

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Žánr fantastické povídky u Maupassanta

Fantastic Story Genre by Maupassant

Markéta Dadáková

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Eva Blinková Pelánová, Ph. D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Český jazyk a francouzský jazyk se zaměřením na vzdělání

2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Žánr fantastické povídky u Maupassanta vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 17. 4. 2017

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. et Mgr. Evě Břinkové Pelánové, Ph.D. za odborné a vstřícné vedení, cenné rady, připomínky a trpělivost při tvorbě této práce.

ANOTACE

Bakalářská práce se zabývá žánrem fantastické povídky s důrazem na dílo Guy de Maupassanta. Je založena na paradigmatickém srovnání povídek z předchozí romantické tradice (G. de Nerval, P. Mérimée) s Maupassantovými povídkami a následné analýze. Srovnávací část je rámcována literárně-historickou kapitolou zmiňující především fantastiku E. T. A. Hoffmanna a závěrečnou kapitolou pojednávající o Maupassantově fantastice s přihlédnutím k fantastické povídce *Horla* (1887). Interpretace povídek se zakládají na pojetí fantastiky Tzvetana Todorova popsáném ve stati *Úvod do fantastické literatury* (1970).

KLÍČOVÁ SLOVA

Guy de Maupassant, žánr fantastické povídky, Todorov, E. T. A Hoffmann, Gérard de Nerval, Prosper Mérimée, *Horla*

ANNOTATION

This bachelor thesis addresses the fantastic story genre and focuses mainly on the work of Guy de Maupassant. It is based on a paradigmatic comparison of stories from the former romantic tradition (G. de Nerval, P Mérimée) and Maupassant's stories followed by their analysis. The comparative part is framed by a literary-historical chapter which mainly concerns fantasies of E. T. A. Hoffmann as well as by the last chapter discussing Maupassant's fantasies focusing mainly on his fantastic story *Horla* (1887). The interpretation of the stories is based on the Tzvetan Todorov's conception of fantasies described in the essay *Introduction to the fantastic literature* (1970).

KEYWORDS

Guy de Maupassant, fantastic story genre, Todorov, E. T. A Hoffmann, Gérard de Nerval, Prosper Mérimée, *Horla*

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod | 6 |
| 1. Teoretická východiska práce | 8 |
| 1.1 Metodologická východiska, Castexův pojem fantastična, strukturalistické pojetí Tzvetana Todorova | 8 |
| 1.2 Literárně-historická východiska, Hoffmannův <i>Zlatý kořenáč</i> | 9 |
| 2. Dvojí paradigmatická konfrontace Maupassantových textů s předchozí tradicí | 13 |
| 2.1 Výběr děl | 13 |
| 2.2 Motiv oživé ruky, romantický a pozdější Maupassantův přístup, Nervalova <i>Posedlá ruka</i> a Maupassantova <i>Ruka</i> | 13 |
| 2.3 Motiv vlkodlaka ve fantastické povídce, Mériméeův <i>Lokis</i> , Maupassantův <i>Strach</i> . | 20 |
| 2.4 Tělo a fantastično, charakteristika syžetu ve fantastické povídce | 26 |
| 3. Pozice Maupassanta v rámci fantastické tradice | 28 |
| 3.1 Vývoj vypravěče a fantastického motivu v <i>Horle</i> | 28 |
| 3.2 Groteskní smrt jako součást fantastiky, povídka <i>Nablízko smrti</i> | 35 |
| 3.3 Role prostředí v povídce <i>Horská chata</i> | 37 |
| Závěr | 40 |
| Seznam literatury | 42 |
| Dodatek | 44 |

Úvod

Fantastická povídka se začala v evropské literatuře objevovat na konci osmnáctého století. Tehdy panovalo ve společnosti racionální uvažování, jež prosazovalo experimentální vědu jako věrohodný zdroj poznání. V reakci na to se zvyšoval zájem o magii, ezoteriku a okultní vědy, které se snažily vysvětlit jevy, jež věda zatím dokázat neuměla. Tyto rozumem nevysvětlitelné události pronikaly do literatury v podobě fantastična.

