

*Univerzita Karlova v Praze*  
*Pedagogická fakulta*  
*Katedra českého jazyka a literatury*



## **Diplomová práce**

### **Ozvuky německé fantastické literatury období romantismu** **ve fantastických prózách Jakuba Arbesa a Julia Zeyera**

(Allusions of fantastic German literature of the romantic period  
in fantastic prose of Jakub Arbes and Julius Zeyer)

*Vedoucí diplomové práce:*

*PhDr. Věra Brožová*

*Autorka diplomové  
práce:*

*Veronika Štecherová*  
*Hřibská 3101/3, Praha 10*  
*obor ČJ - NJ*  
*typ studia prezenční*  
*nikast@seznam.cz*

*Rok dokončení práce:*

*2011*

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně  
s použitím uvedené literatury.*

*V Praze*

*25. března 2011*

.....

*podpis*

Touto cestou bych chtěla poděkovat PhDr. Věře Brožové za cenné rady a podnětné připomínky při vedení diplomové práce.

## Obsah:

I.	Úvod.....	5
II.	Pojmy fantastická literatura, fantastická povídka, základní atributy fantastické povídky.....	9
III.	Stručný exkurz do počátků fantastické tvorby (od konce 18. století do počátku 20. století)...	22
IV.	Dílo jednotlivých německy píšících autorů s ohledem na fantastickou povídku a typické fantastické prvky.....	24
V.	Fantastično a jeho projevy ve vybraných dílech Zeyerových a Arbesových s přihlédnutím ke Kolárovi.....	45
VI.	Společné rysy i odlišnosti sledovaných autorů, srovnání.....	69
VII.	Shrnutí, závěr.....	86
VIII.	Resumé.....	89
IX.	Summary.....	90
X.	Klíčová slova.....	91
XI.	Literatura.....	92

## I. Úvod

*„Jak rád bych tě, vlídný čtenáři, zavedl pod ony temné platany, kde jsem poprvé četl podivuhodný příběh... Usedl bys se mnou na touž kamennou lavici, zpola ukrytou ve vodních keřích a pestrých zářivých květech; tak jako já bys toužebně vzhlížel k modravým horám, jež vypínají k nebi své podivuhodné vrcholky za údolím v slunci stopeném [...] Teď se otočíš a spatříš sotva dvacet kroků za námi gotickou budovu, jejíž portál zdobí hojné sochy. - Temným větrovým platanů na tebe hledí obrazy svatých jasnýma, jakoby živýma očima; to se na vysoké zdi skví svěží fresky. - Slunce spočívá svým zářivě rudým kotoučem na vrcholcích hor, zvedá se večerní vánek [...] Vážní mužové v bohatě zřaseném šatě kráčejí mlčky po cestičkách mezi stromy, zraky obrácené k nebi. Ožily to snad obrazy svatých a sestoupily z vysokých výklenků? - Ovane tě tajemná hrůza podivuhodných událostí a legend...“<sup>1</sup>*

Slovy z Hoffmannova románu *Ďáblův elixír* vstupme do tajemného světa fantastické prózy. Světa, jenž má být touto prací podrobněji prozkoumán. Zamysleme se nad pojmy fantastično, fantastická povídka, fantastická literatura. Podívejme se, kde vůbec hledat počátky české fantastické povídky, všimněme si, s jakými atributy tento typ literatury pracuje a jak se tyto prvky projevují v konkrétních dílech vybraných autorů.

Dnes stojíme na prahu druhého desetiletí 21. století, století, které bezpochyby a jednoznačně vyrůstá na technice a racionalitě století předešlého. Žijeme v době, jež je

---

<sup>1</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Ďáblův elixír*. Praha: Odeon, 1971, str. 7.

svou podstatou a svými moderními technologiemi bytostně (až existenčně) spjata s rozumem a poznáním. A přesto ani tato doba nefunguje a zjevně ani nemůže fungovat bez notné dávky fantazie. Jako by racionalita a fantastično byly dvěma stranami jedné mince a jedna nemohla existovat bez druhé. Svět imaginace, fantazie až lehké hrůzy je dnešními čtenáři vyhledáván stejně intenzivně, ne li více, jako tomu bylo před dvěma sty lety. Jiná doba, jiné mravy, jiná východiska kulturní i náboženská, jiné příčiny, ale stále stejné lidské potřeby nazírat svět a lidskou osobnost z různých zorných úhlů. Stále stejná potřeba obohatit naše bytí o další dimenze, než jsou jen ty čistě racionální. Lidská osobnost se v průběhu let (alespoň z hlediska fylogenetického) příliš nezměnila, fantastická literatura však nepochybně ano. Vraťme se tedy touto prací k jejím kořenům, na počátek.

Fantastično je považováno za významnou estetickou kategorii a odjakživa má své místo ve světě. V literatuře se s fantastickými motivy můžeme setkat nejen v mýtech, legendách a pohádkách, ale i v rytířských románech nebo imaginárních cestopisech. Sem tato kategorie jednoznačně patří. Překvapivější však je, že fantastično nacházíme ve výrazné a svébytné podobě i v literatuře druhé poloviny 19. století, tedy století první technické revoluce, v době, která si zakládá na realistickém a racionálním přístupu ke světu a pracuje s realistickými tvůrčími postupy. Hledáme-li totiž počátky české fantastické povídky, najdeme je neočekávaně právě zde, v druhé polovině 19. století, a to konkrétně u Julia Zeyera a Jakuba Arbese. Na první pohled by se mohlo zdát, že se oba jmenovaní svým způsobem

vymykají době, vždyť v šedesátých letech 19. století u nás vydávají své práce mimo jiné autoři generace májovců, kteří si kladou za cíl zachytit skutečnost takovou, jaká je, pravdivě, a jsou oběma nohama vrostlí do reality.

Zeyer s Arbesem však nenavazují svou fantastikou na vzduchoprázdno a nepřicházejí s něčím, co tu ještě nebylo. Naopak, v jejich díle lze najít řadu prvků, které je spojují s jejich předchůdci u nás i jinde. V českém prostředí je v této oblasti Arbesovým a Zeyerovým předchůdcem a částečně souputníkem o osmnáct (respektive o devatenáct) let starší Josef Jiří Kolár. Z cizojazyčných autorů jsem pro srovnání a potřeby této práce vybrala autory řazené mezi rané romantiky (neboť zde leží, nepočítáme-li gotický román, počátek fantastické literatury), a to Novalise, E. T. A. Hoffmanna a Adelberta von Chamisso, tedy německy píšící autory, mimo jiné proto, že k německy psané literatuře mělo české literární prostředí vzhledem k historickému vývoji vždy velmi blízko - mimochodem podobně o tom píše i právě zmiňovaný J. J. Kolár v předmluvě ke svému překladu Goethova *Fausta*: „Že vliv sousední literatury, jemuž se v Čechách vyhnouti za příčinou politických a zeměpisných poměrů zhola nemožno, [...] nelze upírati.“<sup>2</sup> Byly ale i další důvody pro jejich výběr, například duchovní spřízněnost Zeyera s mystickým a metafyzickým Novalisem, s Chamissem jej zase pojí prvek pohádkovosti. Arbesovy povídky mají řadu rysů a postupů podobných postupům Hoffmannovým - ovšem jen podobných. Jedním z cílů této práce bude najít a ukázat právě tyto

---

<sup>2</sup> GOETHE, J.,W. von. *Faust*. Praha: Kober, asi 1863 (z 1. stránky předmluvy, nečíslováno).

společné rysy. Protože se však oba autoři od svých předchůdců rovněž výrazně odlišují, budeme si všímat i toho, v čem je uchopení fantastické literatury u nich specifické, a budeme hledat momenty, kterými posouvají českou fantastiku na novou uměleckou úroveň.



## II. Pojmy fantastická literatura, fantastická povídka, základní atributy fantastické povídky

Slovník literární teorie vymezuje fantastickou literaturu takto: „Souhrnné označení pro literární díla, vytvářející obraz skutečnosti za pomoci prvků smyšlených, tj. takových, které neodpovídají běžné zkušenosti ani obecně platnému pojetí a nazírání na svět; oblast fantastické literatury je žánrově mnohotvará, neboť zahrnuje jak romány, povídky a novely, tak i dramata. [...] Kořeny fantastické literatury se sice shledávají již ve folklóru (hlavně v mýtech a v pohádkách) a v literatuře antické a středověké, avšak v těch jsou ještě jednotlivé fantastické prvky motivovány vládnoucím mytologickým nebo nábožensky mystickým pohledem na svět jako na sféru řízenou zákony a silami v podstatě iracionálními; proto lze skutečné počátky f. l. ve vlastním smyslu (tj. jako literárního využití individuální svobodné fantazie) spatřovat až v renesanci.“<sup>3</sup>

Lada Hazaiová pak ve své knize *Skryté tváře fantastična*<sup>4</sup> vysvětluje pojem fantastická literatura jako žánr vznikající v důsledku touhy po naplnění jistých potřeb. Potřeb, které se vyvíjejí na základě toho, že jedinec pociťuje určitá společenská, kulturní, náboženská a mnohá jiná omezení. „Fantastická literatura narušuje a přehodnocuje zaběhané mechanismy vnímání i osvojování

---

<sup>3</sup> VLAŠÍN, Š. et al. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, str. 320.

<sup>4</sup> HAZAIOVÁ, L. *Skryté tváře fantastična*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2007.

světa... Odhaluje nové souvislosti...“<sup>5</sup> Text fantastické literatury má určité specifické rysy (týkají se motivů, jazykových prostředků, vztahu skutečného a neskutečného,...), pracuje se záhadou, možnostmi, nejednoznačností a navíc ještě závisí na interaktivním vztahu čtenáře k textu.

Poprvé užil adjektiva „fantastický“ (v souvislosti s námi zkoumaným literárním žánrem) francouzský kritik J. J. Ampère, a to ve svém článku v *Globe* ze 7. února 1828.<sup>6</sup> Tímto slovem vyjadřoval úžas a ohromení nad některými díly E. T. A. Hoffmanna.

K osvětlení problematiky fantastična pak Hazaiová (ale třeba i Alice Jedličková, viz dále) uvádí různé možné klasifikace, dělení fantastické literatury. Zastavme se u několika, které budou mít určitou souvztažnost k námi sledovaným autorům a pomohou při sledování jejich díla. Jedná se zejména o dělení fantastiky na tzv. nepravou fantastiku (označovanou také jako nepravděpodobnou), na nejasnou fantastiku a na fantastiku skutečnou. Ta první, nepravděpodobná fantastika, předpokládá čtenářovu maximální důvěřivost. Pro druhý typ, fantastiku nejasnou, je příznačné, že čtenář zůstává na pochybách, zda se neobvyklé jevy v příběhu opravdu mohly udát, či ne (viz ještě dále např. Arbesova *Ukřižovaná*<sup>7</sup>). V třetím případě, u fantastiky skutečné, jsou potom záhadné či nadpřirozené jevy nakonec racionálně vysvětleny (jak ještě ukážeme do jisté míry

---

<sup>5</sup> HAZAIOVÁ, L. *Skryté tváře fantastična*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2007, str. 10.

<sup>6</sup> ŠRÁMEK, J. *Morfologie fantastické povídky*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1993, str. 5.

<sup>7</sup> ARBES, J. *Ukřižovaná*. In *Romaneta*. Praha: Československý spisovatel, 1954, str. 87 - 223.

u Hoffmanna s Kolárem a částečně i u Arbese, který však nakonec tomuto záměru nedostojí plně).

Dalším možným úhlem pohledu na svět fantastické literatury je její souvislost s vývojem lidského poznání a vědění o neznámých, nevysvětlitelných jevech. Fantastická literatura tak prochází od pohádkového principu přes princip fantastický až k vědecko-fantastickému. V pohádkovém světě je od začátku jasně stanovena hranice mezi pohádkovým a skutečným, o pohádkových jevech se nepochybuje, nikdo se jim nepodivuje, jako by byly běžnou součástí světa příběhu, což je například docela dobře patrné u Chamisse. U literatury založené na fantastickém principu fantastično naopak hrozivě proniká do reality a vyvolává strach z přítomnosti neznámého. Nadpřirozený prvek tu vystupuje jako cizí element rozbíjející soudržnost reálného světa, který je normálně vymezen pevnými pravidly, která najednou plně neplatí. Fantastično nemusí být jen něco nadpřirozeného, ale i něco nemožného, nepřípustného v konfrontaci s platným řádem reálna.

Tato zmíněná pojetí a klasifikace pracují především s hlediskem pravděpodobnosti nějakého jevu, jinak řečeno s hlediskem „uvěřitelnosti“, existují však i hlediska další, která pomáhají vymezit pojem fantastično.

Tak například Alice Jedličkové se v článku *Návštěva muzea s Cortázarem a Nabokovem*<sup>8</sup> zmiňuje o fantastičnu jako o kategorii, pro kterou je typické, že si čtenář uvědomí, že vedle přírodních zákonitostí a vedle naší racionálně uvažující mysli existují dokonale platné, závazné

---

<sup>8</sup> JEDLIČKOVÁ, A. *Návštěva muzea s Cortázarem a Nabokovem*. In *Časopis pro novodobé literatury*, 2008, roč. 18, č. 37, s. 40 - 57.

mechanismy, které náš logický mozek nevnímá, ale které se v určitých momentech výrazně projevují a dovolují, abychom je pocítili. Mluvíme pak o vpádu neskutečného prvku do skutečného světa, někde jde přímo o koexistenci světa skutečného s neskutečným. Hlavním se každopádně zdá být vzájemné protnutí, nebo přesněji spíše ambivalence dvou principů - nepochopitelného a racionálně koncipovaného. Jedličková se pak zabývá dokonce myšlenkou, rozezná-li hlavní postava povídky či čtenář, který ze dvou světů je reálný a který fantastický. Zda je vůbec možné dokázat, že svět, který považujeme za pravdivý, se nám celý jen nezdá. A Renate Lachmann ve své knize *Memoria fantastika*<sup>9</sup> hovoří o tom, že pokud si hrdina/vypravěč v rámci povídky uvědomuje, že nějaký jev nebo situace jsou fantaskní, posuzuje toto fantasma ve vztahu k realitě, kterou obhajuje. Abychom mohli mluvit o vpádu fantastického prvku do reálného světa, musíme tedy vycházet z předpokladu, že svět, ve kterém se právě nacházíme, skutečně reálný je.

Právě přítomnost cizího elementu ve známém světě navozuje velmi silně fantastickou atmosféru (jeden ze základních principů), neboť takový vpád do reality můžeme pociťovat jako hrozbu, která v nás vzbuzuje obavy až strach. Podle způsobu navození tohoto strachu, této děsivé atmosféry, můžeme rozlišovat dva typy fantastiky. V prvním autor ve čtenáři vyvolá zděšení děsivými motivy, jako jsou například ožívající mrtvolky, ďábelská monstra či podobné prvky, které vyvolávají opravdovou fyzickou hrůzu (a jejichž použitím autor mnohdy navazuje na hrůzostrašný

---

<sup>9</sup> LACHMANN, R. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann a synové, 2002.

gotický román), v druhém případě tak, že ve čtenáři vyvolá vědomí možného zrušení nebo překročení oněch pevných přírodních zákonitostí, které člověka ochraňují před útokem chaosu a démonů z nepoznatelných světů, což samozřejmě působí hrozivě, a navodí tak pocit zneklidnění na úrovni intelektuální. V případě této klasifikace je tedy rozhodující atmosféra, která je hlavním faktorem, jenž tvoří povídku fantastickou. Ani autorův záměr, ani pouhý příběh, ani vztah reálné-nereálné, ale dosažená emocionální úroveň je hlavní.

Jak bylo právě řečeno, jedním z určujících prvků, dalo by se říci základním stavebním kamenem, žánru fantastická literatura je nepochybně ona fantastická atmosféra. K navození této atmosféry slouží celá řada prostředků (viz dále), k nejvýraznějším však patří zejména takzvaná „bílá místa“, neboli chybějící vazby mezi jednotlivými částmi textu, mezi tématy, motivy, kontexty... Jednotlivé části textu jako by k sobě nedoléhaly přímo, jako by mezi nimi cosi chybělo. Právě v chybějících místech tušíme předně cosi, co dělá záhadu záhadou, ale zároveň i něco, co dává záhadě smysl. Přesto, že se může zdát děj, situace a promluva fantastického textu na první pohled nesouvislá, v textu vládne pevná a pečlivě propracovaná narativní linie.

Všechny nevyřčené momenty a motivy frustrují čtenáře, který hledá odpovědi na jednotlivé otázky, které text vyvolává. Vzniká tak výrazné napětí mezi očekáváním a mezi jeho naplněním. Čtenář touží po konečném vyřešení a odhalení všech záhad. Navíc mu text dává neustále jakousi naději, že odpovědi, po kterých touží, v textu opravdu

nalezne, že budou vysvětleny motivace, souvislosti a vše dospěje k jasnému řešení. Fantastický text ale spoluutváří právě tato nejistota a objasnění všech záhad se čtenář nikdy nedočká ve stoprocentní míře. V případě, že se autor rozhodne pro užití takzvaného dvojího závěru textu, existují dvě stejně platná vysvětlení, z nichž ani jedno nemůžeme považovat za stoprocentně správné nebo chybné. V případě závěru neúplného může být dokonce konečná, vysvětlující pasáž zcela vynechána, příběh v jednom momentu probíhá a ve druhém je bez jediného vysvětlení ukončen. Jednoznačná interpretace a kompletace smyslu není možná.

Dalším významným činitelem fantastického textu je sama osoba čtenáře. Totiž text, který odkrývá nevysvětlitelné jevy a vyvolává otázky, na které ale jasně neodpovídá, podněcuje čtenáře k aktivitě. *„Narušení kauzality a antinomie, které fantastické vyprávění využívá, dává volné pole působnosti čtenáři, jehož čtení se stává zásahem do knihy, formou vytváření řádu, osobního, provizorního a současně stejně nejistého, jako návrhy autora a vyprávění samého. Fantastické vyprávění však vyznačuje hranice individuálního čtení.“*<sup>10</sup> Důležitá je čtenářova životní zkušenost, literární zkušenost a fantazie. Mezi čtenářem a textem je vytvořen již zmíněný interaktivní vztah.

Vedle tajuplné atmosféry je bezpochyby hlavním kritériem žánru téma. Jde zejména o témata dvojníka, prolínání snu a reality, hru časových a prostorových rovin, metamorfózu a přítomnost nadpřirozených bytostí. Tím se tedy dostáváme ke kategorii témat a konkrétních prostředků.

---

<sup>10</sup> HAZAIOVÁ, L. *Skryté tváře fantastična*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2007, str. 39.

Přestože se na první pohled může zdát zbytečné vymezovat něco jako typické a čistě fantastické motivy a témata, neboť podstatu žánru netvoří pouze motivy (podílejí se na něm i již zmíněná atmosféra, interakce čtenáře, dále například kontext, kompozice a řada jiných faktorů), myslím, že vymezení alespoň těch nejtypičtějších může pomoci při dalším uvažování o daném žánru.

V práci L. Hazaiové nalezneme jakýsi přehled nejtypičtějších témat. Z nich jmenujme alespoň: pakt s ďáblem; duše v očistci, která si musí zasloužit své osvobození; přízrak odsouzený k věčnému bloudění; personifikovaná smrt, která se objevuje mezi živými; neurčitelná nebo neviditelná věc, která má hmotnost, je fyzicky přítomna a ubližuje nebo zabíjí; upíři, respektive ne-mrtví sající krev živým; socha, loutka, robot nebo brnění, které ožijou a nabývají znepokojivé nezávislosti na člověku; prokletí čaroděje, které je příčinou nějaké strašné a nadpřirozené nemoci; žena-přízrak ze zászvetí, která svádí muže; prolnutí snu a skutečnosti; pokoj, byt, dům nebo ulice vyňaté z prostoru a nakonec zastavení nebo cyklické opakování času.

Autorka sama připisuje významnou roli určujících motivů hlavně věci a snu. Již od počátku fantastické literatury patří věc mezi hlavní prostředky a nástroje fantastična. Kouzelná věc se objevuje v legendách a pohádkách, pochází od jisté vyšší moci a pomáhá jejímu držiteli získat nadpřirozené schopnosti nebo uskutečnit nespílnitelné úkoly. Hned na samém začátku legendárního a pohádkového vyprávění je jasně oddělen kouzelný svět od světa reálného a přítomnost věci s neobvyklými vlastnostmi

tedy není nijak zarážející. I ve fantastické literatuře pochází zázračný předmět odjinud, „ale bývá obvykle jediným významným a tedy významotvorným předmětem příběhu, což ho samo o sobě předurčuje ke zvláštní misi ve známém každodenním světě, jehož zákonitosti se zdály stabilní a neotřesitelné“<sup>11</sup>.

