiné“.*

Jak tak o tom všem přemýšlel, podíval se náhodou na vrcholek stromu. Tam, na jedné větvi nad jeho hlavou, hřadoval nádherný pták. Ano, hřadoval, protože vypadal, že skoro spí; ale ne docela. Jedno oko měl na maličkou štěrbinku pootevřené. Byl větší než orel, hrud' měl šafránově žlutou, na hlavě nachový chochol a ocas fialový.

*„Z toho je vidět,“ řekl Digory později, když to ostatním všechno vyprávěl, „že na takových kouzelných místech si člověk musí pořád dávat pozor: Nikdy nevíte, kdo vás sleduje.“ Ale já si myslím, že by Digory nebyl vzal jablko tak jako tak. Tehdy totiž chlapcům mnohem víc než teď vtloukali do hlavy Boží přikázání, mezi nimi i Nepokradeš. Ale jisté to samozřejmě není.*⁶⁹

Tento výňatek z knihy je zajímavý především tím, že v něm sám autor prostřednictvím vypravěče několikrát pandeterminismus popírá nebo ho alespoň

⁶⁸ LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2007, str. 14

⁶⁹ LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2007, str. 79-80

znejišťuje. O tom ostatně svědčí už například slovo „náhodou“ ve větě: *Jak tak o tom všem přemýšlel, podíval se náhodou na vrcholek stromu.* Zde vypravěč tvrdí, že Digoryho pohlednutí na vrcholek stromu bylo náhodné. Pandeterminismus však náhody vylučuje, tudíž je možné, že jeho pohled vedla jakási nadpřirozená síla. Zde jsme však již v rovině spekulací. Přesto pandeterminismu nasvědčuje skutečnost, že při pohledu na ptáka ve vrcholku stromu si Digory rozmyslel ochutnání zakázaného jablka. Opět by se dalo polemizovat, zdali se jedná pouze o souhru náhod nebo k tomu došlo z nějakého důvodu. Druhé popření pandeterminismu vypravěč vyjadřuje v závěru úryvku větou: *Ale jisté to samozřejmě není.* Zde je znejistěno tvrzení, že jedna událost vedla k té druhé.

Pro pochopení tematické kategorie zmnožení osobnosti je nutné zmínit, že jako „pojítka všech těchto zmíněných témat Todorov vidí smazání hranice mezi hmotou a duchem“.⁷⁰ Jinými slovy, fyzické a psychické aspekty tohoto světa se ve fantastické literatuře začínají prolínat. Již mezi nimi neexistuje pevná hranice, která by je vzájemně oddělovala. Díky tomu je pak samozřejmě možné i zmnožení osobností. S tím se samozřejmě setkáváme například u jedinců trpících poruchou osobnosti. Ti si pak ve své mysli vytvoří minimálně jednu další osobnost odlišnou od jejich skutečné. „V případě fantastické literatury je ale možné, aby se tyto psychické osobnosti staly osobami fyzickými.“⁷¹

Pakliže budeme v klasické fantasy literatuře hledat příklad rozdvojení osobnosti, zjistíme, že jednou z nejvýraznějších postav trpících touto poruchou je tvor zvaný Glum z fantasy ságy *Pán Prstenů*. Glum je sice malou, zato ale zákeřnou a nebezpečnou kreaturou, jež se ukrývá v podzemí. Nebo se alespoň ukrýval, když se opájel vlastnictvím Prstenu moci – předmětu, jenž na svého nositele působí jako droga. Sice mu propůjčuje magické schopnosti, ale zároveň ničí jeho charakter. Podobný osud potkal i Gluma, který zpočátku Glumem nebyl. Původně se jednalo o mírumilovného hobita jménem Sméagol. Ale ve chvíli, kdy jeho přítel náhodou našel Prsten moci, započala jeho proměna. Sméagol svého přítele zabil, aby se mohl zmocnit Prstenu. Později se uchýlil do jeskyní, kde prostřednictvím působení mocného předmětu přežil stovky let a změnil se v ohyzného Gluma. Přesto v Glumovi ze Sméagola přeci jen něco přežilo, což se ukazuje v pasážích, ve kterých Glum cestuje jako průvodce se dvěma hobity Frodem a Samem. Ti nesou Prsten moci k tzv. Hoře osudu, v níž může

⁷⁰ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 98

⁷¹ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 100

být Prsten zničen. V průběhu jejich cesty se však Glum dohaduje se svým vnitřním já – Sméagolem. V průběhu jejich konverzací každá osobnost tohoto tvora na okamžik přebírá vládu nad jeho tělem. Pro fantasy žánr je tento příklad typický zejména tím, že ono rozdvojení osobnosti je způsobeno působením magického předmětu.