Pro vývoj fantastického žánru ve Francii byl zásadní německý romantický vklad, jež do Francie přišel na sklonku osmnáctého století. Žánr projevil obdivuhodnou životaschopnost a v průběhu celého století se hojně objevoval v dílech velkých francouzských autorů. Přesně v polovině devatenáctého století se narodil v Tourville v Horní Normandii Guy de Maupassant (1850-1893), jenž se, uveden do literární společnosti spisovatelem Gustavem Flaubertem (1821-1880), stal autorem společenského románu a povídky. Rozsáhlá povídková a novelistická produkce, jež čítá více než tři sta textů, vznikla na sklonku jeho života ve velice krátkém období. V některých jeho příbězích je znát silná fantastická tendence a za vrchol autorova fantastického díla je považována povídka *Horla* (Le Horla, 1887). V době jejího vydání trpěl autor závažnými nervovými poruchami v důsledku onemocnění syfilidou, které roku 1892 vyústily v neúspěšný pokus o sebevraždu. O rok později zemřel Maupassant v ústavu pro choromyslné v Paříži. (Martinez, 2012)

Svou práci jsem rozdělila do tří hlavních kapitol. V první z nich představím fantastické motivy podle Pierre-Georgese Castexe (1915–1995) a poté se zaměřím na pojetí fantastiky u Tzvetana Todorova (1939), které jsem pro svou práci zvolila jako základní. Dále uvedu literárně-historické okolnosti vstupu fantastické povídky do francouzské literatury s důrazem na význam Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna (1776–1822) a jeho fantastickou tvorbu, konkrétně novelu *Zlatý kořenáč*. (Der goldene Topf, 1814)

Cílem druhé kapitoly bude srovnání dvou povídek Maupassantových s texty autorů předchozí romantické tradice, abychom viděli bohatost a houževnatost fantastiky napříč celým devatenáctým stoletím. Pro konfrontaci jsem vybrala povídku *Posedlá ruka* s podtitulem *Makarónský příběh* (La Main enchantée, Histoire macaronique, 1832) Gérarda de Nerval (1808–1855), kterou budu porovnávat s Maupassantovou povídkou *Ruka* (La Main, 1883), a poté provedu srovnání příběhu *Lokis* (Lokis, le manuscrit du professeur Wittembach, 1869) Prospera Mériméa (1803–1870) s Maupassantovým *Strachem* (La Peur, 1882). Analýza se soustředí na charakteristiku stěžejních motivů a stylu každé povídky a má za cíl ukázat podobu fantastických povídek z romantické tradice a podobu, kterou žánr

fantastické povídky získává u Guy de Maupassanta. Tuto srovnávací kapitolu uzavře podkapitola pojednávající o stěžejním motivu fantastických příběhů – narušení jednoty těla, a o naratologických prostředcích charakteristických pro tento žánr.

Třetí, stěžejní kapitola bude zasvěcena Maupassantově tvůrčí osobnosti s ohledem právě na fantastické povídky. Vycházet budu z poznatků z předchozích paradigmatických srovnání. Nejprve se budu věnovat příběhu *Horla* z roku 1887, tedy jeho druhé verzi, kterou napsal Maupassant s několika dalšími povídkami na sklonku života už téměř přemožen svou nemocí. V textu budu analyzovat vyprávěcí strategie, které Maupassant použil pro vyvolání specifických pocitů u čtenáře. Poté bych chtěla dokázat, že i další Maupassantovy povídky, které neodpovídají Todorovovu pojetí fantastična, mohou být pokládány za fantastické. K tomu mi poslouží povídky *Nablízku smrti* (*Auprès d'un mort*, 1883) a *Horská chata* (*L'Auberge*, 1886).

V závěru definuji Maupassantovo fantastično a jeho postavení ve vývoji evropské fantastické povídky.

1. Teoretická východiska práce

1.1 Metodologická východiska, Castexův pojem fantastična, strukturalistické pojetí Tzvetana Todorova

Jak píše Pierre-Georges Castex v obsáhlé monografii *Fantastická povídka ve Francii* (Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant, 1951), „*fantastično představuje agresivní vpád cizorodého prvku či neznámých sil do této naší reality*“¹ (Castex, 8). Castex dále doplňuje, že „*[fantastično] ... je obvykle svázáno s chorobnými stavy vědomí, které v noční můře nebo v deliriu produkuje obrazy vlastní úzkosti a strachu*“.²

Výkladem fantastična se zabýval také francouzský strukturalista Tzvetan Todorov. Podle něj pojem fantastično označuje stav váhání (čtenáře a hrdiny) mezi tím, zda se událost, která se vymyká přírodním zákonům, doopravdy stala, či zda jde o mámení smyslů. Při četbě skutečných fantastických příběhů by měl tedy čtenář zažít pocit zvědavosti, strachu a především neschopnosti přiklonit se k jednoznačnému vysvětlení. Tyto emoce by měly čtenáře provázet během četby a případně doznívat i po dočtení a zanechat tak ve čtenáři nepříjemnou, trpkou pachut' něčeho nepochopitelného a neuchopitelného.