Sen je ve fantastické literatuře jedním z obvyklých prostředků, který otevírá bránu z reality do další dimenze. O jeho významu obecně (v rovině teorie poznání) říká M. Langerová mimo jiné toto: „Otázky, které klade fenomenologie snu, mají hlubokou literární tradici. Člověk ohledává nejisté hranice skutečnosti a snu, způsoby jejich vzájemných vazeb, jejich prahy, přechody. V touze po rozpoznání autenticity a identity své existence sonduje, zda je jí blíže člověk rozumové vůle, anebo snícího nevědomí.“<sup>12</sup>

Přítomnost snu ve fantastické literatuře také v celém vyprávění vytváří již zmiňovaná bílá místa. Sen se začne odehrávat v jistém okamžiku a na určitém místě, aniž by byla uvedena návaznost na předchozí text. Bez jakékoli souvislosti se ocitáme v jiném časoprostoru. Čtenář, vypravěč ani hlavní protagonista příběhu navíc často neví, zda se opravdu jedná o sen, což vyvolává ve čtenáři otázky a podtrhuje dojem něčeho podivného a fantastického. Sen zároveň tvoří další rovinu vyprávění – sen v realitě,

---

<sup>11</sup> HAZAIOVÁ, L. *Skryté tváře fantastična*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2007, str. 238.

<sup>12</sup> LANGEROVÁ, M.; ČERVENKA, M.; HOLÝ, J. et al. *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, str. 580.



vyprávění ve vyprávění, což je pro fantaskní literaturu 19. století typická konstrukce.

Zmínili jsme konstrukci textu, podívejme se také na specifickou techniku narace ve fantastické povídce. Můžeme v ní najít celkem devět narativních funkcí, podle jejichž použití klesá, nebo naopak stoupá míra napětí celé povídky. Za pomyslný vrchol napětí je považován takzvaný „projev fantastična“, ke kterému ostatní funkce směřují (funkce znamení, pokušení, zasvěcení), nebo se od něj naopak odvíjejí (funkce pochybnost, potvrzení fantastična, boj/přijetí, vysvětlení, vítězství/porážka). Až do projevu fantastična pomyslná křivka napětí stoupá a převládá realistický prvek, ve kterém se pouze objevují náznaky fantastična. Po projevu fantastična, který je na rozdíl od znamení a pokušení velmi jednoznačný, převládá již prvek fantastický. Pouze dvě funkce, projev fantastična a vítězství/porážka, musí být v povídce zastoupeny. Ostatní funkce jsou pouze fakultativní.

Kromě již uvedeného jsou však i další prostředky, jež tvoří specifikaci žánru. To, že se jedná o fantastický žánr, nám napovídají i formulace výpovědí či volba jazykových (zejména lexikálních) prostředků. Jako by nám text sám osobě napovídal, že v něm půjde o situace, jevy a postavy, které se vymykají běžné realitě, že se bude jednat o něco nepopsatelného. Autor dává často i záměrně najevo nemožnost přesného vyjádření a pracuje s formulacemi jako „bylo to něco nepopsatelného“, používá zvláštní slovní zásobu i syntaktické prostředky: *„Zažils snad [...] někdy něco, čeho byla tvá hrud', tvé srdce [...] plny po okraj? [...] A tys chtěl ten niterný tvar vyjádřit všemi žhnoucími*

*barvami a stíny a světly a namáhavě ses snažil nalézt vhodná slova [...] Ale bylo ti, jako kdybys měl hned prvním slovem pěkně naráz pojmout všechno podivuhodné, skvělé, hrozné, veselé, děsivé, co se přihodilo, tak aby to slovo zasáhlo všechny jak elektrická rána. Jenže každé slovo, všechno, co mluva dokáže, zdálo se ti bezbarvé a mrazivé a mrtvé. Hledáš a hledáš a koktáš a zajíkáš se..”<sup>13</sup>*

Mluvíme-li o rétorice fantastického textu, pak nelze nezmínit i perspektivu vypravěče. Jedná se o velice výrazný a velice funkční prostředek, který umožňuje autorovi posílit dojem autentičnosti, důvěryhodnosti celého příběhu. Postava vypravěč může poskytovat čtenáři různé komentáře (*„Nikdo si nevymyslí nic podivnějšího a neobyčejnějšího, než je to, co se stalo s mým nebohým přítelem, s mladým studentem Nathanaelem a co jsem se ti, čtenáři mně nakloněný, umínil vyprávět.”<sup>14</sup>*), drobná návodná vysvětlení, může prohlubovat celý příběh barvitým popisem atmosféry a pocitů jednotlivých postav. On sám však zůstává jakoby v povzdálí, většinou emočně neovlivněn, je pouhým pozorovatelem a zprostředkovatelem. Jeho odstup podporuje pocit, že není důvod vypravěči nedůvěřovat. Na druhou stranu však může vypravěč jisté prvky, názory nebo celé postavy příběhu zpochybnit.

Postava vypravěče se může, ale i nemusí shodovat s hlavním hrdinou. Zejména u tradičních fantastických příběhů se velice často subjekt výpovědi neshoduje s jejím objektem. To znamená, že například příběh vypráví přítel hlavní postavy, popřípadě jen pouhý náhodný posluchač

---

<sup>13</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Pískoun. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, 2003, str. 103.*

<sup>14</sup> *Tamtéž, str. 103.*

předává příběh dál, někdy je řečeno, že vypravěč kdesi příběh jen četl. K hlavní linii příběhu se přidává linie další - čtený, vyprávěný příběh - a vzniká ona typická konstrukce pro fantastické texty 19. století: vyprávění ve vyprávění. Užití tohoto postupu se stalo téměř zákonem a zároveň jedním z rozpoznávacích znaků žánru.

Pokud je vypravěčem sám hlavní hrdina, pak vypráví příběh až po jeho odehrání (například vypravěč v Chamissově *Podivuhodném příběhu Petra Schlemihla*<sup>15</sup>), opět má již jakýsi odstup a zpětně se zamýšlí nad tím, co se stalo. Hledá pro celý příběh vysvětlení a správnou interpretaci. Často považuje svůj kontakt s fantastičnem za porušení jistého řádu, za přestoupení tabu. Většinou si dodatečně uvědomuje, jaké chyby ve vztahu k fantastickým jevům udělal, lituje jich a omlouvá se za ně. Tím, že byl vypravěč osobně v příběhu přítomen, předává čtenáři osobní prožitky a je hlavním aktérem celého dění, je pro čtenáře snazší se do jeho situace vžít, soucítit s ním a hlouběji tak celý příběh prožívat.

Takovýto vypravěč však nepůsobí vždy stoprocentně důvěryhodně a umožňuje čtenáři pochybovat o pravdivosti vyprávěného. Vypravěč sám si totiž často není jistý, co přesně vidí a co je jen výplodem jeho fantazie. Nastávají u něho horečné stavy, případně se nachází na pokraji svých psychických a fyzických sil, což ovlivňuje jeho vnímání a úsudek o prožívaných situacích.

Již jsme se dotkli toho, že jedním z průvodních znaků fantastické literatury je neobjasnění podivných událostí -

---

<sup>15</sup> CHAMISSO, A. *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*. Praha: Odeon, 1981.

nezodpovězení všech otázek, které text ve čtenáři vyvolává. Jak ale uvádí Jiří Šrámek<sup>16</sup>, zhruba v jedné desetině povídek je fantastický prvek v závěru objasněn. Na první pohled by se mohlo zdát, že se jedná o porušení jednoho z hlavních „pravidel“ žánru, ale nepřehlédnutelným znakem fantastických povídek je také tajuplná a fantastická atmosféra. Pokud se tedy vysvětlení neskutečných jevů objeví v povídce až po funkci projevu fantastična, můžeme tuto povídku zařadit mezi povídky fantastické. Fantastický prvek se v povídce objevil, vytvořil fantastickou atmosféru a zanechal ve čtenáři pocit tajemna. Tak je tomu například v povídce E. T. A. Hoffmanna *Slečna ze Scudéry*<sup>17</sup>, nebo v Arbesově povídce *Newtonův mozek*<sup>18</sup>, jak se ještě dále přesvědčíme.

Mezi nejčastější vysvětlení fantastických jevů patří především sen, případně halucinace a pomatení smyslů. Ve chvíli, kdy se hrdina probouzí nebo procitá ze stavu halucinace, fantastický jev mizí. Můžeme se tedy domnívat, že v reálném světě by jeho existence nebyla možná. Mezi další vysvětlení patří omyl nebo záměna – například dvou osob nebo osoby a figuríny.

Pokud je fantastický jev povídky v jejím závěru vysvětlován, často chybí pro racionální zdůvodnění fantastična důkazy. Vysvětlení je tedy pouze jakousi hypotézou či možností a nijak neohrožuje integritu žánru.

---

<sup>16</sup> ŠRÁMEK, J. *Morfologie fantastické povídky*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1993.

<sup>17</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Slečna ze Scudéry*. In *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, 2003, str. 7 – 86.

<sup>18</sup> ARBES, J. *Newtonův mozek*. In *Romaneta*. Praha: Československý spisovatel, 1954, str. 225 – 301.

Některým z výše zmíněných motivů se budeme dále podrobněji věnovat u rozboru díla jednotlivých autorů, a to v návaznosti na to, do jaké míry a jakým způsobem těchto motivů využívají.

### **III. Stručný exkurz do počátků fantastické tvorby** **(od konce 18. století do počátku 20. století)**

Vyjmenovali jsme nejvýraznější postupy užívané k budování fantastického textu. Máme-li nyní základní představu o tom, jakými prostředky fantastická literatura pracuje a dosahuje jisté působivosti na své čtenáře, zastavme se nyní na okamžik u jejích kořenů.

Za přímého předchůdce fantaskní literatury můžeme považovat gotické romány, z nichž některé lze řadit i mezi první díla fantastické tvorby. Jedná se o romány, v nichž zůstává fantastický jev neobjasněn, všechna bílá místa nebyla doplněna, čtenář váhá, zda byl fantastický jev skutečný, nebo zda se jedná o element z jiné roviny existence. Dějová linie je navíc propletena mnoha intrikami a obohacena množstvím hrůzostrašných efektů (mezi tato díla patří například *Otrantský zámek* (1764) od Horace Walpola, *Poutník Melmoth* (1820) Charlese Maturina a *Mnich* (1796) M. G. Lewise).

Fantastická povídka se v evropské literatuře vyvíjí zhruba od přelomu 18. a 19. století, tedy v období, kdy pomalu končí etapa osvícenství, ve které dochází ke kompromisu mezi vědou a uměním - osvícenští vzdělanci se věnují umění, ale i vědě. Postupně se mění celkové pojetí reality, věda a náboženství se dostávají v některých otázkách do rozporu a v literatuře se formuje nový směr, možno říci i ideologie, romantismus. Vzdělanci se mohou naplno věnovat vnitřnímu lidskému světu a kompromis už není potřeba. Objevují se skeptické reakce na rozvoj techniky a exaktních věd. „Romantismem opojený intelektuál si brzy

*navykl pohrdat rozumem, znevažoval empirické uvažování a zaměřil se na instinkty, intuici a fantazii.*<sup>19</sup> Formuje se nová koncepce umění, ze které vyplývají nové estetické požadavky.

Fantastická literatura, která vzniká na počátku 19. století v období romantismu, pak bývá označována jako fantastická literatura klasická. Zdá se, že právem, neboť toto období se vyznačuje svou touhou po úniku z reality do jiných dimenzí, do tajemných a záhadných světů. Maže hranice mezi racionálním a iracionálním, mezi snem a skutečností, a dává tak fantastické tvorbě ideální prostor.

Období konce klasicismu a počátku romantismu je obdobím, kdy tento typ literatury začíná být rozpoznatelný a oblíbený v různých národních literaturách a jeho projevy lze najít nejen v Evropě, ale i v zámoří. Setkáváme se s ním namátkou v literatuře anglické, americké, francouzské, ruské, německé a dalších.

A právě v německé literatuře v tomto období tvoří i autoři, kteří mohou být považováni za jakýsi předstupeň či východisko pro tvorbu autorů, jejichž dílu s fantastickými prvky se budeme dále věnovat.

---

<sup>19</sup> ADAMOVIČ, I. *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha: R3, 1995, str. 12.

#### IV. Dílo jednotlivých německy píšících autorů s ohledem na fantastickou povídku a typické fantastické prvky

V následující části práce již budeme sledovat konkrétní díla jednotlivých autorů, které jsme si vybrali, jak už bylo řečeno na začátku, kvůli jisté spřízněnosti – ať už motivické či duchovní. Pro přehlednost a snadnější orientaci budeme v této části řadit autory chronologicky. Zároveň nám tento postup umožní lépe vystihnout případný posun ve vývoji žánru.

Začněme tedy nejstarším z autorů, Novalisem. Můžeme dílo tohoto autora řadit mezi díla fantastická? A dotýká se nějak jeho dílo českých autorů fantastické prózy? Odpovědi na tyto a další otázky budeme hledat v dílech *Hymny k poctě noci*<sup>20</sup> a *Píseň mrtvých*<sup>21</sup>.

První verze *Hymnů k poctě noci* byla publikována ve Schlegelově Atheneu jako rytmizovaná próza (v této práci vycházím převážně z této „prozaické“ podoby v překladu Jana Dostala z knihy *Hymny k poctě noci*, neboť na prozaické verzi bude možné lépe ukázat souvislosti s dalšími námi vybranými autory). V Novalisově rukopisu se však dochovala i podoba veršovaná, ve které je výrazněji patrný citový prožitek. Tuto verzi jsem měla k dispozici v překladu Ivana Slavíka ze souborného vydání *Hymnů k noci a Fragmentů s názvem Květinový prach*<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> NOVALIS. *Hymny k poctě noci*. Přeložil Jan Dostal. Praha: Michael, 2000.

<sup>21</sup> NOVALIS. *Květinový prach*. Přeložil Ivan Slavík. Praha: BB/art, 2005.

<sup>22</sup> *Tamtéž*.



Souvislost Novalisova díla s tajemnem a fantastičnem není na první pohled natolik jednoduchá a zřejmá, jako je tomu například v díle E. T. A. Hoffmanna či v prvotinách Julia Zeyera. Při bližším pohledu je nakonec ale i zde nepřehlédnutelná. Jako by vše, o čem píše, bylo z onoho nehmotného světa „skrytého za světem smyslů“<sup>23</sup>, „prvotní neviditelný svět“<sup>24</sup> je trvalá a jediná pravá skutečnost a vstupem do této skutečnosti je smrt. Smrt je u Novalise motivem vůbec klíčovým.

Celý jeho život totiž „obcházela smrt“. Nejen že pocházel z jedenácti sourozenců, z nichž během sedmi let pět zemřelo, on sám byl od mládí velmi neduživý, v devíti letech onemocněl úplavicí a „po měsíce se vznášel mezi životem a smrtí“<sup>25</sup>. Smrt, která ho ale zasáhla nejvíce, byla smrt jeho velké lásky Sofie von Kün. Tato dívka velice ovlivnila Novalisovo dílo. Podle Ivana Slavíka se prý Novalis stával básníkem, kdykoli o ní jen mluvil, a po její smrti v patnácti letech na ni denně vzpomínal, navštěvoval její hrob a ve svém deníku věnoval dlouhé pasáže vzpomínce na Sofii.

V hymnech prvním až čtvrtém dostává přednost tma před světlem. Světlo je „král pozemské přírody“<sup>26</sup>, ale autor dolů odvrací tvář ke svaté, tajemné, nevýslovné noci. Oslovuje noc slovy: „Jen zdánlivě hrozná jsi -/ převzácný balzám/ krápe z tvé ruky,/ z otepi máku./ Ve sladkém opojení/ rozvíráš těžká křídla mysli./ A dáváš nám radosti/ temné a

---

<sup>23</sup> DOSTAL, J. *Novalis a jeho Hymny k poctě noci. Antropomorfská studie. In NOVALIS. Hymny k poctě noci. Praha: Michael, 2000, str. 40.*

<sup>24</sup> *Tamtéž, str. 39.*

<sup>25</sup> *Tamtéž, str. 42.*

<sup>26</sup> *Tamtéž, str. 9.*

nevýslovné,/ tajemné, jako jsi sama,/ radosti, které/ jsou předtuchou ráje./ Jak chudé a dětinské/ připadá mi světlo/ s pestrostí věcí,/ jak útěšné, požehnané/ loučení s dnem."<sup>27</sup>

„Což nenese všechno,/ co nás uchvacuje,/ barvu noci - /ta mateřsky tě nese/ a jí vděčíš za všechnu/ nádheru svoji."<sup>28</sup>

Noc je tu zobrazena i jako možnost a dar snu, jako jediná možnost znovu se setkat se ztracenou milovanou bytostí, se ztraceným smyslem života. Postupně se k motivům tmy a snu přidává motiv smrti, aby se pak navzájem prolnuly a vytvořily tajuplný obraz mystického zážitku spojení se ztracenou milenkou. „Jednou,/ když jsem proléval hořké slzy,/ když rozplynula se má naděje v mukách/ a sám jsem stál u zprahlého pahrbku,/ jenž do svého úzkého, temného,/ prostoru tvar mého žití pohřbil,/ sám/ jak nikdo dosud sám nebyl,/ strachem nevýslovným hnán,/ bezmocný,/ jen myšlenka bídy už -/ když po opoře jsem pátral,/ v před jsem nemohl/ a zpět ne,/ a přece visel nekonečnou/ touhou po prchavém uhaslém/ žití -/ tu přišlo z modravých dálav,/ z výšin dávného blaženství/ mého mrazení šera -/ a naráz přetrhlo/ svazek narození,/ pouto světla -/ pryč prchla nádhera zemská/ a moje truchlivost s ní./ Stesk splýval v nový,/ nevýslovný svět./ Ty, nadšení noci,/ dřímoto nebes,/ přišla jsi na mne./ [...] Oblakem prachu/ stal se pahrbek/ a tím oblakem zřel jsem/ zjasněné tahy milenčiny-./ V očích jí ležela věčnost -/ za ruce jsem ji chopil/ a slzy byly třpytný,/ neroztržitelný pás./ Tisíciletí táhla v dálky/

---

<sup>27</sup> NOVALIS. Květinový prach. Přeložil Ivan Slavík. Praha: BB/ art, 2005, str. 10.

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 21.

*jak nepohoda -/ na její šíji jsem plakal/ novému životu  
nádherné slzy./ To byl první sen v tobě."* <sup>29</sup>

Ve čtvrtém hymnu už jsou jasně noc a láska jedno a noc (a tím i smrt) je stánkem míru. A autor opět jasně přitakává jednomu: dokud žiji, „*budu se přičiňovat pilnýma rukama*“<sup>30</sup>, kde mne bude potřebovat světlo, „*ale věrno noci zůstane mé tajné srdce*“<sup>31</sup>. Zdá se mi také, že noc spolu s tmou, snem, smrtí má celkově k tajuplnosti blízko. Jako by noc se svým spánkem a snem obsahovala i příslib něčeho mnohem zásadnějšího coby „*posel nekonečných tajemství*“<sup>32</sup>.

Kromě motivů tmy, snu a smrti je tu ale ještě v pátém hymnu výrazně vylíčen hluboký prožitek víry ústící do jakési oslavy posmrtného života věčného a zejména do oslavy křesťanství (nikoli v církevní podobě, ale jako principu). Autor v tomto hymnu putuje staletími od dob antických bohů a pohanství a líčí tu dobu jako jakousi věčnou slavnost plnou radovánek, lásky a pobytu bohů na zemi, ale zároveň jako dobu největší hrůzy, neboť nad vším plula jediná hrůza nahánějící a strašidelná myšlenka, myšlenka na smrt, která všechny radosti zadusila. Světlo tak přestalo být příbytkem bohů. Ale „*v národě, jenž všemi opovrhován, předčasně vyspěl a vzdorně se odcizil blažené nevinnosti mládí, v něm se zjevil nový svět s nikdy nevídanou tváří - v nuzotě pohádkové chýšky - syn první panny-matky - tajemného objetí nekonečný plod. [...] V osamění se rozvíjelo nebeské srdce*

---

<sup>29</sup> NOVALIS. *Květinový prach*. Přeložil Ivan Slavík. Praha: BB/ art, 2005, str. 15 - 16.

<sup>30</sup> NOVALIS. *Hymny k poctě noci*. Přeložil Jan Dostal. Praha: Michael, 2000, str. 16.

<sup>31</sup> Tamtéž, str. 16.