Poslední zmíněnou kategorií fantastických témat je podle Tzvetana Todorova prolomení hranice mezi subjektem a objektem. Subjektem se v tomto případě chápe určitá osoba a objektem osoby jiné a také věci. Prolomení této hranice se dá nejsnadněji demonstrovat na vztahu člověka k hudbě. Můžeme narazit na spoustu příkladů napříč různými knihami, v nichž se popisuje, jako by hudba vycházela přímo z nitra nějakého člověka. Taková přirovnání však nenacházíme pouze ve světě literárním, setkáváme se s nimi i mimo něj. Na tomto příkladu se ukazuje, že minimálně ve světě fantastické literatury je smazání hranice mezi subjektem a objektem možné. Stejná situace se dá demonstrovat na pro fantasy běžný jev, kdy jedna osoba ve své mysli slyší hlas druhé, která jí předává vzkaz či ji pomalu manipuluje k nějakému činu. I takový jev svědčí o překročení této hranice.

Pro konkrétní verzi tohoto příkladu musíme nahlédnout do knihy *Bohové Olympu: Neptunův syn* spisovatele Ricka Riordana. Tato fantasy série využívá řecké a římské božské mytologie v současném světě. Následující pasáž dokazuje setření hranice mezi subjektem a objektem, když je jeden z hlavních hrdinů kontaktován bohyní a vládkyní země Gaiou: *Scéna se proměnila. Percy stál na Martově poli a vzhlížel na Berkeley Hills. Zlatá tráva se zavlnila a v krajině se objevila tvář – spící žena, jejíž rysy tvořily stíny a záhyby terénu. Oči měla zavřené, ale její hlas promluvil k Percymu v duchu:*

Takže tohle je ten polobůh, který zničil mého syna Krona. Nevypadáš nic moc, Percy Jacksone, ale jsi pro mě cenný. Pojd' na sever. Střetni se s Alkyonem. Ať si Juno hraje své hrátky se Řeky a Římany, ale nakonec budeš mým pěšákem. Budeš klíčem k porážce bohů.⁷²

Všechny tyto tematické kategorie se podle Todorova dají interpretovat jako „vztah člověka ke světu.“⁷³ S touto interpretací se dá souhlasit, jelikož skutečně všechny čtyři kategorie vyjadřují určitý vztah mezi těmito dvěma entitami. Problematika témat ve fantastické literatuře však není ani zdaleka uzavřena. Nemůžeme tvrdit, že Todorovova teorie je jedinou platnou a nezvratnou. Různých rozdělení témat je daleko

⁷² RIORDAN, Rick. *Bohové Olympu: Neptunův syn*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2012, str. 146

⁷³ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010, str. 118

více, ale pro účely této práce budeme vycházet z rozdělení Tzvetana Todorova, jakožto uznávaného odborníka na poli literární teorie. Nyní je však třeba věnovat pozornost neméně důležitému tématu – modům ve fantastické literatuře.

4. Funkční mody fantastických textů

Abychom se mohli věnovat jednotlivým modům fantastických textů, jak je vyčleňuje Nancy H. Trailová ve své knize *Možné světy fantastiky*, musíme se vrátit ke kapitole druhé, v níž bylo uvedeno, že Tzvetan Todorov základní princip fantastična vymezuje jako čtenářské váhání mezi událostmi vysvětlitelnými a nevysvětlitelnými. Nancy H. Trailová na poli fantastiky definuje dva základní termíny – *přirozený* a *nadpřirozený*.⁷⁴ Trailová se však nezastavuje pouze u tohoto rozdělení, sama patří mezi kritiky Todorovovy teorie váhání. Svět přirozený považuje za „fyzikálně možný svět, který se řídí stejnými fyzikálními zákony jako svět aktuální.“⁷⁵ Toto pravidlo se však nevztahuje pouze na svět aktuální, ale i na všechny možné světy, pro které platí stejné přírodní zákony. Nadpřirozený svět je definován jako „svět, pro který přírodní zákony aktuálního světa neplatí.“⁷⁶ Fantastika je tedy založena na „opozici fyzikálně možného a fyzikálně nemožného. Jedná se o opozici aletickou podrobenou omezením klasických modalit – možností, nemožností a nutností.“⁷⁷