Toto strukturalistické pojetí popsáno ve studii *Úvod do fantastické literatury* (Introduction à la littérature fantastique, 1970) nehodnotí fantastično tradičně z hlediska fantastických motivů, nýbrž zkoumá příběhy „zevnitř“. Sleduje fungování textu a genezi smyslu na základě nemožnosti jednoznačné interpretace. Čtenářovo váhání je dáno právě touto nesouvislostí, kvůli které zůstává i po přečtení stále něco nevysvětleno. Některé Maupassantovy příběhy, které zmíním ve třetí kapitole, jsou považovány za fantastické, nicméně text je koherentní – čtenář nad dějem příliš váhat nemusí, neboť nakonec je vše vysvětleno a nic nebrání jeho interpretaci. I přesto, že bychom podle Todorovova výkladu tyto povídky neměli považovat za fantastické, ani po jejich přečtení nás neopouští podivný a nepříjemný pocit; niterný pocit přítomnosti čehosi děsivého a neznámého. Na konci třetí kapitoly se budu věnovat i těmto povídkám a fantastičnu, které je z mého pohledu jejich nespornou součástí.

¹ „Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle“ (...), překlad Lada Hazaiová.

² „Il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de terreurs.“ (Castex, 8)

1.2 Literárně-historická východiska, Hoffmannův *Zlatý kořenáč*

Romantismus do Francie přichází z Německa. Jeho vliv přinesl nové specifické motivy, subjektivní perspektivu, důraz na vypravěče a nové žánry. Nebývalým rozkvětem prošla právě fantastická povídka, která sebevědomě pronikla do francouzské literatury a nově zde inspirovala a „nastartovala“ významnou část tvorby. Tento „nový dech“, co se týče fantastické povídky, iniciovalo hojně překládané dílo E. T. A. Hoffmanna. Německý spisovatel se stal ve Francii oblíbeným autorem fantastických povídek, pohádek a románů. Jeho texty generují podvojný svět, ve kterém vedle sebe žijí obyčejní lidé a bytosti ze světa fantastického a zázračného.

Připomeňme si pohádku *Zlatý kořenáč*, odehrávající se v soudobých Drážďanech. Pro jejího hlavního hrdinu, studenta Anselma, se fantastický svět rodí uprostřed šedé úřednické každodennosti: „Ach, ach, kam jste se poděly, vy blažení snové o budoucím štěstí, v nichž jsem se domníval, že to tady mohu směle dotáhnout až na tajného sekretáře! (...) A dnes! – Tolik se mi chtělo ve vši pohodě oslavit to milé Nanebevzetí Panny Marie, ať na to třeba něco praskne! Mohl jsem jako kterýkoliv jiný host v Linkeových lázních pyšně zavolat: ‚Číšníku – láhev ležáku! – Ale toho nejlepšího, prosím!‘ (...) Tu byl student Anselm vyrušen ze své samomluvy podivným ševelem a šustotem, jenž se ozval těsně vedle něho v trávě, brzy však vyklouzl nahoru do větví bezu, jenž se nakláněl nad jeho hlavou. Hned to znělo, jako když večerní vánek zachvívá listím, hned jako když ptáčkové štěbetají ve větvích, rozpustile třepotajíce křídélky. – Pojednou to zaševalilo a zašeptalo, jako by květy vyzváněly jako zavěšené zvonečky z křišťálu. Anselm se mohl uposlouchat. Tu, sám nevěděl jak, se šepot a ševel a vyzvánění počaly měnit v tichá, napůl odvívaná slova.(...)“ (Hoffmann, 167–168)

Hned v první kapitole se studentu Anselmovi, odpočívajícímu pod bezovým keřem u řeky, náhle zjeví tři zlatě-zelení hádkové. Jeden z nich studenta nadobro okouzlí. Ve své zamilovanosti a úporné snaze setkat se znovu s hádkem působí mladý muž ve společnosti jako blázen. Sám Anselm si není jist, zda nebyl prve nemocný či nepodlehli fantasmatům. Poté pozná archiváře Lindhorsta, který je podle obecného mínění tak trochu podivín. Věnuje se tajným vědám a vlastní starobylé rukopisy. Student Anselm dostane nabídku tyto rukopisy opisovat. Jeho přátelé konrektor Paulmann a registrátor Heerbrand to považují za dobrý nápad – jsou totiž přesvědčeni, že je Anselm skutečně duševně chorý, a že mu tato práce prospěje a rozptýlí ho.