<sup>32</sup> Tamtéž, str. 12.

v květný kalich všemocné lásky - obráceno k Otcově vznešené tváři"<sup>33</sup>. Smrt je v následující části pátého hymnu líčena i přes své hrůzy a bolest velmi líbezně a osvobodivě: „Tvrdě zápasil s hrůzami staré smrti - těžce na něm spočívala váha starého světa. Jednou ještě pohlédl na matku - tu se ho dotkla osvobozující dlaň věčné lásky - a zesnul.“<sup>34</sup> A ještě výrazněji je pak motiv smrti-osvoboditelky patrný ve verších: „Co posud rozesmutňovalo nás, / mění se v sladkou touhu po skonání. / Ze smrti vzchází věčný život pravý. / Jsi smrt, jež vpravdě navrácí nám zdraví.“<sup>35</sup> Poté ještě následuje zdůrazněný motiv tajemství, tajemství zjeveného, ale nevysvětlitelného, který s touto smrtí (Krista) souvisí: „Zlomena pečeť tajemství - nebeští duchové odvalili kámen z tmavého hrobu. Po boku dřímajícího seděli andělé - jemně vytvoření z jeho snů...“<sup>36</sup> Tedy obraz, který vyvolává určitou nejistotu, kterému je možno rozumět i obráceně - sny jakožto tvůrci andělů, přičemž anděly můžeme chápat ve dvojím smyslu - jako symbol dokonalosti, ale i jako symbol počátku.

Celý cyklus hymnů uzavírá Novalis hymnou veršovanou, nazvanou *Touha po smrti*, kde jsou opět velmi výrazné motivy snu a hlubin smrti, hlubin, které jsou zároveň výšinou, protože cesta do hlubin hrobu je i cesta ke Kristu. „K milé dolů do hlubin, / tam, kde spatříme Krista - / Už soumrak

---

<sup>33</sup> NOVALIS. *Hymny k poctě noci*. Přeložil Jan Dostal. Praha: Michael, 2000, str. 21 - 22.

<sup>34</sup> *Tamtéž*, str. 23.

<sup>35</sup> *Tamtéž*, str. 22.

<sup>36</sup> *Tamtéž*, str. 23.

*klade první stín,/ už spása se nám chystá./ Sen, věřte,  
vyprostí nás z pout,/ u Otce dá nám spočinout.*"<sup>37</sup>

Položili jsme si otázku, jak dalece souvisí Novalis s fantastičnem. Ačkoli je zřejmé, že ve svém díle nepoužívá všech tradičních postupů jiných fantastických autorů, že se přibližuje fantastice pouze vzdáleně, tak svým až hmatatelným prožitkem nadsmyslové existence, pojetím smrti, vyšších dimenzí, duchovna a mystična se jistým způsobem mezi autory fantastické literatury vřazuje. A jak souvisí s českou fantastikou, třeba Juliem Zeyerem? Odhlédneme-li od jednotlivostí, pak spojnicí může být přinejmenším touha po znovunalezení něčeho krásného, přesněji víra v existenci čisté duše a vyššího dobra. „*Hle, svět se láskou plní,/ už nedělí nás nic.*“<sup>38</sup>

U Zeyera ale můžeme nalézt i prvky, které ho spojují s dalším německým autorem, na jehož dílo se podrobněji podíváme, a to s E. T. A. Hoffmannem, kterým se již dostáváme k fantastickému žánru o krok blíže, a který navíc měl výrazný vliv i na další dva představitele počátků české fantastiky, na Kolára a Arbese.

E. T. A. Hoffmann je bezesporu právem považován za jednoho ze zakladatelů žánru fantastické literatury. Díky němu se dostal tento žánr do povědomí veřejnosti a stal se dokonce módní záležitostí. Hledejme důvody, proč tomu tak bylo a zároveň se podívejme i na další charakteristické rysy jeho díla.

V době, kdy byl čtenář zvyklý na hrůzostrašný gotický román, přináší Hoffmann nový způsob, jak vzbudit obavy až

---

<sup>37</sup> NOVALIS. *Hymny k poctě noci*. Přeložil Jan Dostal. Praha: Michael, 2000, str. 29.

<sup>38</sup> *Tamtéž*, str. 26.

strach. Nepoužívá pouze strašidelné kulisy, ale vychází ze situací, které se odehrávají v běžném světě. Od počátku však sledované události vyvolávají dojem něčeho neobvyklého, bizarního, podivného až jsou nakonec jasně nadpřirozené. Fantastično tak u něho tvoří neoddělitelnou součást reality.

Další z důvodů, proč Hoffmannovo dílo výrazně oslovilo své čtenáře, můžeme spatřovat i v autorově mnohostrannosti. Celé dílo E. T. A. Hoffmanna je značně poznamenáno, především co se témat či výběru hlavních postav týče, jeho všestranným nadáním. Kromě toho, že vystudoval práva, disponoval též velkým nadáním kreslířským a hlavně hudebním (písmeno A. jako Amadeus v jeho jméně je vyjádřením jeho obdivu k hudebnímu velikánu, své původní Gottlieb si na Amadea přeložil sám). V Berlíně se začal stýkat navíc i s literáty a mezi jeho mnoha uměleckými nadáními začal převládat a dominovat talent literární, který mu přinášel i stále větší úspěchy. Celý život pak kolísal mezi rolí právníka a státního úředníka na straně jedné a uměleckými sklony na straně druhé. Hoffmann byl tedy ve svém životě mnohým: soudním asesorem, vládním radou, učitelem hudby, příležitostným kreslířem, divadelním režisérem, jevištním výtvarníkem, dirigentem, státním úředníkem,... A právě celou řadu z těchto profesí nalezneme v jeho literárních dílech.

Kromě tohoto všeho jej ještě fascinovala lidská mysl, především její temné stránky, projevy fobií, běsů, vášní, znepokojivé stránky lidské povahy. Spisovatelovo romantické vidění světa, kde vše je dvojznačné, fragmentární a nic nelze jasně a jednoznačně vnímat ani definovat, poskytovalo

ideální možnosti pro ztvárnění hrozeb, které se v lidské mysli ukrývají.

Podívejme se nyní konkrétně na některé Hoffmannovy texty, a to na povídky *Slečna ze Scudéry*, *Pískoun*<sup>39</sup>, *Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze*<sup>40</sup> a *Příběh o radovi Krespelovi*<sup>41</sup>. Překladatel Hoffmannova díla, Hanuš Karlach, ve svém doslovu ke knize *Princezna Brambilla*<sup>42</sup> uvádí, že Hoffmannovo fantaskno, nereálno, vyrůstá vždy pevně z reality. Autor pouze zdůrazní, zveličí určitou charakteristiku, vlastnost reálnou, na počátku jen lehce, nepatrně vybočující z průměru, a pak už jen líčí důsledky onoho zveličení. Ve většině případů tomu tak opravdu je, Hoffmannovy fantastické jevy jsou skutečně reálně vysvětlitelné. Předchozímu tvrzení se vymyká snad jen povídka *Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze*. A jestliže jsme si v předchozí části všimli souvislosti mezi Novalisem a Zeyerem, zde se nám zase velmi výrazně nabízí souvislost Hoffmanna s dalším českým autorem fantastiky, a to s Arbesem. Dá se říci, že sepětí fantastična s realitou je jeden z výrazných společných rysů těchto dvou autorů.

Přesto, že s výše uvedeným tvrzením o souvislosti se skutečností lze souhlasit, nevidím to jako nejdůležitější a nejpodstatnější charakterizační prvek Hoffmannových povídek. Vždyť jeho povídky spojuje výrazně i užívání určitých motivů, jazykových obrátů, způsob kompozice. Ač se odehrávají v různých dobách (*Slečna ze Scudéry* v době

---

<sup>39</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*.

Praha: Mladá fronta, 2003, str. 87 - 129.

<sup>40</sup> Tamtéž, str. 130 - 148.

<sup>41</sup> Tamtéž, str. 200 - 227.

<sup>42</sup> Tamtéž, str. 381 - 387.

Ludvíka XIV., *Příběh o radovi Krespelovi v 18. století*) a v různých prostředích a poměrech (prostředí šlechtické, měšťanské, skromné i blahobytné), vždy si autor nejprve vytvoří jednu výjimečnou postavu, kolem ní rozehraje tajemný, záhadný příběh, přidá další výlučnou postavu (či dvě) a pak problém řeší. Stejný způsob kompozice volí mimochodem i Zeyer například v povídce *Z papíru na kornouty*. Na rozdíl od Zeyera však Hoffmann zmíněné a dále sledované prostředky a postupy využívá především k ironizaci soudobé společnosti.

Určité motivy i postupy se v Hoffmannových povídkách objevují opakovaně. Například motiv zločinu, často hrdelního. Ve *Slečně ze Scudéry* je nejprve výrazný motiv skupiny travičů, lupičů, pak šílenstvím posedlého zlatníka - vraha Cardillaca. Podobný motiv původně bezúhonného člověka, pak vraha najdeme i v povídce *Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze* a o vraždu se pokusí i Nathanael, hrdina povídky *Pískoun*.

Stejně tak autor často využívá i motiv ďábla či postavy, která svými atributy představu ďábla vyvolává. Například v *Příběhu o ztraceném zrcadlovém obraze* jistý Dapertutto - není zde zcela jasné, zda se nejedná o horší já hlavního hrdiny, které ho nabádá ke zločinu, takže Erasmus bojující s Dapertuttem vlastně bojuje se svým pokušením zbavit se manželky a dítěte a žít s milenkou. Ať je to jakkoli, Dapertutto má jednoznačně podobu ďábla. Je s ním spojeno nabádání ke zlu, pokušení, ale i vnější znaky jsou ďábelské: „...sluha zamáčkł pochodeň o dlažební kámen, ale v jiskrách, které se rozsršely, najednou před Erasmem vyvstala podivná postava, jakýsi dlouhý vyzáblý muž se



špičatým jestřábím nosem, s jiskrnými očima, s jizlivě našklebenými ústy, v ohnivě rudém kabátě s blyštivými ocelovými knoflíky. Ta postava se zasmála a nepříjemně ječivým hlasem zahlaholila: >Ho, ho!<<sup>43</sup> Podobně je tento motiv použit i ve *Slečně ze Scudéry*, kde unikající zločinec je lidmi obdařen nadpřirozenými vlastnostmi, tisknou o něm „povídání s dřevorytem zpodobňujícím v záhlaví jakousi děsnou ďábelskou postavu, jež se před vyděšeným Desgraisem propadá do země...“<sup>44</sup> Nebo na jiném místě: „...dály se v Paříži úděsné ničemnosti, právě v oné době tam jeden nadmíru ďábelský vynález poskytl pekelné, leč nadmíru snadné prostředky k jejich páchání.“<sup>45</sup> V *Pískounovi* je podobně líčena postava advokáta Coppelia: „Ale ani ta nejpršíšernější postava by ve mně nebudila hrůzu větší než právě Coppelius. - Představ si vysokého širokoplecího muže s neforemně tlustou hlavou, s okrově žlutým obličejem, s chomáči trčícího šedého obočí, zpod něhož se blýskají dvě nazelenalé pichlavé kočičí oči, veliký, silný nos strmicí nad horním rtem. Křivá ústa se co chvíli špulí do uštěpačného chechtotu; to se pak na lících objeví dvě temně rudé skvrny, a zaťatými zuby se dere ven podivně syčivý zvuk. [...] Vůbec byla celá ta postava odpudivá a ohyzdná.“<sup>46</sup> a „Coppelie, ty prokletý satane, tys otce zabil!“<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> HOFFMANN, E. T. A. Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze. In *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, 2003, str. 134.

<sup>44</sup> *Slečna ze Scudéry*. Tamtéž, str. 21.

<sup>45</sup> Tamtéž, str. 12.

<sup>46</sup> *Pískoun*. Tamtéž, str. 92.

<sup>47</sup> Tamtéž, str. 96.

Hoffmannovy povídky také pracují i s motivem dvojníka či identického obrazu využívaným i dalšími autory fantastických povídek. Ve *Slečně ze Scudéry*: „Desgrais připadl na jeden trik: stvořil několik Desgraisů, kteří se chůzí, posuňky, řečí postavou a tváří sobě tak podobali, že ani biřici nevěděli, kde pravý Desgrais zrovna vězí.“<sup>48</sup> V *Příběhu o ztraceném zrcadlovém obraze* přichází hrdina o obraz v zrcadle a stejně jako Chamissův Petr Schlemihl se musí stranit společnosti. V *Pískounovi* jsou stejně vyhlížející postavy právníka Coppelia a prodavače tlakoměrů Coppoly.

Velmi výrazné je využití motivu očí a práce s ním. Dá se říci, že je až nadužíván, povídku *Pískoun* prostupuje vlastně celou. Jedna z hlavních postav je označována za Pískouna (v originále výstižněji Sandmann - takže postava není původně jednoznačně záporná a tato nejednoznačnost ještě zvyšuje napětí). Pískoun je postavička z národních mýtů, sype písek na víčka očí dětem, které nejdou poslušně včas spát. Jejich víčka jsou pak tak těžká, že je chtě nechtě musí zavřít. V Hoffmannově povídce je tato postavička popsána jako hrůzostrašná, protože když nasype dětem písek do očí, vyskáčou jim krvavé z hlavy. Oči však procházejí celou povídkou dál v mnoha obměnách - Nathanael ztratí kontrolu nad zdravým rozumem při použití kukátka (jakéhosi tajuplného oka), protože tímto kukátkem vidí mechanické oči Olympie živé. Všichni ostatní, kteří nejsou omámeni kukátkem, ale právě podle očí Olympie poznávají, že není člověkem. Na konci Nathanaelova příběhu spatří smrt

---

<sup>48</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Slečna ze Scudéry*. In *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, 2003, str. 18.

v očích Clary, oči mu předpoví jeho osud. Díky nim také víme, že Clara je dobrá bytost, protože oko je zde jakousi bránou do duše. Dále je tento motiv použit i v povídce, kterou Nathanael píše: „...když už stanuli u svatebního oltáře, objeví se ten strašný Coppelius a dotkne se Klářiňých spanilých očí; ty se v Nathanaelově hrudi rozhoukají a jak nějaké jiskry krvavě všechno sežehují a spalují [...] Copak mě nespatřuješ? Coppelius tě ošálil; nehořely ti tak prudce v hrudi mé oči, to byly žhnoucí krůpěje krve v tvém vlastním srdci – já své oči mám, jen se na mě podívej!“<sup>49</sup> V dalších Hoffmannových povídkách se pak motiv ještě objevuje: „Když jsem mu dílo přinesl, upřel na mě své blýskavé oči, jako by chtěl dohlédnout až na dno mého nitra.“<sup>50</sup> Dále: „Jen tu a tam se jí oči silněji zableskly, a Erasmus přímo cítil, jak jím až odněkud ze dna duše chvějivě projíždí lehká hrůza, kdykoliv jej přelétla svým notně zvláštním pohledem.“<sup>51</sup>

Hoffmannova záliba ve zkoumání lidské mysli a celkově jeho životní zkušenost, jak jsme již zmínili výše, se promítá do jeho díla také tématy šílenství, posedlosti něčím, vášní pro něco, popřípadě vykreslením postav s výjimečným talentem. Což se projevuje ve více povídkách. Tyto opakující se motivy však jistě nejsou využívány jen proto, aby odrážely realitu, připadá mi, že rovněž pomáhají autorovi budovat napětí, atmosféru tajemství a dobrodružství a především je Hoffmann využívá ke zmíněnému ironizování a do jisté míry i kritice této

---

<sup>49</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Pískoun. In Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky. Praha: Mladá fronta, 2003, str. 109.*

<sup>50</sup> *Slečna ze Scudéry. Tamtéž, str. 55.*

<sup>51</sup> *Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze. Tamtéž, str. 135.*

reality. Vybrané povahové rysy a psychické odchylky jednotlivých postav jsou křiklavě zveličené a jsou prostředkem určitého zesměšnění. „>Uhněte!< zavelel Krespel, odběhl až na konec zahrady a poté zvolna kráčel ke své krychli; těsně u zdi nespokojeně zavrtěl hlavou, odběhl na druhý konec zahrady, znovu kráčel ke čtverhranu a vedl si tak jako prve. Ještě několikrát zopakoval tento výjev, nežli posléze, když se nosem tvrdě potkal s jednou ze stěn, řízně vykřikl: >Ke mně, lidičky, ke mně, vybourejte mi tu dveře, tady mi vybourejte dveře!<“<sup>52</sup>

Společným rysem Hoffmannových povídek jsou dále takzvaná bílá místa - v *Příběhu o radovi Krespelovi* si čtenář může nejprve jen domýšlet, kdo je radova „neteř“, o vztahu s Angelou a příčině smrti Antonie se v podstatě nemluví. Ve *Slečně ze Scudéry* se až ke konci povídky dozvídáme, kdo byl tajemný muž, který se pokusil vniknout do slečina domu, a co jí chtěl. V povídce *Pískoun* se můžeme jen dohadovat, zda byla smrt Nathanaelova otce pouhou nehodou, nebo zda byl zabit Coppeliem.

Podíváme-li se na atribut vysvětlování fantastického jevu v závěru díla, pak musíme říct, že Hoffmann pracuje s oběma možnostmi - objasnění/neobjasnění podivuhodné události. V povídce *Slečna ze Scudéry* se na konci dovídáme, že všechny události je možné vysvětlit racionálně, v *Příběhu o radovi Krespelovi* je již větší množství nevysvětlených bílých míst, v povídce *Pískoun* se můžeme pouze dohadovat, zda byla Nathanaelova vidění živoucích projevů u figuríny způsobena kouzlem nebo pouhým zjitřením

---

<sup>52</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Příběh o radovi Krespelovi*. In *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, 2003, str. 201 - 202.

smyslů a psychickou labilitou. V *Příběhu o ztraceném zrcadlovém obraze* zůstává čistě fantastický prvek „zmizení obrazu“ nevysvětlen a navíc jsou zde fantastično a pohádkovost ještě zajímavě posíleny tím, že Hoffmann dává svého hrdinu do úzkého vztahu s Chamissoovým Schlemihlem: „...a vydal se do širého světa. Jednou potkal jistého Petra Schlemihla, ten zrovna předtím prodal svůj vržený stín; oba se chtěli dát dohromady, tak aby Erasmus Spikher vrhal nezbytný stín, Petr Schlemihl naproti tomu orážel příslušný zrcadlový obraz; ale nebylo z toho nakonec nic.“<sup>53</sup>

Celkově tedy můžeme říci, že Hoffmann romantik používá některé postupy preromantické (sentimentální) se záměrem akcentovat zmiňovanou romantickou ironii. Více než zobrazit výlučné hrdiny stojící ostře v rozporu s dobovými konvencemi, mimo společnost či proti ní, osamělé, rozervanecké, více než vykreslit romantické kontrasty se Hoffmann snaží strašit či bavit čtenáře zmiňovanými tajemstvími a dobrodružnostmi. Výrazné je i líčení citových rozpoložení postav, citové zjitřenosti, prostřednictvím nadnesených až přehnaných, extatických obrátů jako: „Scudéryová, zaplavena slzami“<sup>54</sup>; „zvolal Olivier a oba líbali důstojné dámě ruce a prolévali tisícero horkých slz; nadpozemská slast toho okamžiku; tváře žhnuly jí nadpozemským nachem“<sup>55</sup> Nebo na jiném místě: „>Její syn Olivier - děcko, jež jste často houpala na klíně - stojí

---

<sup>53</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze*. In *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, 2003, str. 148.

<sup>54</sup> *Slečna ze Scudéry*. Tamtéž, str. 84.

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 85.

*před vámi.< - >Pro Boha živého!< vykřikla Scudéryová a oběma rukama si zakrývající tvář sklesla do polštářů.“<sup>56</sup>*

Uvedené citace mohou působit poněkud knižně, některé formulace „šustí papírem“ a mohly by působit až pateticky. Hoffmann totiž užívá zjednodušující kliše typu: nevinní jsou krásní a dobří, zlo je škaredé a odpudivé zcela záměrně. Autor vše bere s nadsázkou a nadhledem, používá takzvanou romantickou ironii. Hraje si i s postupy známými z knížek lidového čtení, využívá jejich obratů a tím si hraje i se čtenářem: „Ach, jak bych asi dokázal psát vám s duchem natolik rozervaným, jaký mi až doposud vnášel do myšlenek pouze jen zmatek! - Vmísilo se mi do života cosi strašného! - Chmurné předtuchy příšerného údělu, jaký mi hrozí, rozestírají se nade mnou jak černé stíny mračen, kterými nepronikne jediný přátelský paprsek slunce.“<sup>57</sup> Nebo dále: „To je takový zlý mužský, ten přijde za dětmi, když nechtějí do postele, a chrstne jim plné hrsti písku do očí, až vyletí a dokrvava si odřou hlavu, pak je nahází do pytle a odnese je na půlměsíc ke krmení svých dětiček; ty tam sedí v hnízdě a mají křivé zobany jak sovy, těmi nezvedeným lidským dětičkám vyklovávají oči.“<sup>58</sup>

Z celého díla je patrná Hoffmannova představivost a obrazotvornost, povídky jsou nápadité, mají navíc poutavý příběh a spád a jsou dodnes svým způsobem čtivé. Mají i typickou zajímavou kompozici - například do příběhu Oliviera ve *Slečně ze Scudéry* je vložen příběh jeho rodičů

---

<sup>56</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Slečna ze Scudéry*. In *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, 2003, str. 52.