Z předchozího odstavce vyplývá, že čtenářské váhání není nutné, ba naopak. Stává se zbytečností. Důležitá je sama opozice přirozeného a nadpřirozeného. Ono čtenářské váhání pak podle Trailové vzniká ze tří možných příčin:⁷⁸

- a) *důvěra v aktuální existenci nadpřirozené oblasti*
- b) *řízení čtenáře prostřednictvím narativních strategií díla*
- c) *přistoupení čtenáře na „hru“ literární komunikace*

Statickým modelem fantastické literatury tedy bude existence přirozených i nadpřirozených prvků v rámci jednoho textu. Přesto vztah přirozeného a nadpřirozeného můžeme dále definovat pomocí jednotlivých funkčních modů v rámci typologie fantastiky. Nancy H. Trailová vyčleňuje následující mody fantastické literatury:⁷⁹

- a) *disjunktivní modus*
- b) *fantazijní modus*
- c) *nejednoznačný modus*
- d) *naturalizace nadpřirozeného*

⁷⁴ TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 20

⁷⁵ TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 20

⁷⁶ TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 20

⁷⁷ TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 20

⁷⁸ TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 21

⁷⁹ TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 23-31

e) paranormální modus

Každému z těchto modů se nyní budeme věnovat zvlášť.

4.1 Disjunktivní modus

Základem disjunktivního modu je fakt, že v textu existují oba světy – „přirozený i nadpřirozený.“⁸⁰ Je přitom běžný přechod nadpřirozeného do přirozeného. V tomto modu nesmíme popírat ani jednu stranu. To znamená, že obě koexistují až do konce textu. Onen přechod nadpřirozeného do přirozeného můžeme ukázat na příkladu z *Čarodějova synovce* ze ságy o Narnii.

„Pomoc! Pomoc! Smilování!“ prosila je čarodějnice slabým hlasem a klopýtala k nim. „Vezměte mě s sebou. Nemůžete mě přece nechat na tomhle příšerném místě. Zabijí mě to tady!“

„To jsou státní zájmy,“ odsekla jedovatě Polly. „Jako když jste zabila všechny ty lidi ve svém vlastním světě. Pospěš si, Digory.“

Nasadili si zelené prsteny, ale Digory váhal: „Zatrápeně! Co máme dělat?“ Nemohl si pomoci, bylo mu královny trochu líto.

„Ale no tak, nevěř jí,“ okřikla ho Polly. „Deset k jedné, že to jenom hraje. Tak už pojd’.“ A obě děti se vrhly do svého jezírka.

„Ještě že jsme si udělali tu značku,“ pomyslela si Polly.

Pak skočili, ale Digory cítil, jak ho za ucho popadl chladný palec a ukazovák; byla to čarodějnice. Jak padali a začaly se objevovat nejasné obrysy našeho světa, sevření jejích prstů sílilo. Čarodějnice zřejmě znovu nabírala sílu. Digory se s ní rval a kopal, ale nebylo to vůbec nic platné. Za okamžik se objevili v pracovně strýce Andrewa. Strýc tam stál a kulil oči na to nádherné stvoření, které Digory přivedl z jiného světa.⁸¹

V této pasáži nejprve dvě děti Digory a Polly prostřednictvím kouzelných prstenů cestovaly do nadpřirozeného světa a následně se pomocí stejných kouzelných předmětů vrátily do světa přirozeného. Přitom s sebou ale vzaly zlou čarodějnici, bytost patřící do světa nadpřirozeného. Tímto činem se tedy projevuje disjunktivní modus fantastiky.