Anselm se však nemůže k archiváři odhodlat, až ho jednou potká právě u bezového keře. Lindhorst ho, jak by student očekával, nekárá za snivost a roztržitost, ale naopak mu

jeho podivné stavy a pocity objasňuje: tři hádci jsou jeho dcery a Anselm se prý zamiloval do té nejmladší, Serpentina. Později se student odhodlá Lindhorsta navštívit a pomoci mu s opisováním některých rukopisů. Setkává se v jeho domě znovu s milovanou Serpentinou, tentokrát už v podobě dívky. Ta mu objasňuje svůj rodokmen: „(...) můj otec je z nádherného rodu salamandrů a za své bytí děkuji jeho lásce k Zelenému hadovi.“ (Hoffmann, 229) Vypráví mu příběh o tom, jak otec podlehl kouzlu její matky, zeleného hada, a z lásky k ní svým žářem poničil zahradu v zázračné říši Atlantidě, kde vládl kníže duchů Fosforus. Ten salamandra potrestal vyhoštěním z bájně země a vykázal ho mezi lidi do těchto nešťastných časů, kdy „řeč přírody už nebude srozumitelná, až duchové elementární, zapuzeni do svých oblastí, jen z veliké dálky a v temných názvucích budou promlouvat k lidem (...)“ (Hoffmann, 231).

Pouze v případě, že jeho tři dcery zažehnou lásku ve třech jinoších, může se salamandr vrátit do Atlantidy. Lindhorst Anselmovi ukáže zlatý kořenáč, který daruje jako věno Serpentině, pokud si ji student vezme za ženu. Tato předpověď se na konec skutečně naplní; na závěr Anselm se Serpentinou opouští všední lidský svět a jako mladý manželský pár se vydávají do tajemné země Atlantidy. Než se tak stane, projde si však Anselm hrůzami - svým okolím je považován za chorého blázna a jeho láska k Serpentině je zaměňována za mámení smyslů. Sám student si už není jistý svým duševním zdravím a světem kolem sebe a raději se lásky k Serpentině zřekne. Za to je však archivářem krutě potrestán. Anselm pochopí, že tento podivný, fantastický svět je skutečný, a i přes opovržení ostatních se opět poddá lásce k Serpentině.

Příběh je vyprávěním vypravěče-spisovatele, který si na konci příběhu v Drážďanech nařiká archiváři Lindhorstovi nad tím, že příběh už končí a že sám nemůže navštívit bájnou a vysněnou zemi.

Dvojí svět v povídce je dán už samotným žánrem – pohádkou, nicméně koexistence těchto dvou světů v tomto případě vytváří napětí a strach. Už od začátku příběhu vnímáme, stejně jako hrdina Anselm, konflikt mezi úřednickým monotónním světem a fantastickým prvkem (zeleno-zlatí hádci, Lindhorstova magie, bájná země Atlantida). Proniknutí fantastiky do každodennosti sice umožní, aby student poznal Serpentinu a zamiloval se, ale především odhalí Anselmovi skutečnost, že tento náš svět není monotónní a neměnný, jak slepě předpokládal. Naopak, teprve po odhalení fantastického světa zažívá Anselm skutečné hrůzy. Konflikt je rámcován právě úřednickou všednodenností, kterou představují např. postavy konrektora Paulmanna a registrátora Heerbranda. Ty, na rozdíl od Anselma, nedokážou nahlédnout za každodennost a studenta považují za šílence. V protikladu k nim

vypravěč dovětkem potvrzuje existenci fantastiky a přeje si ji zažít. Rámcování prostřednictvím těchto postav a vypravěče vede ke zmatení čtenáře – ten totiž neví, čemu má skutečně uvěřit. Toto váhání hrdiny, ale i čtenáře, zcela odpovídá todorovskému pojetí fantastiky; stejný konflikt a prostředky uvidíme u autorů romantické tradice, ale i v Maupassantových povídkách.