<sup>57</sup> *Pískoun*. Tamtéž, str. 87.

<sup>58</sup> Tamtéž, str. 89 - 90.

i příběh zlatníka, v *Pískounovi* zase tvoří první část tři dopisy a hlavní hrdina píše povídku atd.

Vrátíme-li se ve svých úvahách k typickým projevům sledovaného žánru, vidíme, že Hoffmannovo dílo naplňuje všechny atributy fantastické literatury velice výrazně, (i když převážně s ironií k zavedeným způsobům, které vršením absurdních motivů zlehčuje, ve skutečnosti jsou mu prostředkem oné ironie, a právě proto v nich čtenář může nalézt kritiku soudobé společnosti).

To další z autorů, Adelbert von Chamisso, už nepůsobí, vzhledem k žánru fantastické povídky, takto jednoznačně. Většina slovníků (konkrétně například *Slovník světových literárních děl*<sup>59</sup>) jej sice řadí k fantastice, především pak jeho nejznámější povídku *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*, avšak po přečtení této povídky ve čtenáři zůstane nejen dojem fantastický, ale i pohádkový. Zejména ona pohádkovost fantastická pojí Chamissa svým způsobem i s Juliem Zeyerem, který se při hledání dokonalosti a čistoty také tomuto vidění světa přibližuje. Podívejme se, jak se tento přístup projevuje v Chamissově díle konkrétně.

Zajímavé a pohádkově fantaskní je v *Podivuhodném příběhu Petra Schlemihla* vnímání fantastických jevů vedlejšími postavami. Kromě hlavního hrdiny nikoho nezaráží, že muž v šedém obleku vytahuje postupně z kapsy od náplasti až po koně vše, co si společnost žádá. Stejně tak když lidé zpozorují, že Petr nemá svůj stín, začnou se mu vysmívat nebo ho zatracovat, ale nikdo se neptá, jak je možné o vlastní stín přijít. Později, když Petr zjišťuje,

---

<sup>59</sup> MACURA, V. a kol. *Slovník světových literárních děl*. Praha: Odeon, 1988.

že jeho nové boty jsou boty sedmimílové, přijímá i on tuto fantastickou vlastnost jednoduše jako fakt. Fantastické jevy jako by byly součástí běžné reality, ani na konci celé povídky nejsou tyto jevy vysvětleny. Ve srovnání s úvodem celé povídky, který je typicky fantaskní, pak v závěru přetrvává ve čtenáři spíše než dojem tajemna pocit pohádkovosti.

Přes veškerou pohádkovost není Chamissova povídka pohádkou. Z té ji vyděluje například kompozice. Povídka začíná několika dopisy. Tyto dopisy si píše autor se svými přáteli. Vysvětlují nám, jak se k příběhu Chamisso (autor) dostal - evokují dojem, že jsou nám pouze předávány skutečné události autorova známého, což dodává příběhu zdání pravdivosti. Autor je pouze zprostředkovatelem cizích událostí a nemá tedy důvod cokoli si vymýšlet. V textu se dokonce objevují věty typu: „*Od tohoto Schlemihla [...] je sešit, s jehož obsahem Tě chci seznámit...*“<sup>60</sup> Toto vše by mohlo podpořit dojem objektivního vyprávění. Na druhou stranu je pak celý příběh vyprávěn hlavní postavou a to působí subjektivněji. Čtenář si nemůže být jistý, zda lze hlavní postavě vše věřit. Co se vypravěče týče, je pro fantaskní literaturu poměrně typické, že hlavní protagonista lituje některých svých činů, podruhé by je neudělal a jakoby se za ně ve vyprávění kaje. „*Jistě mě, milý Chamisso, odsoudíš, ale já se už nesnažím tvé mínění nijak ovlivnit. Však jsem už sám nad sebou dávno vynesl přísný ortel, neboť jsem v srdci živil šírajícího červa.*“<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> CHAMISSO, A. *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*. Praha: Odeon, 1981, str. 8.

<sup>61</sup> *Tamtéž*, str. 118.



Stejně jako v dalších zde zmiňovaných dílech, vystupuje v příběhu Petra Schlemihla postava nesoucí dábelenské atributy. Hlavní hrdina sice neuzavře spolek s typickým ďáblem - „tím černorudým mefistofelským démonem negace“<sup>62</sup>, ale již pouhou svou existencí jasně vzbuzuje tato postava tajuplný až děsivý dojem. „Jakýsi zamklý, tenký, hubený a vytáhlý starší muž [...] Ač ten člověk vypadal ostýchavě a ponížně, ač mu ostatní věnovali tak málo pozornosti, přece mi jeho bledý zjev, od něhož jsem nebyl s to odvrátit pohled, připadal tak hrůzný, že jsem jej nemohl déle snést.“<sup>63</sup> A jak sám tento muž v šedém praví: „Ďábel není tak černý, jak se maluje.“<sup>64</sup> V průběhu příběhu se ještě přidává žádost o podpis vlastní krvi, což nakonec jasně potvrzuje předchozí tušení hlavního hrdiny i čtenáře, že se jedná o dábelenskou bytost.

S touto dábelskou postavou uzavírá hlavní hrdina smlouvu - za svůj stín získává bezedný měšec. Tento pakt však neuzavírá kvůli touze po bohatství, ale spíše z jakési neuvážlivosti. Neuvědomuje si, jak je pro člověka žijícího ve společnosti jiných lidí důležité ničím se nelišit. Schlemihl nejprve ďábla hledá a rád by získal svůj stín zpět, podepsání další smlouvy ale přes všechno přesvědčování a lákání odmítá. Na této situaci mimo jiné J. Stromšík dokládá i jistou spřízněnost hlavní postavy se samotným autorem: „Neokázalá pevnost, která se skrývá pod schlemihlovskou pasivitou, je charakteristická pro celého

---

<sup>62</sup> STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi. Kapitoly z německé literatury.* Jinočany: Nakladatelství H&H, 1994, str. 64.

<sup>63</sup> CHAMISSO, A. *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla.* Praha: Odeon, 1981, str. 23 a 29.

<sup>64</sup> *Tamtéž*, str. 132.

*Chamissa: vyhýbal se konfliktům, ale nevzdal se nikdy sám sebe, nebyl poddajný. Nedokázal by s hrdým čelem chodit veřejně bez stínu - ale duši by za jeho navrácení nedal.*"<sup>65</sup>

Co se týče popisu různých prostředí, ve kterých se děj odehrává (a kterýžto je například u Zeyera naprosto svébytný a osobitý), Chamisso se jím příliš nezabývá. Zato ale používá až básnických obrátů k vyličení pocitů a dojmů. „*Mina, wie ich damals weinte, als ich dich verlor, so Sein ich jetzt, dich auch in mir verloren zu haben. Bin ich denn so alt worden? - O traurige Vernunft! Nur noch ein Pulsschlag jener Zeit, ein Moment jenes Wahnes - aber nein! Einsam auf dem hohen, öden Meere deiner bitteren Flut und längst aus dem letzten Pokale der Champagner-Elfe entsprüht!*“<sup>66</sup>

Na rozdíl od ostatních vybraných děl se zde v podstatě neobjevuje motiv hvězd a očí. Ani celková atmosféra není tak tajuplná a děsivá jako u jiných autorů. Ani prostředí, ani postava ďábla nebudí ve čtenáři, a zdá se že ani v hlavním hrdinovi příběhu, hrůzu. Tento přístup k fantastickým postavám a předmětům je opět typický spíše pro fantastiku pohádkovou a spolu s oním „únikem“ a zdůrazněním vlastních, subjektivních pocitů pro romantickou povídku.

Z hlediska celkového kontextu dobové literatury a zkoumaného žánru lze říci, že Adelbert von Chamisso užívá fantastických prvků spíše pro dosažení romantického záměru. Jako by mu atributy fantastické literatury sloužily spíše

---

<sup>65</sup> STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi. Kapitoly z německé literatury.* Jinočany: Nakladatelství H&H, 1994, str. 66.

<sup>66</sup> CHAMISSO, A. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte.* Berlin: Verlag der Kation, 1979, str. 45.

jen k naplnění a vyjádření touhy po svobodě, k úniku do přírody a dálného orientu. Ovšem touhy po svobodě spíše ve smyslu klidu, oproštění se od strastí každodenního života než ve smyslu revolty či kritiky společnosti. To vše se objevuje právě v příběhu Petra Schlemihla. Když kvůli chybějícímu stínu přichází o svou snoubenku a je zavržen společností, odchází sám daleko od lidí. O samotě v přírodě je mu nejlépe. Když poté kupuje sedmimílové boty, nachází dokonce v přírodě smysl svého života. Podniká daleké badatelské cesty po celém světě, zkoumá přírodu a orientální země a všechny vědecké poznatky sepisuje s nadějí a vírou, že to, co je dobré pro něj, jednou poslouží lidstvu. A jak píše J. Stromšík: *„...svou vědu pěstuje na poušti v naději, že alespoň jeho dílo bude jednou společností přijato.“*<sup>67</sup> Jediným jeho přítelem a věrným společníkem je pes, ke kterému se vrací do jeskyně schované před celým světem lidí.

Nabízí se myšlenka, do jaké míry je Chamissem zobrazovaný únik od společnosti, vztah k přírodě a popis člověka bez pevného domova autobiografickým prvkem. Během života vystřídal totiž Chamisso řadu „domovů“ - střídavě v Německu, Francii a Švýcarsku - hledal ideální místo, kde by žil. Po dlouhém hledání se nakonec usadil v Berlíně, kde se ale ještě dlouho cítil jako cizinec. V této době se začal naplno věnovat studiu literatury a především přírodních věd, v jejichž zkoumání viděl smysl a poslání svého života. Během osvobozeneckých válek, kdy se zvedla vlna nepřátelství proti Francouzům, byl Adelbert opět

---

<sup>67</sup> STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi. Kapitoly z německé literatury. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1994, str. 64.*

odmítán společností, v níž žil. V této době začal psát příběh o Petru Schlemihlovi a zároveň, stejně jako hlavní hrdina jeho povídky, cestoval kolem světa, podrobněji prozkoumal Polynésii a Havaj, kartograficky zdokumentoval část pobřeží Aljašky, popsal způsob života obyvatel Aleut a Eskymáků. Jako by se i on snažil před společností, ve které není vítán, unikat. Pocit úzké souvztažnosti mezi Chamissem a Schlemihlem evokuje a podtrhuje rovněž závěr celé povídky, když titulní postava oslovuje Chamisse slovy: „*A tebe, můj milý Chamisso, vyvolil jsem za opatrovníka svého podivuhodného příběhu, aby snad, až se ztratím z tohoto světa, mohl býti mnohému jeho obyvateli ku prospěchu i poučení. Ty pak, drahý příteli, chceš-li žítí mezi lidmi, nauč se ctít nejprve svůj stín a pak teprve peníze. Chceš-li žít toliko sobě a svému lepšímu já, není ti věru třeba pražádné rady.*“<sup>68</sup> Přičemž toto závěrečné, až didakticky působící ponaučení opět zvyklá naši představu o hranici mezi reálnem a pohádkovostí, neboť práce zasazená do reálného světa svým úvodem a použitím dopisů mezi přáteli postupuje přes pohádkové motivy k závěru, který užitím oslovení vyvolává opět dojem dopisu, tentokrát však ve zcela jiném kontextu, totiž kontextu pohádkového ponaučení.

---

<sup>68</sup> CHAMISSO, A. *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*. Praha: Odeon, 1981, str. 169 - 170.

## **V. Fantastično a jeho projevy ve vybraných dílech Zeyerových a Arbesových s přihlédnutím ke Kolárovi**

Až dosud jsme sledovali tři autory běžně přiřazované k počátkům evropské fantastiky a všímali si, kde a jakým konkrétním způsobem se v jejich díle projevují rysy, které jej činí fantastickým. Česká fantastika nachází své první výrazné představitele v Arbesovi a Zeyerovi. Zařazení jejich raných próz k tomuto žánru nacházíme například ve starších *Akademických dějinách české literatury*<sup>69</sup> Jana Mukařovského, ale shodně je klasifikuje i novější *Lexikon české literatury*<sup>70</sup>. Nač tito dva autoři navazují v souvislosti se zmiňovanými autory německými, co je spojuje navzájem, nač navazují v literatuře české a kde jsou konkrétní projevy fantastična v jejich počátečním díle, tím se bude zabývat následující kapitola.

U obou zmiňovaných autorů jsou vlivy německých romantiků patrné. Například už v knihovně Zeyerově se nacházela díla německých romantiků, jak o tom mimo jiné píše J. Š. Kvapil ve své stati *Gotický Zeyer*<sup>71</sup>. Podíváme-li se například na vše, co jsme vysledovali v díle Novalisově, můžeme jistě mluvit o přinejmenším duchovní spřízněnosti těchto dvou autorů. U Arbese zase můžeme vyčíst vliv Hoffmannův, a to jak v celkovém ladění, tak ve volbě konkrétních prostředků. Koneckonců E. T. A. Hoffmann je

---

<sup>69</sup> MUKAŘOVSKÝ, J. a kol. *Dějiny české literatury III*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961.

<sup>70</sup> FORT, V. HOMOLOVÁ, K. et al. *Lexikon české literatury*. 1 A - G. Praha: Academia, 1985 a FORT, V. HOMOLOVÁ, K. et al. *Lexikon české literatury*. 4 U - Ž. Praha: Academia, 2008.

<sup>71</sup> KVAPIL, J. Š. *Gotický Zeyer*. Praha: nakladatel Václav Petr, 1942.

jedním z těch, kteří u nás ovlivňovali fantastickou literaturu už před Arbesem a Zeyerem. V rámci české fantastické literatury mají tito autoři do jisté míry svého předchůdce v autorovi, který byl, jako jeden z mála českých autorů, Hoffmannem rovněž silně ovlivněn, a to v Josefu Jiřím Kolárovi.

Právě dílo tohoto autora *Pekla zplozenci*<sup>72</sup> je považováno za jedno z hlavních děl počátku české fantastické tvorby, a to i přesto, že mu nejsou přisuzovány výraznější umělecké kvality. Nejedná se sice, jako u ostatních vybraných děl, o povídku, ale o román s mnoha výraznými postavami a velmi spleťtým dějem, přesto se s ostatními sledovanými díly shoduje ve více ohledech, přinejmenším právě užitím sledovaných typických fantaskních motivů.

V románu *Pekla zplozenci* můžeme zmíněných motivů, pro fantastickou literaturu typických, najít celou řadu. Příběh je plný alchymie, která je zde nazývána také černou vědou nebo učením d'ábovým. Toto učení je provozováno v tajuplných až zlověstných domech, jimž se lidé zdaleka vyhýbají.

Popisy prostředí jsou v tomto díle velmi podrobné - řekla bych propracované stejně jako později u Zeyera. Jen nevykreslují krásné zahrady, ale tajemné domy a síně, ve kterých je provozována alchymie. „Za času Rudolfova stál v Praze [...] pošmourný dům. Zevnější jeho podoba, jakož i ostatní jeho příslušenství, nebylo bez zvláštností, které oko mimojducího nemálo na sebe obracely. Bylt' to příbytek

---

<sup>72</sup> KOLÁR, J. J. *Pekla zplozenci*. Praha: Herman a synové, 2002.

nehrubě sešlý, zvenčí po stěnách zcela začouzený a zčernalý, bez ladu a skladu do všelijakých růžků a koutů vypouchlý - střecha goticky vyklenutá měla na místě štítu cimbuří, z něhož se dřevěná, poněkud obmešená vížka jak jehlanec vysoko nade střechy ostatních domů vypínala. Oken nebylo téměř pražádných na domě vidět, a nalézala-li se i některá mezi lištivami aneb sloupky lomenice, byla zazděna, některá i prkny zatarasena...<sup>73</sup> Jinde pak: „Nalézali se v gotické komnatě naskrze pokryté na stěnách černým sukem. Na druhém protějším konci podlouhlé komnaty stál jakýs jehlanec, též zcela zakryt tmavým pokrývadlem, a před ním kmital se na třínožci červený plamínek.“<sup>74</sup>

I přes tajuplnost a do jisté míry i temnost těchto popisů, je líčené prostředí zasazeno konkrétně, čtenář si může i přes všechnu fantastičnost spojit děj s reálně existujícím místem (fortna v Prolomeném, svatohavelská čtvrť...), což je jev, který nám zase svým způsobem propojuje dílo J. J. Kolára i s dílem Jakuba Arbese.

Rovněž líčení celkové atmosféry je velmi děsivé a dramatické. Celý román *Pekla zplozenci* začíná vykreslením záchrany muže ze šibenice. „Pravice totiž toho odpraveného zlosyna obživla a zápasila s kruhem železným, aby napomohla hrdlu vymknouti se z uvolněné kličky v železném kruhu upevněného provazu [...] Nebojácný pozorovatel by byl v zažehavých okamžicích blesku pozoroval, že se na mrtvole víčka vypouchlých očí podle opětovaných rázů zuřícího hromu protrhují, že i snad pysky křečovitě se svírají, že i dlouhé, lijavcem zaplavené vlasů nakloněné hlavy zoufanlivě

---

<sup>73</sup> KOLÁR, J. J. *Pekla zplozenci*. Praha: Herman a synové, 2002, str. 5.

<sup>74</sup> Tamtéž, str. 24.

se ježí, jako by procitlá jiskra jižjiž umořeného života obrovskou silou do všech údů a záhybů těla znovu se rozlévala na zachování hrdla posud mezi obživení a smrtí se zmítajícího."<sup>75</sup> Tento příklad hrůznosti svědčí zároveň i o záměru autora vzbudit ve čtenáři strach. Obraty i obrazy, které k tomu využívá, jsou záměrně dryáčnické, místy až krvavé (krvákové) a asociují knížky lidového čtení. V líčení atmosféry i prostředí se také mimo jiné projevuje autorovo úzké sepětí s divadlem - líčení působí teatrálně, stylizace je nadnesena, jsou použita výrazná gesta, deklamace je místy až patetická a celé autorovo vidění reality a světa je divadelní.

To vše má jistě souvislost s reálným životem. Kolár svou mnohostranností, jazykovou vybaveností, zájmem o okultismus, vztahem k hudbě a dalším jako by byl provázán s E. T. A. Hoffmannem nejenom v rámci literárním, ale i životním. Nejvíce však Kolára jistě určují a vymezují dvě věci, které ho okouzly. Jsou jimi romantismus a divadlo. O jeho vztahu k romantismu svědčí mimo jiné už i to, že „druhé křestní jméno přijal z obdivu ke G. G. Byronovi.“<sup>76</sup> S prostředím divadla je spjat vlastní činností dramatickou, dramaturgickou, překladatelskou, ale zejména hereckou. Právě subjektivně vypjaté herectví založené na romantickém individualismu ho spojuje opět s romantickým postojem, kterým chce demonstrovat odpor vůči světu nízké každodenní reality, a kterýžto postoj pak nacházíme i v jeho próze.

---

<sup>75</sup> KOLÁR, J. J. *Pekla zplození*. Praha: Herman a synové, 2002, str. 7.

<sup>76</sup> FORT, V. HOMOLOVÁ, K. et al. *Lexikon české literatury*. 2 H - L. Praha: Academia, 1993, str. 776.



Výrazný vliv E. T. A. Hoffmanna je patrný i z užití dalších prvků. Kolárův román výrazně připomíná Hoffmannova *Pískouna*, kde je hlavní hrdina zamilován do nádherné dívky, která je ve skutečnosti pouhou neživou figurínou. Zde Vilém pozoruje ve Scotově síni přes tajemné okénko svou milovanou. Když ale okénko rozbije, zjistí, že Sempiterna je ze dřeva a vosku a v život ji probouzí kolečko s klíčkem, které má na zádech. Přesto, že Vilém již ví, že je jen figurínou, jako by ji stále miloval a byl vděčný i za její falešný život. „Sotva byl Vilém kolečko klíčkem několikrát otočil, počala Sempiterna v dutých útrokách podivně chraptět, kňučeti a rachotit, vstala ze země, počala rozvírati náruč, prsa se jí dmula jako dýcháním, oči se jí točily a jiskřily, a po malém okamžení štěbotala líbezným hlasem: >Viléme!< A Vilém přiskočil, vrhnul se jí na dmoucí se prsa, a ona jej sevřela v náručí, a neustále jej líbala a objímala potud, až umlklo v jejích dutinách rachocení koleček, až zas vyletěla z ní duše hodinářská, a nato vypustila Viléma z náručí, pohyblivost očí se zastavila a bez života klesla opět k zemi.“<sup>77</sup> V jakémsi poblouznění si ji dokonce odnáší ze Scotova domu.