⁸⁰ TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 23-24

⁸¹ LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2007, str. 39-40

4.2 Fantazijní modus

Fantazijní modus je podle Nancy H. Trailové podtypem disjunktivního modu. V něm nedochází ke koexistenci obou světů. Zde je dominantním svět nadpřirozený. Svět přirozený v tomto modu hraje pouze malou roli. Většinou se objevuje pouze v prologu či epilogu. Drtivá většina příběhu se odehrává ve „světě nadpřirozeném, jelikož toto prostředí je pro vytvoření daného příběhu nezbytné.“⁸² Tento modus využívá Lewis Carroll ve své *Alence v kraji divů*. Carrollův příběh sice začíná ve světě přirozeném, ale ten slouží jen jako vchod do světa nadpřirozeného, v němž se odehrává celá podstatná část příběhu. Samotnému přirozenému světu je ze začátku příběhu věnována pouze jediná strana a na konci strany dvě. Přitom tyto dvě části přirozeného světa existují jen kvůli kontrastu. Alenka se v kraji divů dostává do mnoha situací, kdy si neporozumí s jeho obyvateli, protože pochází ze světa jiného, v němž nefiguruje nadpřirozené síly.

4.3 Nejednoznačný modus

Již bylo zmíněno, že Nancy H. Trailová nesouhlasí s teorií Tzvetana Todorova, jenž fantastické texty definuje tak, že fantastickými se stávají ve chvíli, kdy u svých čtenářů produkují váhání, nerozhodnost mezi dvěma protikladnými stranami. Toto váhání je pro Todorova klíčové, zatímco různí literární kritici společně s Nancy H. Trailovou Todorovově teorii oponují. Přesto Trailová uznává, že ona nejednoznačnost produkující váhání, své místo ve fantastických textech má.⁸³

Nejednoznačný modus se projevuje zejména v textech, v nichž se sice dějí nadpřirozené události, ale děje se to takovým způsobem, že je téměř nemožné rozpoznat, zdali má taková událost logické vysvětlení, či je produktem sil mimo naše chápání. Nejtypičtějším postupem, jakým se dá tohoto modu dosáhnout, je zakomponování do příběhu postav opilých či šílených. Pokud je svědkem nějaké nadpřirozené události člověk opilý, dá se jeho svědectví považovat za klam způsobený vypitým alkoholem. Zároveň se však nedá úplně popřít, že to, co opilec viděl, se skutečně stalo. Stejně dilema nastává i v případě osoby šílené, blázniví. Ani zde nemůžeme potvrdit ani popřít svědectví člověka, který trpí psychickou poruchou. Pakliže se stane svědkem něčeho nevysvětlitelného, může se jednat pouze o jeho přelud.

⁸² TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 25

⁸³ TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 26

Také se ale o přelud jednat nemusí. A právě tímto způsobem docílíme nejednoznačnosti – zdiskreditujeme vypravěče či postavu, které se něco podivného stalo, nebo toho byla svědkem.

4.4 Naturalizace nadpřirozeného

Naturalizace nadpřirozeného je vytvořena tím, že v samém závěru textu je popřena ona nadpřirozená část. Ačkoli autor nechává čtenáře v celém textu v domnění, že je svědkem nadpřirozených událostí, v samém závěru většinou dochází k racionálnímu vysvětlení těchto událostí. Nejčastějším vysvětlením bývá sen. Pakliže se postava náhle probudí a zjistí, že se jí vše jenom zdálo, dojde k popření nadpřirozena. Podobné je to i s postupy, při kterých nechá autor postavu či vypravěče opít či zešít. Tyto metody jsou sice využívány i u modu nejednoznačného, v tomto případě je však důležité, aby byly podány nezvratné důkazy o tom, že nadpřirozené skutečnosti skutečně byly výplodem alkoholu či pomatení mysli. Pokud autor nedokáže přinést důkaz, převažuje ona nejednoznačnost.

Zde už se ale celá situace komplikuje, protože v případě, že je celá nadpřirozená část vysvětlena, přestává být fantastický text fantastickým. Taková by samozřejmě mohla být argumentace, ale není to tak úplně pravda, což uznává i sama Trailová. Ta doslova uvádí, že „dílo nepřestává být fantastické pouhým konstatováním, že se někdo probudil.“⁸⁴ Tato nečekaně příhodná vysvětlení nadpřirozených událostí na konci díla totiž sice bývají klasickou metodou spisovatelů pro negování všeho mimo naše vnímání, co se v textu objevilo, ale podezřelá jsou už právě onou příhodností, na což opět poukazuje i Trailová.⁸⁵

4.5 Paranormální modus

Paranormální modus je výjimečný především tím, že v něm již nedochází k oddělování přirozené a nadpřirozené části. Nadpřirozené události se dějí v přirozeném světě a jsou označovány za paranormální jevy. To tedy znamená, že nadpřirozenými silami disponují obyčejní lidé či živočichové, kteří nemusí být nutně produkty světa nadpřirozeného s jinými fyzikálními zákony.

⁸⁴ TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 30

⁸⁵ TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011, str. 30

Paranormální modus není používán jen v rámci literatury. Stává se přirozenou součástí vědecko-fantastických filmů či seriálů. V nich zdánlivě obyčejní lidé disponují schopnostmi, které by v jiných modech byly přisuzovány původu z nadpřirozené oblasti. Zde to tak není. Nadpřirozené schopnosti jako například telekineze jsou vysvětleny větším rozvojem mozkové kapacity jedince. Je všeobecně známo, že lidský mozek není ani zdaleka využíván z celé své kapacity. Zároveň však není vyloučeno, že jedinci s větším využitím mozkové kapacity mohou ovládat jisté neobvyklé schopnosti. I na těchto základech paranormální modus staví.

Závěr

Tématem této bakalářské práce byly fikční světy v literární fantastice. Toto téma jsem si vybral zejména proto, že fantasy je mi jako literární žánr velice blízké. Věnuji se mu jako čtenář i jako autor. Teoretické poznatky z této práce jsem využil v praxi, když jsem si při četbě i tvorbě fantastických textů začal tyto skutečnosti uvědomovat a všimnout si jich.

Základním cílem, který jsem si stanovil v úvodu práce, bylo vysvětlení důležitých teoretických pojmů důležitých při tvorbě fikčních světů literární fantastiky. Tento cíl byl splněn vysvětlením pojmů typu fantastično, podivuhodno, zázračno. Při vysvětlování těchto pojmů a ostatně v celé své práci jsem vycházel z teorií literárních kritiků Tzvetana Todorova, Nancy H. Trailové a Lubomíra Doležela.

V další části své práce jsem se pokusil vypořádat s obsáhlým tématem témat ve fantasy. Zjistili jsme, že vymezení témat může být neomezené. Nejrozšířenější seznam témat pak získáme v případě stanovení témat na základě konkrétních příběhů. Zároveň však byla nabídnuta i obecnější alternativa Tzvetana Todorova, která skupinu literárních témat ve fantasy redukuje na menší počet. Platnost těchto témat byla ukázána na několika příkladech z fantasy románů.

Odlišnost různých teorií týkajících se žánru literární fantastiky prokázala Nancy H. Trailová, která nabídla polemiku s definicí fantastična Tzvetana Todorova.

Ve své práci jsem se také věnoval srovnání přístupů autorů *Alenky v kraji divů* a *Letopisů Narnie*. Knihy *Letopisy Narnie* a *Alenka v kraji divů* jsem si jako zástupce fantasy žánru skutečně nevybral náhodou. Vedla mě k tomu vzájemná podobnost obou knih. V obou příběh začíná v přirozeném světě a následně se za pomoci kouzelných průchodů posouvá do světa nadpřirozeného. V obou případech jsou tyto světy obydleny personifikovanými zvířaty, která mnohonásobně převažují lidské postavy. V obou případech se do těchto světů dostávají dětští hrdinové. A v obou případech velkou roli sehrává i magie. I přes tuto podobnost jsou však přístupy C. S. Lewise a Lewise Carrolla ke svým příběhům značně odlišné.

Nejviditelnější odlišností je způsob odvyprávění příběhu. Ačkoli jsou oba příběhy vyprávěny tzv. vševědoucím vypravěčem, C. S. Lewis volí daleko přímočařejší styl než Lewis Carroll. *Alenka v kraji divů* je naplněna Carrollovou nonsensicí. Spousta věcí nedává smysl a ani smysl dávat nemá, na tom jsou založeny. Postavy

působí zmateně, někdy i vyšinutě. Ona vyšinutost poté komplikuje chápání čtenáře, který se může místy ztratit v myšlenkových pochodech postav. Na druhou stranu právě v tom tkví zábavnost celé knihy. Ztřeštěnost postav, hry se slovy a tajemný svět plný zázraků a kouzel udržují čtenářovu pozornost.