Stejně jako u Novalise, Hoffmanna a Zeyera se i u Kolára objevuje motiv hvězd. V tomto případě však odkazuje k okultismu a zároveň jde o znamení příhodného času k alchymistické činnosti a jakési její posvěcení. „Uklonil se třikrát s pozdviženýma očima k hvězdě Gadale, tajemná před sebe mumlaje slova [...] Uklonil se opět

---

<sup>77</sup> KOLÁR, J. J. *Pekla zplození. Praha: Herman a synové, 2002, str. 145.*

*tříkráte s pozdviženýma očima k hvězdě Gadale [...] Uklonil se Scota potřetí s pozdviženýma očima k hvězdě Gadale.*"<sup>78</sup>

I symbol očí a jeho využití je motivem spojujícím dílo Kolárovo s E. T. A. Hoffmannem a odkazujícím k jeho silnému vlivu. Hlavní hrdinové obou děl se nechali unést krásou a hloubkou očí svých milovaných žen a později odhalili, že tyto oči nebyly živé. V románu *Pekla zplozenci* objevuje Vilém v očích staré Abigaily její krásu: „*Vilém pozdvihl sklopenou hlavu a bázlivě podíval se jí do očí [...] Všechna bázeň náhle s něho spadla, smutná jeho tvář přijala na sebe výraz blahého úsměchu, tváře se mu rozpálily, oči zajiskřily, a s vykřiknutím: >Amazonko! Amazonko!< sklesl jí v náruč a jako šílenec zavěsil se jí na rty...*"<sup>79</sup>

Další typický motiv fantastické literatury - motiv dvojníka - zde nalezneme v drobné obměně. Jedná se o dvojčata Viléma a Jošta. Nejenže jsou si bezezbytku dokonale podobní a ve všem si rozumí, ještě jako by byla jejich těla propojena nějakým tajemným poutem a oni společně i cítili. Když je Jošt probodnut zákeřným Langem, budí Viléma obrovská bolest na prsou. „*Uprostřed blaženého spánku [...] pocítil jsem nenadále v levém křídle plic ostrou, pronikavou bolest, jako by mě byl někdo dýku do prsou vrazil.*"<sup>80</sup> Vilémova bolest postupně slábne tak, jak se Jošt uzdravuje. Spojení jsou i duševně, oba ve stejnou dobu prahnou po vědění, jeden v klášteře, druhý v domě doktora Scota. Jsou tedy nejdokonalejšími možnými dvojníky.

---

<sup>78</sup> KOLÁR, J. J. *Pekla zplozenci*. Praha: Herman a synové, 2002, str. 51.

<sup>79</sup> *Tamtéž*, str. 48.

<sup>80</sup> *Tamtéž*, str. 20.

Typická konstrukce fantaskních textů, neboli vyprávění ve vyprávění, je rovněž využita a objevuje se hned ze začátku celého románu. Vilém popisuje Scotovi, co předcházelo jeho příchodu do strašidelného domu - jak vyrůstal s bratrem v klášteře, jak zdědili dům, jak byl jeho bratr zavražděn a on oběšen, jak se zachránil ze šibenice.

Z uvedeného vidíme, že Kolár využívá maximálního množství všech prostředků fantastické literatury, navíc je podává, jak je patrné z výše uvedených ukázek, jazykem velice barvitým až přebujelým, místy jakoby vymknutým všem běžným pravidlům, jako by i jazyková stránka celého díla odrážela Kolárův již zmiňovaný smysl pro dramatičnost až teatrálnost.

Vraťme se však od kořenů a prvních projevů fantastiky k našim dvěma klíčovým autorům, a to k Arbesovi a nakonec k Zeyerovi. Jestliže jsme konstatovali a zároveň ukázali, že J. J. Kolár je autorem, který je výrazně ovlivněn tvorbou E. T. A. Hoffmanna, pak u dalších dvou autorů již takto jednoznačně soudit nemůžeme. Oba sice využívají řadu obdobných prostředků, avšak ve výrazně odlišné míře a rovněž s odlišným záměrem, navíc i v odlišném vyznění.

Dílo Jakuba Arbese (nebo alespoň jeho část) bývá mnohdy spojováno se žánrem sci-fi či s jeho počátky. Přesto zde nacházíme i celou řadu prvků typických pro klasickou fantastiku. Pro tuto práci jsem si z jeho děl vybrala povídky *Svatý Xaverius*<sup>81</sup>, *Ukřižovaná* a *Newtonův mozek*. Všechny tři sledované povídky velice dobře naplňují

---

<sup>81</sup> ARBES, J. *Romaneta*. Praha: Československý spisovatel, 1954, str. 9 - 86.

charakterizační znaky žánru romaneta, za jehož tvůrce je Arbes považován a jehož „základ tvoří čtenářsky atraktivní příběh domnělé záhady; je využíván k navození tajemné atmosféry, zároveň však podrobován racionálnímu zkoumání a překvapivě demytizován.“<sup>82</sup> Lexikon české literatury pak ještě upřesňuje: „Zvláštností žánru je kompoziční slučování rysů románových (obširné popisy, úvahy, líčení prostředí i duševních dění, prolínání dějových epizod) s rysy novelistickými (dějový spád, malý počet postav, koncentrace vypravěčských prostředků a zejména omezení děje na ústřední motiv s vyhrocenou pointou).“<sup>83</sup>

Sledované povídky spadají do Arbesovy rané tvorby, můžeme v nich vysledovat autora jako racionálně založeného člověka, který se zajímal o nejnovější vědecké a technické objevy, ale i jako člověka milujícího tajemné a záhadné příběhy. Oba tyto póly Arbesovy povahy se v jeho povídkách prolínají. Zároveň už můžeme pozorovat jistý posun žánru v povídce *Newtonův mozek* (viz dále).

Povídky jsou vyprávěny v ich-formě a (na rozdíl třeba od Hoffmanna) hlavní hrdina je tu pojat jako „autorský vypravěč, osobně angažovaný přímý účastník s nápadně autobiografickými rysy“<sup>84</sup>. Popisuje události, kterých byl svědkem, přesněji řečeno přímou součástí (*Newtonův mozek*), nebo kterých byl součástí či svědkem alespoň částečně a zbytek mu vypráví další postava povídky (*Svatý Xaverius*,

---

<sup>82</sup> MOCNÁ, D.; PETERKA, J. et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček-Paseka, 2004, str. 590.

<sup>83</sup> FORT, V. HOMOLOVÁ, K. et al. *Lexikon české literatury*. 1 A - G. Praha: Academia, 1985, str. 75.

<sup>84</sup> MOCNÁ, D.; PETERKA, J. et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček-Paseka, 2004, str. 591.

*Ukřižovaná*). Tato forma vyprávění vzbuzuje ve čtenáři zájem o vypravěče a umožňuje mu se do vypravěče vcítit. O tom píše i ve své studii *Arbesovo romaneto* J. Janáčková: „...romaneto nemá neosobního vypravěče, který by už předem znal začátek a konec příběhu; má jen osobní vypravěče, jednáním i citem zúčastněné na tom, co vidí, pozorují, prožívají oni sami i jejich přátelé; vypravěče, kteří se jen dohadují souvislostí pozorovaných jevů i jejich důsledků. Tak jsme [...] vtaženi do světa, v němž se přemýšlí, pochybuje, uvažuje, a každá z postav tak činí ze svého zorného úhlu a na podkladě své dílčí zkušenosti.“<sup>85</sup> A dále: „Jeho prvotní neosobní postoj se v průběhu romaneta povětšinou mění v citovou spoluúčast, která nejednou vyústí až ve ztotožnění se sledovaným případem.“<sup>86</sup>

Důvěře v pravdivost vyprávěného příběhu a jakési autenticitě napomáhá i ono začlenění autobiografických prvků. Například ve *Svatém Xaveriovi* je vypravěč stejně jako Arbes chudým žurnalistou, další dvě vybraná romaneta začínají popisem studia dvou přátel, v jedné je dokonce přesně uvedeno, že se jedná o studium na německé reálné škole v Mikulandské ulici. Stejnému cíli slouží také konkrétní určování místa a času (tedy pevné zařazení příběhu do reality), v nichž se vyprávěný příběh odehrává. O prostředí v Arbesových romanetech budeme hovořit ještě dále.

Jedním z typických rysů fantastických povídek je jen letmé načrtnutí postav, mnohdy o jejich osudu nevíme vše,

---

<sup>85</sup> JANÁČKOVÁ, J. *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1975, str. 13.

<sup>86</sup> *Tamtéž*, str. 94.

zůstávají prázdná místa otevřená dohadům. Tak je tomu většinou i u Arbese - ve dvou ze zkoumaných děl není například uvedeno jméno vypravěčova přítele, ve třetím je sice uvedeno, ale přesto není téměř používáno. „Člověk, o němž mluvím, byl mým přítelem od nejútlejšího mládí [...] Otec jeho byl ředitelem zahrady knížat Kinských [...] Byli jsme vzdáleně spřízněni, a ačkoli přítel pocházel z rodiny dosti zámožné a já z rodiny chudičké, žili jsme bezmála po dvacet roků v nejdůvěrnějším přátelství.“<sup>87</sup>

Spíše než povahy postav jsou v Arbesových povídkách popsány jejich záliby a nadšení pro studium, někdy až jistá posedlost hraničící s šílenstvím (podobně jako jsme viděli i u Hoffmanna), jsou líčeny zvláštnosti psychiky, případně pocity během boje. „Praktického, vlastně jen hravě praktického úspěchu a účelu měla toliko studia příteleva. Studovalť hlavně fyziku, lučbu, mechaniku a z ostatních některých věd jistá odvětví k účelu - eskamotáže. Bůh ví, kdy a při jaké příležitosti vznikla v něm myšlenka, že má neobyčejné nadání k eskamotérství, a od té doby nezajímalo ho nic, co nebylo v jakés souvislosti s touto libůstkou. [...] a z věd, kterýmiž se zabýval nejhorlivěji, nevybíral, než co se vztahovalo k zvláštní této jeho libůstce.“<sup>88</sup> Jinde pak: „Bez rozpaků, skoro mechanicky mávneš palašem po jezdcí po tvém boku; palaš zaboří se do tvrdší jakés látky a jezdec s rozpoltěnou lebkou klesá s koně. [...] Krev ti stříkla až do obličeje. A od toho okamžiku skoro ani nevíš, co se kolem tebe děje. Nejsi již svým pánem, nýbrž otrokem

---

<sup>87</sup> ARBES, J. Newtonův mozek. In Svatý Xaverius, Newtonův mozek. Praha: Albatros, 1973, str. 81.

<sup>88</sup> Tamtéž, str. 82.

svého koně a své brutálnosti. >Pracuješ< v pravém slova smyslu, ale nenapadne tě, že >krvavá práce< tvá ničí lidské životy. Nemyslíš na nic; reflexe je nemožná. Cítíš jen, že ti na čele vyvstává pot, že ti planou líce, že krev tvá vře."<sup>89</sup> Když však Hoffmann líčí podivínství svých postav, slouží mu tento prostředek pro vykreslení atmosféry (zlatník/vrah Cardillac) a zároveň pro vyjádření ironie a zesměšnění (např. rada Krespel). Narozdíl od Hoffmanna však Arbes vytváří hlubší charakteristiku postav, navíc mu je prostředkem k vážněji pojaté reflexi společnosti a postavení jedince v ní, popřípadě úvah o lidské povaze všeobecně (čeho všeho je člověk, i ten pyšníci se přídomkem moderní, schopní).

Dalším rysem, který se objevuje v klasických fantastických povídkách, je složitá konstrukce vyprávění. Ta je například v povídce *Ukřižovaná* reprezentována vyprávěním ve vyprávění: vypravěč líčí příběh svého přítele. Tento přítel popisuje, co vše se mu stalo během vypravěčovy nepřítomnosti nebo před jejich seznámením. V rámci tohoto líčení je popsán příběh, který mladému příteli vypráví neznámý muž - páter Schneider. Vše je ještě doplněno řadou dopisů, v nichž se jednou dokonce objevuje část dopisu dalšího - dopisu od pátera Schneidera pro Ruth. Využití příběhu v příběhu najdeme i v povídce *Svatý Xaverius*, kde Xaverius líčí vypravěči příběh své babičky a malíře Balka, přičemž ještě v této pasáži mění i osobu vypravěče. Konstrukce vyprávění v povídce *Newtonův mozek* není tak složitá, ale opět se zde objevují dopisy.

---

<sup>89</sup> ARBES, J. *Newtonův mozek*. In *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros, 1973, str. 143 - 144.

V klasických fantastických povídkách se objevuje motiv ďábla nebo alespoň postava s ďábelskými atributy. U Arbese můžeme tento motiv najít však jen částečně v povídce *Ukřižovaná*, kde popis pátera Schneidera působí poněkud odpudivě až děsivě: „Byla to tvář přísných, drsných tahů a skoro ohyzdná. Velký nos, malá sivá očka a nevysoké čelo dodávaly úplně bezvousé, zarudlé tváři té, v níž se zračila mračná přísnost hélóty, ráz nevlídný, ba odpudivý. Tmavý kaštanový vlas byl na skráních sčísnut kupředu. Kolem úzkých, pouvadlých rtů pohrávalo časem cosi jako trpká beznadějnost. Drsné tahy chladné, odpuzující tváře byly tím sice poněkud oživeny, ale zároveň zdály se nasvědčovati, že muž ten přes všechno vědění své v životě snad nikdy nebyl šťasten. Hlas jeho byl drsný, nesympatický.“<sup>90</sup> Dále se ve vybraných Arbesových povídkách tento motiv už nevyskytuje.

Co se obecně fantastických jevů týče, objevuje se u Arbese snaha racionálně je vysvětlit. Například v povídce *Ukřižovaná* jsou sice tato vysvětlení nabídnuta, ale žádné z nich neodpovídá na všechny otázky, které text ve čtenáři vyvolává. Hrůzné vidění hlavního hrdiny bylo sice poprvé skutečné (díval se v kapli na svatou Starostu na kříži), ostatní případy ale racionálně vysvětleny nejsou. Mohlo zde sehrát jistou roli zjitření smyslů, ale za jednoznačné vysvětlení fantastického jevu tuto možnost považovat nemůžeme. Na konci povídky je uvedeno, že u hlavní postavy byl objeven jistý druh odumírání nervových buněk v očích. Vypravěči lékař slíbí, že oči vyšetří a pošle mu výsledky. Ty se ale k vypravěči nikdy nedostanou, takže je opět

---

<sup>90</sup> ARBES, J. *Ukřižovaná*. In *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros, 1973, str. 117.



nejisté, zda měly atypické buňky tajuplná vidění na svědomí. Tato snaha o racionální vysvětlování nereálného úzce souvisí s Arbesovou vlastní životní zkušeností, kdy po studiích na reálce a polytechnice zůstal úzce spjat s realitou přes svou novinářskou profesi.

Jak již bylo řečeno, lze sledovat jistý žánrový posun od povídek *Svatý Xaverius* a *Ukřižovaná* k povídce *Newtonův mozek*. Někteří literární vědci považují *Newtonův mozek* za první českou sci-fi povídku, což je pochopitelné, protože technický vynález, hrající v povídce jednu z hlavních rolí, a zdůrazňovaná vědeckost postav mění celou atmosféru. Podíváme-li se podrobněji, můžeme říci, že se zde již neobjevuje tolik prvků a atributů, které jsou typické pro fantastickou povídku, přesněji řečeno objevují se zde, jsou však vyvažovány zdůrazněním pokroku vědy, využitím vynálezu a vše fantaskní je v závěru vysvětleno blouznivým horečnatým snem.

Přesto se domnívám, že si i toto dílo zaslouhuje být řazeno mezi díla fantastická. J. Janáčková uvádí jako znak odlišující *Newtonův mozek* od sci-fi to, že se obrací do minulosti. Já bych ještě dodala, že kromě cestování v čase prostřednictvím speciálního přístroje, které by mohlo odkazovat k budoucímu žánru sci-fi, se zde objevují i typicky fantaskní podivuhodné motivy: eskamotér je nejprve shledán mrtvým, poté následuje jeho vstání z rakve; hrdina si otevírá lebku; v tajuplném zámku se mění chodby. Zároveň zde autor probouzí ve čtenáři jisté napětí, obavy až hrůzu: „*Běžím zase [...] Cítím, že krev v mých žilách vře, že řine se mi pot z čela a z tváře – ale tajemná moc žene mne dál [...]* Nevidím před sebou než šerou, zdánlivě se úžící chodbu a

zdáli zívá na mne pusté prázdno, budící v duši mé pocit skoro příšerný..."<sup>91</sup> Tento pocit ve čtenáři přetrvává i po dočtení celé povídky, a to i přes racionální vysvětlení.

A jak již bylo zmíněno několikrát výše, právě tajuplná atmosféra je jedním z hlavních faktorů, které spoluutváří žánr klasické fantastické povídky. Zatímco však Hoffmann zůstává jenom u atmosféry a zvláštních postav a Kolár zase používá tyto atributy pro barvitost, dramatičnost a jakousi „hru pro hru“, pak Arbesovi je tajuplná (občas i hrůzná) atmosféra prostředkem, kterým posiluje výlučnost svých postav, zdůvodňuje jim do jisté míry jejich posedlost, vyšinutí jejich mysli a otvírá mu tak prostor pro to, aby udržel čtenáře v napětí až k závěrečnému „logickému vysvětlení“ všech tajuplných fantastických momentů. Jinými slovy zatímco je Hoffmannovi prostředí spíše jen kulisou (zejména ve *Slečně ze Scudéry*), u Arbesa je výrazně spjata zejména s postavou hrdiny vypravěče. Obrazy související s líčením prostředí úzce prolínají do obrazů psychických stavů postav. V souvislosti s tajuplným prostředím je zajímavé ještě doplnit myšlenku D. Hodrové, která upozorňuje, že v Arbesových romanetech bývá Praha (tedy prostředí) „kulisou tajuplného děje, nicméně kulisou s atmosférou, vnímanou subjektem vypravěče“<sup>92</sup> a že toto „město s atmosférou je de facto předstupněm města jako bytosti. Už v Arbesově *Svatém Xaveriovi* (1873) se také vytváří antiteze středu města s chrámem a periferie jako

---

<sup>91</sup> ARBES, J. *Newtonův mozek*. In *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros, 1973, str. 108 - 109.

<sup>92</sup> HODROVÁ, D. *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP - Koniasch Latin Press, 1994, str. 95 - 96.

místa nepravého pokladu a de facto nepravého bytí,..."<sup>93</sup> Dále ještě upozorňuje, jakou významnou roli místa s tajemstvím, místa, jež umocňuje tajuplnou atmosféru, hraje u Arbese chrám. Je „místem neobyčejných setkání [...], ale především je místem spjatým se >zázračným< obrazem. [...] Chrám s tajemným obrazem se pro postavy a rovněž pro vypravěče-postavu stává fatálním prostorem, který je neodolatelně přitahuje, do něhož se musí vracet (při třetí návštěvě vypravěč při pohledu na obraz takřka zešílí).“<sup>94</sup> Stejnou roli hraje i zámek Kinských v Newtonově mozku, neboť se pro bloudícího vypravěče stává tajuplným bludištěm, labyrintem, vize reality je snově pokroucená, bolestně neuchopitelná.

Od Arbese, který je jakýmsi pomyslným vrcholem české fantastiky, se dostáváme k Juliu Zeyerovi, který používá některé fantastické atributy stejně jako ostatní, ale jeho fantastické povídky mají jednoznačně jiný cíl, než pouze vzbudit hrůzu a děs či tajemno.

I Julius Zeyer ve svých prvních pracích hojně využívá tajemna a fantazie. Jedná se o povídky *Z papíru na kornouty*<sup>95</sup>, *Opálová miska*<sup>96</sup> a *Vánoční povídku*<sup>97</sup>. V Mukařovského *Dějinách české literatury* se mluví o tom, že počáteční Zeyerovo dílo je založeno na pohádkách, například líčením exotického prostředí a dějovostí. To jistě ano, ale zároveň je kromě uváděné exotiky a dějovosti v těchto povídkách mnohem více smutku, než si s pohádkami spojujeme.

---

<sup>93</sup> HODROVÁ, D. *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 1994, str. 96.

<sup>94</sup> *Tamtéž*, str. 82

<sup>95</sup> ZEYER, J. *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1927, str. 1 – 53.

<sup>96</sup> *Tamtéž*, str. 56 – 111.

<sup>97</sup> *Tamtéž*, str. 113 – 149.

Jako by v textu bylo předem dáno a stále přítomno jakési tragično, smutek jako estetická kategorie a zároveň protipól rovněž všudypřítomné naději a touze po dobru. Navíc je ještě zmiňovaná pohádková dějovost potlačována i tím, že autor prokládá příběh barvitými popisy krajiny a postav, např.: *„Bylo již k večeru, slunce klonilo se za hory, a město hovělo si v chládku, náměstí a ulice hlaholily smíchem a veselým hovorem, vzduch zdál se tekutým zlatem a mramorové budovy ozářené z mírajícími paprsky byly jako závojem z průhledného purpuru zastřeny, vše zdálo se tak slavnostním a šťastným.“*<sup>98</sup> Dále pak: *„Seděla polo a polo ležela na polštářích, potažených brunatem, říza její, prokuřovaná kadidlem, splývající měkce v dlouhých řasách, modrala se bledě jako severní nebe a blyštěla se stříbrem jako posetá nit babího léta za mrazivého jitra při východu slunce; pás její a čelenka byly osazeny safíry, plavé její rozpuštěné vlasy, nardem páchnoucí, padaly až na zem, oči její temné a smutné zářily jako démanty z pod víček, vroubených temným pruhem, malovaným antimoniem. Když nás byla uvítala, zakryla si oči dlouhou, útlou rukou, jejíž nehty práškem rostliny henné natřené, jak rubíny svítily. Vzdech pozvedl krásná její prsa, na kterých stříbrné vyšívání jak mléčná dráha zářilo, a položivši unaveně hlavu na polštář, naslouchala roztržitě hovoru svých hostí.“*<sup>99</sup> Nebo: *„Byla děcko tak líbezná a krásná, že motýlové jí na tvářičky sedali, když v zahradě si byla lehla: měli za to, že tváře její jsou růže a hvězdná její očka krůpěje skvoucí*

---

<sup>98</sup> ZEYER, J. Opálová miska. In *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 78.

<sup>99</sup> *Tamtéž*, str. 83.

*rosy, a když vyrostla, byla pannou tak sličnou a lepou, že jabloň naschvál zelenými větvičkami na tabule okna klepala, jen aby se Anežka ohlédla, a učinila-li tak, zarděly se bledé květy jabloně samou radostí.*"<sup>100</sup>

Vidíme, že toto působivé vykreslení je na některých místech provedeno jen jemně několika tahy, jindy je podrobné a rozsáhlé. Pokaždé však je plné básnických obrátů, působivých metafor, poetismů a autor kreslí prostředí a postavy řečně až romantickým způsobem. Toto nedějové, ale jazykově velice bohaté líčení je nakonec ději rovnocenným partnerem.

Podobně dvojím způsobem pracuje Zeyer i s motivy. Některé jsou typické právě pro fantastickou povídku, ale jiné jako by byly odjinud a jako by vyjadřovaly jiný záměr, než jen vzbudit hrůznou atmosféru. Ukazuje se, že Zeyer používá stejné fantastické motivy jako ostatní námi vybraní autoři, ale jejich užití směřuje často k zcela jinému cíli. Jde o to, že fantastické prvky, které by Hoffmann či Kolár užili k prvoplánovému vystrašení čtenáře a pro zvýšení tajemna, Zeyer používá i jako prostředek posouvající příběh dál, ke sdělení další myšlenky. Ale zároveň užitím jiných prvků fantastično v povídce neustále udržuje. Například se někdy motiv až romantický (např. poutník) současně propojuje s motivem typicky fantastickým (téměř nesmrtelný poutník putující tisíce let a přesouvající se v prostoru a čase).

Z těch nejtypičtějších fantastických motivů, kterých Zeyer užívá v souladu s ostatními zmiňovanými autory, tedy

---

<sup>100</sup> ZEYER, J. *Z papíru na kornouty*. In *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 21.

zejména pro vzbuzení napětí a strašidelné atmosféry, můžeme jmenovat postavu s ďábelskými atributy, jakou je například podomek v povídce *Z papíru na kornouty*. „Neviděl jsem nikoho, než starého muže. [...] Přistoupil k oknům a prohlížel, jsou-li pevně uzavřena, pak zkoušel závoru u dveří. Pojal mne mráz [...] Najednou zasvítilo oko jeho divou radostí: připlížil se k peci a vytáhl z postele velký měšec. [...] Stařec vyprázdnil měšec na chudobné u pece lůžko. Cinkání peněz působilo téměř zázračně na podivnou tu bytost; oko starcovo hořelo mladistvě; nabíral plné hrsti dukátů a sypal si je na hlavu, líbal zlato, [...] točil se kolem lůžka jako v tanci před oltářem nějaké modly. Vycházelot' z té žluté záře opravdu cosi kouzelného, duši jímajícího, a ze starého, lakotou opojeného muže cosi odporného, ba příšerného a děsného, že mne zjev jeho k odchodu poháněl.“<sup>101</sup> Podobně fantastickým prvkem je i oživlá mrtvola milenky Anina manžela nebo hrůzostrašná mše s kostlivci a oživlými sochami z *Vánoční povídky*.

U Zeyera rovněž nacházíme výrazný motiv očí a hvězd, tentokrát však už užitý (na rozdíl např. od Hoffmanna) ve zcela odlišném kontextu a v jiné atmosféře: „Kráčela pomalu se schodů, drahokamy, jimiž dlouhá její vlečka z hedbávu benarésského posázena byla, zvonily o mramor stupňů [...] a světlem, které až do houštiny pod fikusy ke mně bylo pronikalo, byla zář, vycházející z nahých nohou jejích a ramen, z božského jejího čela a z očí gazeliných. [...] Pozvedla oči k vycházejícímu měsíci, který se právě nad palmami zahrad chvěl, pak vrátil se její zrak pomalu k zemi

---

<sup>101</sup> ZEYER, J. *Z papíru na kornouty*. In *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 45 - 46.

a zdálo se mi, že dlouhé ty paprsky, vycházející z pod hedvábných řas, paprsky ty, rovnající se stříbrné oné stopě, jež padající hvězdy v azur noci ryjí, směrem ke mně pod fikusy mířily, a přemožen výsostí a kouzlem toho pohledu, klesl jsem do vlhké trávy a klonil obličej do prachu.<sup>102</sup> Vidíme, že motiv očí je zde využit pro vykreslení atmosféry něčeho výjimečného ve smyslu krásného a ušlechtilého, nikoli tedy jako např. u Hoffmanna či Kolára, kteří daného motivu využívají pro vzbuzení obav či dokonce děsu (viz výše).

I v raných povídkách Julia Zeyera se objevuje zajímavá kompozice. Především příběh v příběhu a v něm ještě další. V povídce *Z papíru na kornouty* vypráví mladík, jak našel v obchodě staré papíry na kornouty, na nichž je napsán deník. Čte tento deník, v němž je popsán příběh jiného mladého muže. Jádrem jeho příběhu je zase vyprávění starého mnicha, který vystoupí z obrazu. Tento mnich popisuje život mladíkových rodičů. Ve *Vánoční povídce* nám zase pan B. vypráví o Anně, se kterou se seznamujeme v současném čase. Retrospektivně je nám pak popsán příběh jejího života. Kompozice obou těchto povídek „příběhu v příběhu“ pomáhá posilovat prvek tajemna. Je všudypřítomný, například: „*Pronikavé a poněkud šilhavé oči zíraly s takovou živostí, že diváka téměř zarážely, a úšklebné rty zdály se skorem dýchatí. Však nejpodivnější bylo, že se tvář toho mnicha neustále měnila, brzy jakoby se potutelně smál, brzy jak by nepohnutě hleděl. [...] Na to si hluboce vzdychl, vzal velkou knihu svou z podpaží, položil si ji*

---

<sup>102</sup> ZEYER, J. *Opálová miska*. In *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 59 – 60.

před sebe na skříň, natahoval ruce jako někdo, jenž mění nepohodlnou svou posici, opřel oba lokty o skříň a díval se z rámce jako oknem do pokoje. Příšerné počínání toho přeludu naplňovalo mne hrůzou, krev mi stydla v žilách [...] mnul jsem si jen oči, nevěda, spím-li anebo bdím-li."<sup>103</sup>

Stejně jako ostatní sledovaní autoři rovněž Zeyer používá ve svých povídkách ich-formu, která napomáhá čtenáře vtáhnout do děje (viz *Z papíru na kornouty* i *Opálová miska*), v jeho případě však navíc působí i jako prvek romantizující (zdůrazňující jistou senzitivitu a subjektivitu), neboť není užit jen z důvodů zvýšení čtivosti a dějovosti.

Zajímavým způsobem pracuje Zeyer s motivem smrti. V některých pasážích slouží tento motiv zcela jednoznačně ke stejnému účelu jako ostatním autorům fantastické literatury - vzbuzuje děsivou atmosféru. Příkladem jsou výše zmiňované oživlé mrtvolky. V jiných případech spojuje tento motiv s motivem lásky, a tak posiluje myšlenku dobroty či obětování se pro druhé. Je tomu tak například ve *Vánoční povídce*, kde hned na začátku smrt matky přivedla Annu do domu tety, kde nachází velkou lásku u Martina. Tato láska je později zkalena Martinovou nevěrou a opět vykoupena dobrotou Aninou, která odpouští zrádné milence a zaslouží se o její posmrtný klid.

Dále pak Zeyer využívá motivu snu, avšak na rozdíl třeba od Arbese, kterému je sen prostředkem racionálního vysvětlení fantastického jevu, je u Zeyera sen sám jevem fantastickým. V povídce *Opálová miska* spí poutník několik

---

<sup>103</sup> ZEYER, J. *Z papíru na kornouty*. In *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 9 a 11.



staletí a zdá se mu celý běh lidstva. Tento fantastický jev opět slouží k posunutí děje. „Ležel jsem nepohnutě [...] slunce pálilo na mne, víchř burácel přes mne, hrom třeštil vedle mne, ale neprobudil jsem se po věky z hlubokého svého spánku, a duše moje, ponořená v divoký a neurčitý sen, měla dlouhou, přepodivnou vidinu...“<sup>104</sup> Navíc toto posunutí děje je i symbolickou vizí lidských dějin, ve které Zeyer na rozdíl od Arbese akcentuje kladné momenty ve vývoji lidstva. Neboť dokud má lidstvo v paměti alespoň pět „dobrých duší“, není ještě úplně ztraceno.

Dalším výrazným prvkem je výjimečná osobnost hlavního hrdiny, který na rozdíl od ostatních sledovaných autorů překračuje rámeček fantastické povídky a její atmosféru, neboť u Zeyerových výjimečných osobností opět nejde o vzbuzení ošklivosti, strachu, hrůzy, ale spíše o vyjádření touhy po čistotě, dokonalosti a dobrotě. Touha po dokonalosti je výrazným motivem v povídce *Opálová miska*, kde zároveň úzce souvisí i s prožitkem víry a něčeho nadzemského. Na rozdíl od Novalise, kde tento prožitek také nalézáme, je u Zeyera více než osobním zážitkem spíše jakousi vizí. Vizí světa, kde je víra chápána jako věčná pouť lidstva za dokonalostí. Pět mezníků na této cestě k dokonalosti je pojmenováno prostřednictvím pěti výjimečných postav, jsou to Siddhartha, Sokrates, Ježíš, Hus a Johanka z Arku - všichni nejen výjimeční v mnoha ohledech, zejména ve své víře, ale také schopní nejvyšší oběti.

---

<sup>104</sup> ZEYER, J. *Opálová miska*. In *Fantastické povídky*. Praha: Česká grafická unie, 1927, str. 91.

Zeyerovi se někdy říká aristokrat a jeho reálné i snové cesty s výjimečnými hrdiny pro něj byly vlastně odpoutáním se od všednosti a malosti prostředí. Jedním z příkladů velmi výjimečné osobnosti může být v povídce *Z papíru na kornouty* i postava paní Doliňské, která se vymyká všem zaběhaným normám a konvencím a výrazně se svou obětavostí liší od ostatních postav: „Sobectví lidské ukazovalo se tu v hnusné nahotě, ale také obětavost nejnezištnější a sebezapírání nejšlechternější skvělo se v plné, vznešené kráse. Paní Doliňská byla z těch, kteří se nechvějí hned strachem o vzácnou svou osobu; viděla, že pomoci jest potřebí, a vynasnažila se tedy, seč jí síly stačily, pomoc tu poskytovat. Chodila celý den po Praze, navštěvovala nemocné, přinášela, co potřeba kázala, radila a těšila všemožně.“<sup>105</sup>

I v těchto povídkách, podobně jako u Hoffmanna, hrají svou roli city. Ne však tak zjednodušeně podané. Zde je nalézáme často v podobě citů neurčitých, zápasících a bouřících v hrdinovi. Najdeme tu žízeň lásky i touhu po dokonalosti: „Cítil jsem, jak málo hoden jsem takové bytosti byl, ale umínil jsem si, že se jí hodným stanu; předsevzal jsem si, že vlastní duši svou jak vzácný drahokam vybrousím, a neotálel jsem ani okamžik. Vydal jsem se ihned na cestu do pouště, kde tenkrát přesevatý jeden mudrc poustevník přebýval, a stal jsem se jeho žákem.“<sup>106</sup>

Na okraj lze ještě zmínit, že jedním z dalších rysů Zeyerových povídek je užití do jisté míry autobiografických

---

<sup>105</sup> ZEYER, J. *Z papíru na kornouty*. In *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 18 - 19.

<sup>106</sup> Opálová miska. *Tamtéž*, str. 60.

prvků. V už zmiňované studii *Gotický Zeyer* J. Š. Kvapila čtete například, že v dopisech Karly Heinrichové či ve vzpomínkách Heydukových je Zeyerův pokoj líčen obdobně jako místnosti ve *Vánoční povídce*. Stejně tak romantiky hojně užívanou subjektivní deníkovou formu záznamu či alespoň motiv deníku, odkazující na subjektivní zážitek, najdeme u Zeyera hned několikrát. Zeyer také často využívá své znalosti z cest a z jeho povídek je patrná záliba v líčení exotického orientálního prostředí, které mu učarovalo. Mimochodem tuto svou zálibu dokládá i v dopise J. V. Sládkovi, kde popisuje své pocity z cesty do Tunisu a přirovnává je k nádhernému a nepředstavitelnému snu z Tisíce a jedné noci.

Viděli jsme, že Zeyerovy povídky naplňují i přes veškeré využití fantastických prvků záměr složitější, než je u fantastické literatury běžné. Je v nich totiž přítomno kromě fantastična ještě něco navíc – tajuplna a fantastično je vyvažováno symboly dobra a čistoty, které slévají „svůj vysoký sen se životem v jediný krásný celek.“<sup>107</sup> Zeyerovy povídky nejsou tedy tak jednostranné, jako u již zmíněných autorů – mají více rovin, přesto působí celistvě. Navíc získávají výraznou osobitou hodnotu i užitím básnického jazyka, o kterém jsme se zmiňovali například v souvislosti s poetickými popisy prostředí a postav a o němž se zmiňuje i Krejčí ve své knize *Julius Zeyer*: „Co u děl Zeyerových hned na první ráz upoutává, je jejich slovesná forma. Vycitujeme [...] že stojí před námi autor, který nechce působit tak ideovým a látkovým >co< jako uměleckým >jak<.

---

<sup>107</sup> KREJČÍ, F. V. *Julius Zeyer. Kritická studie*. Praha: Nakladatelství Hejda & Tuček, 1901, str. 19.

Že mu nejde o to, aby nás o něčem přesvědčil, aby nám dal něco poznat, aby vyjádřil jistou věc, ale o to že mu jde, aby s látkou, věcí, myšlenkou krásně zahrál. [...] Prožitek z krásného výrazu, toť základní prvek dojmu z jeho děl."<sup>108</sup>  
I toto je mimochodem jeden z důkazů toho, jak Zeyer překračuje hranice žánru fantastické povídky.

---

<sup>108</sup> KREJČÍ, F. V. *Julius Zeyer. Kritická studie*. Praha: Nakladatelství Hejda & Tuček, 1901, str. 20.

## **VI. Společné rysy i odlišnosti sledovaných autorů, srovnání**

Jak už bylo výše vysvětleno, zvolili jsme pro potřeby této diplomové práce tři evropské autory patřící k německy mluvícímu prostředí a tři české autory - všechny spojované s pojmy fantastično, fantastická povídka či fantastický román, přesněji s jejich počátky.

Po uskutečnění výběru tedy nakonec Julia Zeyera a Jakuba Arbesa doplnil J. J. Kolár, jakožto představitel počátků české fantastiky, a tři němečtí autoři, u nichž se prokázala jistá souvislost se sledovanými Čechy. Máme tu tedy šestici autorů, kteří reprezentují nejen dvě odlišná jazyková prostředí, ale zároveň i jakousi chronologii a postupný vývoj žánru. Podívejme se nyní, co na základě již napsaného tyto autory spojuje a v čem jsou naopak svébytní.

Zajímavé je, že všichni autoři začínají svou životní dráhu povoláním, o něž vlastně příliš nestojí. Hoffmann i Novalis po vystudování práv pracují jako úředníci, Zeyer vypomáhá matce v rodinném dřevařském podniku a marně se pokouší dostudovat školu technického směru. Chamisso touží po přírodních vědách a literatuře, ale z existenčních důvodů začíná vojenskou kariérou. Rovněž Kolár s Arbesem nekráčejí k literatuře zcela přímo, vždyť jeden jde cestou přes medicínu a vychovatelství, druhý přes techniku. Jisté však je, že ani jednomu z nich nelze upřít výjimečné nadání a talent. Tak například E. T. A. Hoffmann překvapuje mnohostranností až renesanční, když vedle vystudovaných práv zvládá i „kariéru“ výtvarníka, hudebníka a literáta. Zeyer zase vzbuzuje obdiv svou sečtělostí, kultivovaností a

znalostí cizích jazyků (angličtiny, francouzštiny, španělštiny, italštiny, ruštiny, polštiny, hebrejštiny, řečtiny, základů sanskrtu a koptské mluvnice). Podobně je tomu i u Kolára, jehož záběr sahal od medicíny přes jazyky až po divadlo. O Novalisovi zase jeho přítel F. Schlegel píše toto: „Osud odevzdal do mých rukou mladého muže, ze kterého může být vše. Líbil se mi velice... S černýma očima nádherného výrazu, rozhovoří-li se se zápalem o něčem krásném - nevýslovně mnoho zápalu - mluví třikrát tolik a třikrát rychleji, než my ostatní - nadmíru rychlá chápavost a vnímavost. Studium filosofie dodalo mu překvapující lehkosti ve vytváření krásných filosofických myšlenek - nejde mu o pravdivost, ale o krásno.“<sup>109</sup>

Dá se říci, že všichni mají nakonec možná více společného, než se na první pohled zdá. Zároveň však také mají třeba Hoffmann a Zeyer mnohem méně společného, než nabízí jejich společné téma, totiž tajemná, fantaskní povídka, a Kolár a Novalis zdá se souvisejí ještě volněji. Pojdme se nejprve podívat na rysy a motivy těmto autorům společné.

V úvodu práce jsme konstatovali, že jedním z nejcharakterističtějších znaků fantastické povídky je snaha vzbudit atmosféru napětí, strachu, vyvolat dojem tajemna. Tento základní stavební kámen fantastické povídky nacházíme téměř u všech sledovaných autorů, ale překvapivě v míře značně rozdílné, a to nejen co se týče intenzity tohoto pocitu, ale i způsobu či záměru jeho vyvolání. U Hoffmanna a u Kolára je jistě zastoupen nejvýrazněji,

---

<sup>109</sup> NOVALIS. *Květinový prach*. Přeložil Ivan Slavík.

Praha: BB/ art, 2005, str. 79.

nejčastěji a ve způsobu nejčistším. Dojem tajuplné až děsivé atmosféry zde neopadá ani po závěrečném vysvětlení některých fantaskních jevů. A jak je tomu u těch autorů, kteří opouštějí klasické schéma fantastické literatury a s atmosférou pracují jinak?