Ve svých *Letopisech Narnie* C. S. Lewis na humor také nezapomíná; celkově je jeho příběh pro dětského čtenáře svou narativní nekomplikovaností stravitelnější. Přesto je tematicky závažnější, když si uvědomíme, že C. S. Lewis svým způsobem parafrázuje biblické stvoření světa. Zatímco zvířata Lewise Carrolla působí spíše komicky, C. S. Lewis do své hlavní postavy vložil větší serióznost. Jsme svědky stvoření nového světa něčím velice známým – písni.

Obě díla se liší i způsobem vykreslení charakterových vlastností postav. Zatímco v *Alence* jsou jejich motivy nejasné a skryté, *Narnie* se vydává pohádkovějším směrem a jasně definuje zlo a dobro.

V konečném srovnání si tedy ze svého osobního pohledu dovoluji tvrdit, že *Alenka v kraji divů* je z hlediska lingvistického zajímavější a pestřejší. Ovšem z hlediska příběhového a ideového vévodí *Letopisy Narnie*, které dávají nahlédnout do procesu tvorby nového světa mýtickým stvořením přirovnatelným k Bohu. Obě knihy však bezesporu patří k vrcholům fantastického žánru, jelikož obě zacházejí tam, kam nám meze naší fantazie dovolí a mnohem dál.

V průběhu psaní této práce jsem si rozšířil své teoretické znalosti komplikované tematiky fantastické literatury. Kromě oficiálních cílů této práce jsem si tedy splnil i cíl neoficiální. Věřím, že porozuměním této problematiky se mohou zdokonalit v praxi při tvorbě fantastických textů i scénářů. Znalost teorie mi pomáhá své texty vidět v jiném světle a v některých případech vedla i k jejich zdokonalení. Tato práce tedy splnila všechny mé cíle a očekávání, která jsem do ní vkládal.

Bibliografie

Odborná literatura:

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Vyd. 1. Překlad Milan Orálek, Veronika Klusáková. Praha: Academia, 2009, 261 s. *Možné světy*, sv. 3. ISBN 978-802-0017-185.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. V Praze: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Překlad Vanda Pickettová. Brno: Host, 2001, 176 s. *Strukturalistická knihovna*, sv. 7. ISBN 80-729-4004-X.

RONENOVÁ, Ruth a Miroslav ČERVENKA. *Možné světy v teorii literatury*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. *Teoretická knihovna*, sv. 14. ISBN 80-729-4180-1.

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.

TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. Vyd. 1. Překlad Lubomír Doležel. Praha: Academia, 2011, 228 s. *Možné světy*, sv. 4. ISBN 978-802-0019-080.

Prameny:

CARROLL, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Vyd. v nakl. Academia 1. Překlad Aloys Skoumal, Hana Skoumalová. Praha, 2010. ISBN 978-80-200-1847-2.

DICKENS, Charles. *Vánoční koleda*. Překlad Jan Váňa. V Praze: XYZ, 2010, 110 s. ISBN 978-80-7388-443-7.

LEWIS, C. S. *Letopisy Narnie*. 1. vyd. Překlad Veronika Volhejnová. Praha: Fragment, 2007. ISBN 978-80-253-0535-5.

MARTIN, George R. *Píseň ledu a ohně*. 2., opr. vyd. Překlad Hana Březáková. Praha: Talpress, 2011, 846 s. ISBN 978-80-7197-412-3.

PAOLINI, Christopher. *Odkaz Dračích jezdců*. 1. vyd. Havlíčkův Brod: Fragment, 2004. ISBN 978-807-2009-787.

REES, Rod. *PoloSvět*. Vyd. 1. Brno, 2011, 531 s. ISBN 978-80-7217-920-6.

RIORDAN, Rick. *Bohové Olympu*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2012, 472 s. ISBN 978-80-253-1463-0.

ROWLINGOVÁ, J. K. *Harry Potter a Fénixův řád*. 1. vyd. Překlad Pavel Medek. Ilustrace Mary GrandPré. Praha: Albatros, 2004, 795 s. ISBN 80-000-1294-4.

TOLKIEN, J. *Pán prstenů*. Vyd. 4., V Argu 1., rev. Praha: Argo, 2006, 430 s. ISBN 80-720-3726-9.

WESTERFELD, Scott. *Leviatan*. Vyd. 1. Ilustrace Keith Thompson. Praha: Knižní klub, 2011, 446 s. ISBN 978-80-242-2925-6.