Na první pohled nejméně je zastoupena atmosféra strachu v díle Chamissové. Do kategorie fantastické povídky posouvá příběh Petra Schlemihla jen užití motivu dopisů v úvodu, ty přenášejí jinak pohádkový děj do reálné roviny. Samozřejmost, s jakou tu ostatní postavy přijímají existenci fantastických a cizích elementů v reálném světě, může opravdu zpočátku působit pohádkově a může odbourávat strach (d'ábla, který Petrovi ukradne stín, se nebojíme, jde přece o pohádku). Jak ale příběh pokračuje, čtenář si stále naléhavěji uvědomuje, že kouzelné předměty hlavnímu hrdinovi nepřinášejí štěstí, jako tomu bývá v pohádkách, naopak. Lidská společnost se s majitelem čehosi výjimečného, odlišného vypořádá po svém a v podstatě ho odsoudí k životu v děsivém osamění a opuštěnosti. Pocit strachu a hrůzy, nebo přesněji jakési stísněnosti, paradoxně přichází až po dočtení celého příběhu.

U Novalise už nelze o typické fantaskní atmosféře hovořit vůbec. Neznamená to, že je líčena atmosféra jásavá. Jde o to, že temná a tajemná atmosféra noci zde sice vykreslena je, není však jenom symbolem hrůzy, ale i čehosi vyššího a mnohem cennějšího než „laciná“ pestrost dne. Noc je sice symbolem smrti, avšak jako taková je i symbolem míru a smíření, možná i smyslem bytí, tudíž není děsivá.

Sledování čeští autoři Zeyer s Arbesem pracují s atmosférou ještě odlišnějším způsobem. Zeyerovo vytváření

děsuplné atmosféry se liší povídku od povídky. Opravdová hrůza na čtenáře sahá ve *Vánoční povídce*. V příběhu *Z papíru na kornouty* již podobná atmosféra ustupuje, je jí využíváno výrazně méně a v *Opálové misce* pak Zeyer s prvky děsu a strachu nepracuje vůbec, místy zůstává jen jemné tajemno. Ve srovnání se Zeyerem a dalšími připomínají Hoffmannovy a Kolárovy texty spíše knížky lidového čtení. Zdá se, jako by hlavní zájem Hoffmanna i Kolára byl z velké části soustředěn zejména na děj, tajemno, napětí. To vše jsou sice atributy, které často najdeme u Zeyera (i Arbese), jde ale o to, že jich využívají jinak.

Arbes umí s tajuplnou atmosférou rovněž dobře pracovat, ale jako by tak činil v jiné rovině. Jeho povídky působí v tomto ohledu poněkud realističtěji, neboť jejich děs nesouvisí ani tak s fantastickým jevem samotným, jako spíše s tím, že autor vyvolává ve čtenáři představu toho, čeho všeho je schopen člověk (ukřižování nevinné dívky či nekonečné zabíjení a války), či jeho psychika (líčení přízračného bloudění, vize snové až děsivé atmosféry pustého zámku). J. Janáčková k tomu upřesňuje: „*Aby navodil pocit mimořádné atmosféry, vystupňoval Arbes prvky modalizujícího podání, podtrhl subjektivnost prožitku, subjektivní vidění prostorů a scén.*“<sup>110</sup>

Nyní se podívejme na další ze stavebních kamenů fantastické povídky, a to na užití kompozice vyprávění ve vyprávění či zprostředkování příběhu prostřednictvím dopisů. Jedno z nejvíce komplikovaných a kompozičně nejvíce propracovaných je vyprávění v Zeyerově povídce *Z papíru na*

---

<sup>110</sup> JANÁČKOVÁ, J. *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 1975, str. 45.



kornouty. Jedná se o trojitou konstrukci, kdy první z postav čte deník, ve kterém se dovídá o příběhu poutníka, kterému za fantastických okolností vypráví příběh mnich vystoupivší z obrazu. S podobnou konstrukcí se setkáváme i u Arbese v jeho povídce *Ukřižovaná*. Zde je vylíčen příběh dvou přátel, přičemž jeden z nich vypráví, jak v dětství potkal pátera, který mu vyprávěl svůj zážitek, když byl svědkem ukřižování dívky. Ani většina ostatních příběhů nemá zcela jednoduchou kompozici. Zeyerova *Vánoční povídka* vypadá sice na první pohled jednodušeji (hospodář vypráví o Vánocích děsivý příběh Anny), ale je zde zajímavě užita retrospektiva. Na počátku Anina příběhu, kdy je líčeno, jak se všichni veselí a ona vyběhne ustaraná před dům, hospodář přestane líčit její současný příběh a vrací se nejprve dlouze k Anině minulosti. V *Opálové misce* je užito kompozice jeden příběh v jednom (stařec s opálovou miskou vypráví mladíkovi svůj příběh) a stejné postupy najdeme i u Hoffmanna a Kolára. Hoffmann využívá obou principů, jak dopisů, tak i vyprávění ve vyprávění (například v *Příběhu o radovi Krespelovi* je do děje vložen příběh dívčiny matky, v *Pískounovi* píše hlavní hrdina povídky sám povídku), Kolár na začátku románu *Pekla zplozenci* zase nechá jednoho z bratrů vyprávět příběh svého dětství Scotovi. I mírně se vymykající Chamisso (jak už bylo řečeno výše) staví začátek svého příběhu o Petru Schlemihlovi na dopisech. Zdá se tedy, že opět až na Novalise jsou všichni naši autoři spojeni i tímto atributem specifickým pro fantastickou povídku.

Dalším znakem fantastické literatury je užívání určitých typických motivů, podívejme se tedy nyní na tyto

motivy a sledujme, které z nich jsou našim sledovaným autorům společné. Tak například motiv postavy s ďábelskými atributy se objevuje u všech autorů s výjimkou Novalise. V Hoffmannově povídce *Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze* je tento motiv v řekněme nejčistší podobě – postava má nejen typicky ďábelský vzhled, ale dokonce žádá hlavního hrdinu, aby se mu upsal vlastní krví. V ostatních jeho povídkách je tento atribut přítomen v podobě ďábelského zjevu nebo ďábelské povahy některé z postav. O podpis vlastní krví je požádán i hrdina v Chamissově *Podivuhodném příběhu Petra Schlemihla*. Tato žádost vzbuzuje ve čtenáři jistotu, že se jedná o postavu ďábla, a to i přesto, že zjev této postavy není, jak již bylo zmíněno výše, typicky ďábelský. Na rozdíl od Hoffmannových „ďáblů“ nebudí však ten Chamissův zdaleka tak děsivý dojem. Jako by bylo pouze na hlavním hrdinovi, zda se rozhodne smlouvu s ďáblem podepsat, či ne, a jako by z jeho rozhodnutí nevyplývalo žádné významné nebezpečí. Kolár i Arbes mají zase tento motiv ve svých dílech zastoupen v podobě postav, které hrůzně vypadají nebo zde hrůzu budí jejich povaha a chování. Strach, který tyto postavy vyvolávají, je ještě podpořen situacemi a prostředím, ve kterých jsou čtenáři představováni. V námi vybraných dílech Julia Zeyera se motiv ďábelské postavy objevuje pouze v povídce *Z papíru na kornouty*, a přestože hlavní hrdina líčí svůj strach, který v něm starý podomek vyvolává, tento dojem strachu ve čtenáři po dočtení inkriminované pasáže nijak nepřetrvává.

Dalším motivem, který nalezneme v díle většiny našich autorů, je motiv očí a hvězd. Bylo již výše uvedeno, že ve všech Hoffmannových povídkách se motiv očí objevuje.

Nejvýrazněji je použit v povídce *Pískoun*, kde prostřednictvím Coppeliova kukátka mrtvé oči Olympie ožívají, a matou tak Nathanaela, a znovu se objevuje i v povídce, kterou Nathanael píše. U Hoffmanna tedy nabývá motiv očí zcela konkrétní podoby něčeho děsivého, co prochází celou povídkou jako symbol něčeho významného, tajuplného, nejednoznačného i nebezpečného, něčeho, co může zvrátit osud člověka.

V podobné souvislosti se motiv očí objevuje i u Kolára. I jeho hlavní hrdina je okouzlen očima dívky, která je však ve skutečnosti pouhou figurínou, jejíž oči ožívají pouze po natažení klíčkem. Oči jako brána do duše se zde objevují, když hrdina vidí v očích staré a ošklivé Abigaily svou milovanou amazonku.

U Novalise je zase motiv očí méně výrazný, pokud, pak je použit ve zcela jiné souvislosti a jiném významu. Spíše tu přechází právě v motiv hvězd a splývá s nimi - „*Nebeštější než blyštivé hvězdy/ v dálavách tamtěch/ připadají nám nekonečné oči,/ jež otevřela/ noc v našem nitru.*“<sup>111</sup>

U Zeyera je pak motiv hvězdy rovněž použit, ale ve výrazném a klíčovém významu spíše až mnohem později - v letech devadesátých (*Dům U tonoucí hvězdy*). V jeho rané tvorbě, fantastických povídkách, je v podobě méně významné, nicméně se na jeho užití ukazuje posun v Zeyerově chápání a užití fantastiky: „*Nad dveřmi visel obraz pany Marie. [...] Ke cti té světice zaplála co večer purpurovým světlem skleněná lampa, mající tvar velké hvězdy, a dům slul po*

---

<sup>111</sup> NOVALIS. *Květinový prach*. Přeložil Ivan Slavík. Praha: BB/ art, 2005, str. 11.

celé ulici jménem >u červené hvězdy<...“<sup>112</sup> Anebo: „Dívka nesestoupila do zahrady, [...] pozvedla oči k vycházejícímu měsíci [...] pak vrátil se její zrak pomalu k zemi a zdálo se mi, že dlouhé ty paprsky, vycházející z pod hedvábných řas, [...] rovnají se stříbrné oné stopě, jež padající hvězdy v azur noci ryjí.“<sup>113</sup>

V Arbesově povídce *Ukřižovaná* se motiv očí také objevuje, tentokrát však nikoli jako prostředek fantastického tajemna, ale naopak jako možnost racionálního vysvětlení fantastických jevů. Páter Schneider vysvětluje, že při psychickém rozrušení se zorničky očí roztahují a člověk si pak nemůže být jistý tím, co vidí, a po smrti vypravěčova přítele, který podivnými vidinami trpí, zjišťuje lékař jisté porušení nervových zakončení v očích, které by mohlo vidiny způsobovat. Adelbert Chamisso je jediným z vybraných autorů, který ve svém díle s motivem očí nijak výrazně nepracuje.

Motiv dvojníka nepochybně patří mezi významné motivy fantaskní literatury, ten se ale neobjevuje u všech námi sledovaných autorů. Jednoznačně nejvýraznější je užití tohoto prvku u Hoffmanna a nalézáme jej ve všech třech povídkách. Ve *Slečně ze Scudéry*, kdy policista Desgrais vytváří své mechanické dvojníky, slouží tento motiv pro posílení dojmu čehosi neobvyklého a čtenář nabývá pocitu, že přítomné zlo musí být asi mimořádné, je-li k jeho potření zapotřebí i mimořádných prostředků. Navíc ani ostatní policisté nevědí přesně, kdo je pravý a kdo

---

<sup>112</sup> ZEYER, J. *Z papíru na kornouty*. In *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 16.

<sup>113</sup> *Tamtéž*, str. 60.

dvojník, což si může čtenář vyložit i jako nejednoznačnost ve smyslu - možná ani všichni policisté nejsou dobří a důvěryhodní, když má Desgrais před nimi tajemství (možná se zlo skrývá v řadách dobra). Ještě silněji je motiv dvojníka využit v *Pískounovi*. Silněji v tom významu, že zdvojen je zde záporný, odpudivý hrdina. Zlo je tím znásobeno a je tu nejděsivější. V povídce *Příběh o ztraceném zrcadlovém obraze* sice nevystupuje dvojník v pravém slova smyslu, ale lze za něj považovat ztracený odraz v zrcadle, který může být pojímán jako jakési druhé já hrdiny.

Výraznou paralelu lze pak s tímto motivem vidět i v Chamissově příběhu o Petru Schlemihlovi, neboť on přichází o svůj stín. Oba hrdiny, Hoffmannova i Chamissova, tato skutečnost vyčleňuje ze společnosti, oba mají problém s tím, že jsou jiní.

V Kolárově románu je v souvislosti s dvojníky využit motiv dvojčat, čímž je navíc posilována i temná atmosféra a dojem čehosi tajemně propojeného, nejednoznačného, něčeho, co nevylučuje možnost překvapivého zvratu.

Podobnou atmosféru buduje ve své povídce *Ukřižovaná* i Arbes, tentokrát ovšem nikoli pomocí motivu dvojčat, ale opakováním motivu ukřižované v jakési trojjediné podobě. S ukřižovanou se tu setkáme ve chvíli, kdy je líčena konkrétní smrt konkrétní dívky, poté v podobě sochy ukřižované sv. Starosty a nakonec několikrát v podobě blednoucího přeludu hlavního hrdiny. Ačkoli se jedná o motiv velmi výrazný a svým způsobem vděčný, u Zeyera a Novalise jej nenalzáme vůbec, možná i proto, že jeho užitím dochází k až přílišné a jednoznačné žánrové určenosti.

I když jsme si atmosféry tajuplna všímali podrobněji v úvodu této kapitoly, neustále jsme nuceni se k ní v různých obměnách vracet. Je to dáno tím, že většina užívaných motivů slouží právě tomuto cíli, totiž snaze takovouto atmosféru vzbudit či posilovat. Velmi výrazné je to zejména u motivu alchymie či čarodějnictví, kouzelnictví. Tak se setkáváme s alchymii v ponurých sklepeních u Kolára, postavy Hoffmannovy činí tajuplné pokusy chemické, přítel Arbesova hrdiny v *Newtonově mozku* je vášnivý eskamotér se zájmem o okultismus a Zeyer ve své *Vánoční povídce* přivádí na scénu ženy považované za čarodějnice. Podíváme-li se podrobněji, pak nejsilněji je tento motiv použit v Kolárově románu *Pekla zplozenci*. Nejenže hlavní hrdina přebývá u alchymisty, je zde prováděna i celá řada alchymistických pokusů a okultních obřadů, navíc je atmosféra umocněna prostředím rudolfínské Prahy, kde se vše odehrává. Poměrně významně se okultismus projeví i v díle u Hoffmanna, míním tajemné pokusy otce a Coppelia (Sandmanna), které vedou dokonce k tragické smrti Nathanaelova otce. Zeyerovi jde o tento motiv jen okrajově, jakýsi okultismus je tu naznačen tím, že jedna z postav, pohodná, je podezřívána z čarodějnictví, protože sbírá bylinky, které prodává. Toto „obvinění“ se bez jakéhokoli důvodu a důkazu přenáší i na její dceru Mářu. Ta je označena za čarodějnici Michalem vlastně jen kvůli tomu, že se do ní zamiluje a nedovede si vysvětlit důvod tohoto svého poblouznění jinak než kouzly.

Pravdou ovšem je, že tyto výrazné motivy již nejsou užity všemi autory ani ve všech dílech, jejich četnost je omezenější. Podobné je to i s motivy snu či jakéhosi

psychického poblouznění nebo emocionálního vytržení. Nejvýrazněji je tento motiv zpracován Arbesem a Hoffmannem, kdy sen či poblouznění (až na hranici samého šílenství) budí ve čtenáři pocit strachu a děsu. Zeyer používá sen v povídce *Opálová miska* ve chvíli, kdy chce působivě vykreslit běh dějin lidstva. Jiným způsobem využívá motiv snu Novalis, kterému je sen spíše metaforou pro víru.

Probrali jsme se postupně základními atributy, které napomáhají výstavbě fantastické povídky. U celé řady z nich jsme zjistili, že se autoři v jejich využívání shodují. Některé motivy se objevují u všech námi vybraných autorů, jiné ve všech povídkách autora jednoho. Přesto ale nemůžeme říci, že by byla díla (nebo způsob psaní autorů) stejná. Právě naopak. Každý z nich použije tentýž motiv jiným způsobem, v jiném kontextu, s jiným záměrem a především s jiným účinkem. Vždyť po přečtení každého z autorů zůstává ve čtenáři zcela odlišný dojem. Tak díla Hoffmanna a Kolára zanechávají dojem hrůzy a tajemna, Arbesovy povídky zase něčeho neobvyklého v jinak reálně pojatém světě, Zeyer navodí spolu s tajuplnou atmosférou dojem poetična, při čtení Novalise člověk nahlédne přes tajemnou smrt do duchovního světa a po přečtení Chamisse se můžeme zamýšlet nad zvláštní pohádkovou jinotajností, kterou jako by předjímal existenciální pocity moderního člověka počátku 20. století.

Shrňme si nyní, k čemu nás až dosud sledované prvky vedou a co z nich vyplývá. Je zřejmé, že z předchůdců Zeyerových a Arbesových uplatňují nejvýrazněji a nejčistěji typické postupy fantastické literatury Hoffmann s Kolárem.

Hoffmann se totiž nezabývá příliš popisy prostředí, charaktery postav jsou jen lehce načrtnuté, ploché a jednobarevné a ani pocity a dojmy nehrají v povídkách důležitou roli. Stěžejní je pro autora tajemná atmosféra, navození pocitu strachu a především samotný příběh. Vše ostatní je naznačeno pouze tak, jak je nezbytně nutné pro pochopení celé povídky. Jako by se nechtěl zbytečně zabývat ničím, co nesměruje přímo k samotnému příběhu, k jedné základní narativní linii, která je jen někdy doplněna jiným, opět ale samostatně fungujícím, příběhem. Autor směřuje přímočaře a někdy i snadno předvídatelně k dokončení svého záměru. Tajemná atmosféra, kterou Hoffmann použitím typických atributů vyvolává, působí děsivě, hrůzně až syrově. Tajuplné situace vyvolávají strach nejen ve čtenáři, ale i v samotných postavách. Nebo spíše naopak, prostřednictvím strachu postavy je účinně tento pocit přenášen na čtenáře: *„Ach Gott! - Wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein grässlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum hässlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich. [...] Mir war es, als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen - scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. [...] Da ergriff mich Coppelius. >Kleine Bestie! - Kleine Bestie!< [...] >Nun haben wir Augen - Augen - ein schön Paar Kinderaugen.< So flüsterte Coppelius und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte.“*<sup>114</sup> Tyto

---

<sup>114</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Der Sandmann, Das Öde Haus. Hamburg: Lesehefte Verlag, 1990, str. 9 - 10.*



situace, přestože jsou popsány jednoduchým jazykem, působí oproti ostatním pasážím velmi živě a barvitě. Vše ostatní působí plochým dojmem, místy i „nedotaženě“ (jako skica „nanečisto“), některé formulace a obraty se neustále opakují, popřípadě jsou užity jen v malých obměnách. To vše opět dokládá Hoffmannovu inspiraci knížkami lidového čtení.

Podobný pocit jako Hoffmannovy povídky zanechává ve čtenáři i dílo Josefa Jiřího Kolára. Pro jeho dílo je snad nejdůležitějším atributem tajemná, strach a hrůzu vyvolávající atmosféra. Již začátek celého románu – velmi děsivě a dramaticky líčený útěk oběšence ze šibenice – jasně čtenáři napoví, v jakém duchu se bude celý příběh odehrávat. Vzhledem k tomu, že tento autor si pro zpracování příběhu volí formu románu, dostává se mu dostatek prostoru pro to, aby se podrobněji (než například Hoffmann) věnoval popisům – v tomto případě především popisům prostředí. Celý román se odehrává ve staré Praze za doby Rudolfa II. Toto dějiště je více než příhodné pro tajemný a strach vyvolávající příběh. Scenérie tržištní šibenice, kulisy starých domů, kterým se každý slušný člověk obloukem vyhýbá, prostory spletitých sklepení a tajných chodeb, to vše podtrhuje celou atmosféru příběhu a dokládá opět Kolárovo divadelní vidění světa. Podobně jako u Hoffmanna dýchne na čtenáře strach – strach, při kterém člověku přeběhne mráz po zádech, místy spojený možná i s pocitem ošklivosti a odporu.

Jakub Arbes je oproti autorům Hoffmannovi a Kolárovi jednoznačně větším realistou. I v jeho dílech sice nalezneme stejné atributy fantastické povídky, ale důraz klade na něco jiného. Užitím fantaskních prvků se nesnaží

pouze o vytvoření tajemné atmosféry, do které by čtenáře vtáhl. Právě naopak - jako by se jeho dílo snažilo co nejvíce líčit realitu, pravdu a skutečnost, do které jen náhodou zabloudí prvek nereálný, a to jenom proto, aby vyzkoušel náš zdravý rozum, kombinační schopnosti či využívání posledních poznatků vědy. Přesto však mi připadá, že občas zdůrazněním reálnosti světa je následně posílena fantastičnost reálně nevysvětlitelných jevů. Jak se tyto jevy Arbes snaží racionálně vysvětlovat, a u některých z nich se mu možné vysvětlení podaří objevit, ukazuje se, že ono vysvětlení je vždy jen možností, ne jednoznačným důkazem, takže dojem fantastična nehledě na vysvětlení v závěru nakonec přetrvává. Zdá se tedy, že i přes konečné vyznění je Arbesův záměr zcela jiný než například Hoffmannův. Svými neskutečnými příběhy s fantastickými prvky se nepokouší vzbudit ve čtenáři strach. Pouze jimi poukazuje na hrůzy, které je schopen spáchat člověk vůči člověku jinému. To následně vyvolává onen až výrazný pocit zděšení, který některá jeho díla vyvolávají.

Juliu Zeyerovi jde zcela jednoznačně o víc, než o pouhý příběh. Celkově jsou jeho povídky a užitě jazykové prostředky mnohem bohatší, pestřejší, nápaditější. V jeho díle najdeme řadu poetických pasáží, které však nepůsobí samoučelně, nejde jen o pouhou líbivost. Teprve jimi čtenář pochopí autorův vztah k realitě, ke světu. Jako bychom tu nacházeli první náznaky Zeyerova programového hledání ušlechtilosti, například prostřednictvím ideálu duchovní dokonalosti schopné i maximální oběti. Zeyerem používané umělecké prostředky mají schopnost vtáhnout čtenáře do děje, autor jimi vyjadřuje svá vnitřní rozpoložení, vkládá

do textu své úvahy o smyslu lidského života, své i obecně lidské touhy. Mě osobně (překvapivě, neboť jsem čtenář počátku 21. století, odchovaný na příběhovosti, rychlosti, filmu,...) nakonec více než samotný děj Zeyerových fantastických povídek zaujal právě jeho popis. Dlouhé pasáže vykreslující krajinu a prostředí, postavy a jejich charaktery nebo pocity hrdinů. Vše je vylíčeno velmi barvitě za použití básnických obrátů. Každý takový odstavec Zeyerova popisu působí na čtenáře buď jako do detailu prokreslený pestrý obraz plný radosti, optimismu a naděje, nebo naopak velmi temně, ponuře, chladně a děsuplně. Vlivem právě zmiňovaných popisných pasáží se pak stane, že mezi řádky fantastického, tajemného příběhu nakonec vyplyne například ona Zeyerova touha po dokonalosti a snaha zobrazit ji (v povídce *Opálová miska* např. vylíčením ženy, zde nazvané „Boží Prelud“, jako symbolu dokonalosti, vyrovnanosti, harmonie). Ale vzhledem k často tragicky zakončeným osudům hlavních hrdinů a celkovému smutku, který je, jak už bylo řečeno, v Zeyerových povídkách všudypřítomný, zdá se, že autor kolísá ve své víře (či nevíře) v možnost konečného dosažení oné opěvované dokonalosti. Jako by chtěl v některých povídkách říci, že štěstí, láska a dokonalost nemají s realitou mnoho společného, že realita je tu jen od toho, abychom si bolestně uvědomovali její nedokonalost (a dokonalost snu), a je-li v realitě něco dokonalého, pak snad jen vzácné chvíle prožité v přírodní scénérii.

Když už se zabýváme díly autorů z hlediska toho, do jaké míry využívají prvků fantastična a tajemna, musíme konstatovat, že jako dva „nejméně fantastičtí“ autoři se

jeví Chamisso a Novalis. Již výše jsme zmínili, že Chamissův *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla* působí na první pohled jako pohádka, ať už díky způsobu, jakým je líčeno prostředí, nebo možná i díky výrazně pohádkovým atributům (kouzelný měšec, klobouček a sedmimílové boty). Navíc fantastické jevy nevyvolávají ve čtenáři hrůzu, atmosféra tajemna je minimální, vše nadpřirozené je bráno jako samozřejmost. Více než strach a hrůzu budí spíše smutek při úvahách o lidské společnosti a o podstatě člověka (který vším odlišným buď opovrhne, nebo se toho bojí), a celé dílo tak má nakonec hořký dozvuk. Uvědomíme-li si, že hlavní hrdina povídky je odvržen lidskou společností a je odsouzen k životu v naprostém osamění a bez domova, jeví se najednou tato povídka ve zcela jiném světle. Pochopení tohoto podtextu díla napomáhá i to, že z pohádkového světa kouzel se hlavní hrdina v závěru vyčlení svými racionálními úvahami a tím, že ďáblu znovu nepodlehne. A to i za cenu, že za to zaplatí svou opuštěností.

Od všech právě zmíněných autorů se nejzřetelněji odlišuje Novalis. Jeho užití fantastických prvků není nijak napínavé ani hrůzostrašné, čtenáře spíše okouzlí hloubka jeho prožitků a pocitů, které jsou vyjádřeny touhou po smrti, snu, noci a cestě ke Kristu. Hrůza je zde přítomna ve ztrátě „světla“, ve ztrátě těch, kteří jsou nám drazí, to je to, co nás pohrouží do bezedné hrobky hlubokého zármutku. Smrt jako noc a zármutek se ale stává nakonec i vzácným balzámem, nese klíč k příbytku blažených, je poslem nekonečných tajemství. Tajemství nikoli ve smyslu děsícím, neboť Novalise neděsí nakonec noc, ale „život náš [...] divně

*nás tu mrazí.*"<sup>115</sup> Novalis zachycuje ve svém díle slovy svůj prožitek vyššího světa a nadsmyslové obrazy. Tento autor dokáže představit smrt jako něco sladkého, vysvobozujícího, něco, co člověka povznese do vznešenější dimenze, než je pouhý život. Zároveň se dotýká tématu víry, ale ne víry z hlediska čistě náboženského, víry jako symbolu lásky a dokonalosti.

Podíváme-li se nyní, po všem, co jsme o dílech jednotlivých autorů zjistili, na jejich pojetí fantastiky, vidíme, že díla značně korespondují s dobou, ve které vznikala. Proto u E. T. A. Hoffmanna a Josefa Jiřího Kolára poměrně snadno nacházíme prvky typické pro romantismus – přesněji řečeno pro klasickou fantastickou povídku, která vzniká právě v tomto období. U Zeyera pak můžeme vysledovat prvky neoromantismu a například u Jakuba Arbesa jsou i přes veškeré fantastično nepřehlédnutelné rysy realistických postupů. A tak zatímco Novalis, silně spjatý s tematikou lidské smrtelnosti, vysílá do jiných sfér a nadzemských dimenzí svou mysl a ducha prostřednictvím víry, Hoffmann a Kolár hledají další lidské možnosti v překonání našich omezení a hranic ve využití technických strojů a mechanických hraček. Zůstávají s nimi však v temných sklepeních a na zemi. To Arbes již vysílá svůj stroj do vesmíru a proti proudu času a Zeyer, jen o rok mladší současník Arbesův, nakonec zvláštním způsobem propojí postupy všech zmiňovaných.

---

<sup>115</sup> DOSTAL, J. *Novalis a jeho Hymny k poctě noci. Antropomorfická studie. In NOVALIS. Hymny k poctě noci. Přeložil Jan Dostal. Praha: Michael, 2000, str. 29.*

## VII. Shrnutí, závěr

Fantastika výrazněji proniká do evropské literatury v období romantismu. Do literatury české se dostává o něco později - až v druhé polovině století devatenáctého. Nejvýraznější představitelé české fantastiky tohoto období se vztahují přímo k autorům německy psané romantické literatury.

Na dílech vybraných českých autorů, Kolára, Arbese a Zeyera, jsme sledovali, co mají společného se svými předchůdci, ale snažili jsme se povšimnout si i rysů odlišných, specifických.

U některých autorů jsme zmiňovali v souvislosti s rozbořem děl částečně i jejich životní osudy. Ukázalo se totiž, že většina s nimi do značné míry koresponduje. Může se to zdát zvláštní a překvapivé, neboť sledovaný žánr na první pohled neskýtá mnoho možností pro využití autobiografických prvků, přesto je mnohdy tato souvislost nepřehlédnutelná. Zvláště výrazně se tento rys jistě promítá do tvorby Novalisovy, jehož celé dílo prostupuje bolestně povznášející zážitek smrti milované Sofie, a rovněž tak do díla Chamissova, jehož povídku *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla* můžeme považovat za jakousi jinotajnou alegorii pro celý jeho život - pro život v cizích zemích, kde se odlišuje od ostatních lidí a zoufale mezi nimi hledá své místo a domov. V díle Arbesově zase nalezneme jeho zaujetí technikou, kterou sice nedostudoval, ale která se v jeho povídkách projevuje velmi významně. U Julia Zeyera jsme zase viděli, že využívá například své zkušenosti a poznatky z cest. V jeho díle se

také odráží jeho celkové vidění světa - kde svět fantastické povídky je mu únikem od každodenní společnosti maloměšťáků a zároveň je mu vyjádřením existence principu dobra, po kterém touží.

Můžeme tedy konstatovat, že námi sledované autory spojuje využití romantických postupů, jejich životní osudy zasahují do jejich díla a všichni využívají i prostředků fantastické literatury. Přes veškeré podobnosti jsme ale také zaznamenali, že například jednotliví němečtí autoři jsou v projevech romantismu a ve využití fantastiky značně různorodí (viz Chamissova pohádkovost, Hoffmannova ironie či Novalisův mysticismus). Jinými slovy každý z nich jinak uchopuje fantastické téma. Stejně tak sledovaní autoři čeští si od svých předchůdců berou každý něco jiného, nechávají se jimi ovlivnit značně odlišně i jejich uchopení fantastiky je značně odlišné. Tato odlišnost je samozřejmě dána do jisté míry časovým odstupem mezi oběma skupinami autorů, reálnými změnami ve světě, který autory obklopoval, ale úzce souvisí i s jejich osobitostí ať už literární či osobnostní.

Přes veškeré shody i rozdíly lze však u každého z autorů najít něco, co může čtenáře zaujmout či dokonce okouzlit. Mě rozhodně zaujala díla všech a i tím svým způsobem nejjednodušším a prvoplánově lehčím se podařilo vtáhnout mne do svého zvláštního světa, do světa jiných než reálných pravidel, do světa, kde si člověk nemůže být jistý, co je realita a co se pouze za realitu vydává. Dá se říci, že mi vybraní autoři dali nahlédnout do své doby, do svých vnitřních světů, a věřím, že své čtenáře nejen pobavili, ale i donutili zamyslet se nad zákoutími lidské psychiky, která

je mnohdy podivně pokroucená, bizarní, ale zároveň do jisté míry shodná nám všem. Vždyť i pokud se my sami nepodílíme na něčem hrůzném, morbidním, tajemném a tajuplném, často rádi přijmeme účast prostřednictvím autora a jeho příběhu.

Přestože, jak už jsem zmínila, mě v podstatě okouzila všechna díla vybraných autorů, řekla bych, že nejhlubší dojem ve mně zanechaly povídky Julia Zeyera. Především jeho všudypřítomná touha po dokonalosti lidské společnosti a jeho víra v lidstvo. Jeho hledání duchovního rozměru, snu, který je sice postupně vytlačován sílícím materialismem, který je snad ale možné uměním přivést zpět k životu. Zakončíme proto celou práci úryvkem ze Zeyerovy povídky *Opálová miska*.

*„>Kéž by možné bylo zvítěziti nad starostí, nad nemocí a nad smrtí! [...] chci přemýšleti o spáse!< Od onoho dne byl rozhodnut, myšlenka státi se spasitelem lidstva, dle kterého by člověčenstvo došlo nejsvrchovanějšího blaha, vytryskla jasně a čistě z božské jeho duše, jako křišťálový proud z lůna svaté země, [...] nezaslepila ho ani nevídaná nádhera tří nových paláců, [...] odřekl se krásné ženy, odřekl se štěstí lásky [...] Vyšel z města do pouště, aby tam přemýšlel, sám a chud, o spasení lidstva. >Nevrátím se dříve,< zašeptal, >než jsem vrchole vědění dosáhl, než se stanu Buddhou, Vědoucím.<„<sup>116</sup>*

---

<sup>116</sup> ZEYER, J. *Opálová miska*. In *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1906, str. 67 - 69.



## VIII. Resumé

V této práci jsme se věnovali literárnímu žánru fantastická povídka, tedy žánru, který má své specifické rysy, pracuje se záhadou a nejednoznačností a navíc závisí na interaktivním vztahu čtenáře k textu. Zamysleli jsme se nad pojmy fantastická literatura, fantastická povídka a zkoumali jsme, které atributy jsou pro tuto literaturu typické (například jednotlivé motivy, kompozice, atmosféra či specifické jazykové prostředky). Výskyt těchto atributů jsme poté hledali v dílech jednotlivých námi vybraných autorů. K nejvýznamnějším představitelům české fantastické povídky jsme jako východisko a pro srovnání volili německé romantiky, na které naši autoři navazují a u kterých lze fantaskní jevy vysledovat.

Následně jsme se zaměřili na to, v čem se díla těchto autorů shodují a v čem se naopak odlišují. Zjistili jsme, že i přes značnou shodu ve využívání jednotlivých specifických atributů fantastické povídky se jednotlivá díla našich autorů značně odlišují, a to nejen v četnosti užití těchto atributů, ale především v celkovém vyznění díla a jeho účinku na čtenáře. Pro lepší pochopení všech děl jsme do práce zařadili kromě ukázek typických sledovaných jevů i stěžejní životopisné údaje všech autorů, neboť, jak se nakonec i potvrdilo, jejich životní příběhy se do děl často natolik promítají, že s jejich znalostí může být autorský záměr nejen čitelnější, ale zároveň i umocněn.

## **IX. Summary**

In this work we focused on the literary genre of the fantastic short story, a genre that has its specific features, working with mystery and ambiguity, and relying on the interactive relationship between the reader and the text. We looked at terms fantastic literature, fantastic short story and we studied which attributes are typical for this literature (such as individual motifs, composition, atmosphere and language-specific resources). Then we were looking for the presence of these attributes in individual works of selected authors. The most important representatives of Czech fantastic stories were compared with selected German Romanticists who were the inception for our authors who followed them and in whose work we find the fantastic phenomena.

Then we tracked the similarities and differences in work of these authors. We found, that despite substantial conformity in the use of specific attributes of fantastic stories, the individual works of our authors differs significantly, not only in the frequency of use of these attributes, but also in the overall tone of the work and its effect on the reader. To better understand all the work, we have included in addition to the parts of the works and typically observed phenomena, the key biographical details of all authors, because as it was finally confirmed, their life stories often projected in their work significantly, so with their knowledge the authorial intention would be not only understandable, but also augmented.

## **X. Klíčová slova**

Arbes Jakub

Chamisso Adelbert von

Fantastická literatura

Fantastické atributy

Fantastično

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus

Kolár Josef Jiří

Novalis

Próza

Romaneto

Romantismus

Zeyer Julius

19. století

## **XI. Literatura**

### **Primární:**

- ARBES, J. *Romaneta*. Praha: Československý spisovatel, 1954.
- ARBES, J. *Romaneta*. Praha: Československý spisovatel, 1975.
- ARBES, J. *Svatý Xaverius, Newtonův mozek*. Praha: Albatros, 1973.
- CHAMISSO, A. *Podivuhodný příběh Petra Schlemihla*. Praha: Odeon, 1981.
- CHAMISSO, A. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Berlin: Verlag der Kation, 1979.
- HOFFMANN, E. T. A. *Princezna Brambilla a jiné fantastické povídky*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-0991-2.
- HOFFMANN, E. T. A. *Der Sandmann, Das Öde Haus*. Hamburg: Lesehefte Verlag, 1990.
- KOLÁR, J. J. *Pekla zplozenci*. Praha: Herman a synové, 2002.
- NOVALIS. *Hymny k poctě noci*. Přeložil Jan Dostal. Praha: Michael, 2000. ISBN 80-86340-09-0.
- NOVALIS. *Květinový prach*. Přeložil Ivan Slavík. Praha: BB/ art, 2005. ISBN 80-7341-635-2.
- ZEYER, J. *Fantastické povídky*. Praha: Unie, 1906.
- ZEYER, J. *Fantastické povídky*. Praha: Česká grafická unie, 1927.

### **Sekundární :**

- ABRAMMS, M. H. *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení.* Praha: Triáda, 2001. ISBN 80-86138-12-7.
- ADAMOVIČ, I. *Slovník české literární fantastiky a science fiction.* Praha: R3, 1995. ISBN 80-85364-57-3.
- BITNAR, V. *Katolicita Julia Zeyera.* Praha: Lidová akademie, 1926.
- BLÁHOVÁ, K.; PETRBOK, V. *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století.* Praha: Academia, 2008. ISBN: 978-80-200-1584-6.
- FORT, V. HOMOLOVÁ, K. et al. *Lexikon české literatury.* 1 A - G. Praha: Academia, 1985. ISBN 80-200-0797-0.
- FORT, V. HOMOLOVÁ, K. et al. *Lexikon české literatury.* 2 H - L. Praha: Academia, 1993. ISBN 80-200-0345-2.
- FORT, V. HOMOLOVÁ, K. et al. *Lexikon české literatury.* 4 U - Ž. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-7106-963-8.
- GOETHE, J. W. von. *Faust.* Praha: Kober, asi 1863.
- HAZAIOVÁ, L. *Skryté tváře fantastična.* Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2007. ISBN 978-80-7308-17
- HODROVÁ, D. *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie.* Praha: KLP - Koniasch Latin Press, 1994. ISBN 80-85-917-03-3
- HOFFMANN, E. T. A. *Ďáblův elixír.* Praha: Odeon, 1971.
- HORYNA, B. *Dějiny rané romantiky.* Fichte, Schlegel, Novalis. Praha: Vyšehrad, 2005. ISBN 80-7021-810-X.

- HRBATA, Z. *Romantismus a Čechy*. Téma a symboly v literárních a kulturních souvislostech. Jinočany: H&H, 1999. ISBN 80-86022-58-7.
- JANÁČKOVÁ, J. *Arbesovo romaneto*. Z poetiky české prózy. Praha: Univerzita Karlova, 1975.
- JANÁČKOVÁ, J. *Jakub Arbes novinář*. Brno: Vydavatelství a Nakladatelství Novinář, 1987.
- JEDLIČKOVÁ, A. Návštěva muzea s Cortázarem a Nabokovem. *Časopis pro novodobé literatury*, 2008, roč. 18, č. 37, s. 40 – 57.
- KAGARLICKIJ, J. *Fantastika, utopie, antiutopie*. Praha: Panorama, 1982.
- KOSATÍK, P. *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*. Praha: Nakladatelství France Kafky, 2001. ISBN 80-85844-79-6.
- KRAMERIUS, V. R.; MÁCHA, K. H.; NERUDA, J. et al. *Kostlivec pod podlahou*. Praha: Plot, 2004. ISBN 80-86523-27-6.
- KREJČÍ, F. V. *Julius Zeyer*. Kritická studie. Praha: Nakladatelství Hejda & Tuček, 1901.
- KVAPIL, J. Š. *Gotický Zeyer*. Praha: nakladatel Václav Petr, 1942.
- LACHMANN, R. *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann a synové, 2002.
- LANGEROVÁ, M.; ČERVENKA, M.; HOLÝ, J. et al. *Na cestě ke smyslu*. Poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2005.
- MACURA, V. a kol. *Slovních světových literárních děl*. Praha: Odeon, 1988.

- MALEVIČ, O. *Osobnosti české literatury*. Praha: Malvern, 2009. ISBN: 978-80-86702-44-5.
- MED, J. *Od skepse k naději*. Svitavy: Trinitas, 2006. ISBN 80-86885-04-6.
- MOCNÁ, D.; PETERKA, J. et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček-Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.
- MUKAŘOVSKÝ, J. a kol. *Dějiny české literatury III*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961.
- NÜNNING, A. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- SLÁDEK, J. V.; Zeyer, J. *Sládek - Zeyer: vzájemná korespondence*. Praha: Academia, 1957.
- STROMŠÍK, J. *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi*. Kapitoly z německé literatury. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1994. ISBN 80-85787-68-7.
- ŠRÁMEK, J. *Morfologie fantastické povídky*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1993. ISBN 80-210-0700-1.
- TEICHMAN, J. *J. J. Kolár*. Praha: Orbis, 1947.
- VAVROUŠEK, B.; NOVÁK, A. *Literární atlas československý*. Praha: Prometheus, 1952.
- VLAŠÍN, Š. et al. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- VŠETIČKA, F. *Jakub Arbes*. Praha: Pražská imaginace, 1993. ISBN 80-7110-102-8.
- ZBOJNÝ, V. *Julius Zeyer*. Nástin života a díla. Praha: Melantrich, 1921.