Konflikt mezi naším světem a fantastickým prvkem má navíc u Hoffmanna silný sociálně-kritický aspekt, což je vidět i u dalších jeho povídek jako např. *Mistr Blecha* (Meister Floh, 1822). Kritizován je zde šedý úřednický život a neschopnost překonat všednost a lidskou malost. Fantastický prvek i zde umožňuje pohlédnout dál za tuto zdánlivou skutečnost, ovšem přináší s sebou i neočekávané fantastické hrůzy.

Jako ukázka Hoffmannova fantastična, které kritizuje, ale především přináší strach a napětí, poslouží dramatická pasáž, kde je Anselm potrestán. Protože zradil Serpentinu, ocitá se v křišťálové láhvi na polici v Lindhorstově knihovně: „Právem pochybuji, zda jsi, milý čtenáři, kdy byl zavřen do křišťálové láhve, ledaže živý úzkostný sen tě přestrašil takovou hrůzou. (...) Plaveš bez hnutí jako v umrzlém éteru, jenž tě svírá, takže duch marně rozkazuje mrtvému tělu. Vždy tíž a tíž strašlivé břímě drtí tvou hrud', vždy víc a víc stravuje tvůj dech zbytky vzduchu, které dosud v úzké prostoře proudí nahoru a dolů – tepny nabíhají a strhán příšerným strachem krvácí a třese se ti každý nerv v smrtelném zápasu.“ (Hoffmann, 245 – 246)

Za nějakou dobu Anselm zjistí, že vedle něho na polici stojí další skleněné lahve. V nich spatří své spolužáky: „Ach, pánové, druhové v neštěstí!' zvolal, ‚jakpak jen můžete být tak veselí a spokojení, jak to vidím na vašich tvářích?(...) Ale vy jistě nevěříte v salamandra a v zeleného hada,“ – ‚Vám asi přeskočilo, vážený pane studente!' odvětil jeden žák od sv. Kříže. ‚Nikdy nám nebylo lépe než nyní, neboť tolary které jsme za všelijaké pitomé opisování dostali od toho poplety archiváře, nám dělají náramně dobře; (...) pochutnáváme si na ležáčku, podíváme se občas hezkému děvčeti do očí, zpíváme jako opravdичtí studenti: gaudeamus igitur, a jsme veselí jak štěňata.' (...) Ale vážení, rozmilí pánové!' řekl Anselm, ‚cožpak necítíte, že vesměs sedíte v skleněných lahvích a že nemůžete ani pohnout prstem, neřku-li chodit na procházky?'“ (Hoffmann, 247)

Konflikt dvou světů vrcholí a hrdina spolu se čtenářem je nechán v totálním zmatení: „Tu se žáci a praktikanti od sv. Kříže bouřlivě rozesmáli a křičeli: ‚Ten student se zbláznil, namlouvá si, že sedí v skleněné láhvi, a zatím stojí na Labském mostě a hledí do vody jako pominutý. Pojďme dál!'“ (Hoffmann, 247 – 248) Napětí mezi dvěma světy a nemožnost

odhalit skutečnost vyvolává v Anselmovi a čtenáři frustraci a úzkost. Tyto pocity coby účinek fantastiky budeme pozorovat i u pozdějších fantastických povídek.

2. Dvojitá paradigmatická konfrontace Maupassantových textů s předchozí tradicí

2.1 Výběr děl

V této kapitole představím fantastické povídky francouzských romantických autorů, kteří svým fantastičnem navazují na hoffmannovskou tradici. Každý z obou textů srovnám vždy s jednou povídkou Maupassantovou. Záměrně jsem zvolila dvojice povídek s totožnými fantastickými motivy často se vyskytujícími ve fantastickém žánru. Při zachování stejných motivů předkládaná analýza ukáže posun, k němuž v jejich literárním zpracování dochází, a potažmo také Maupassantovu originalitu.

Pro první srovnání jsem vybrala povídku *Posedlá ruka* s podtitulem *Makarónský příběh* Gérarda de Nerval. Tento básník a prozaik našel oblibu, stejně tak jako jeho současníci, v četbě velkých německých autorů – Bürgera, Goetha, Schillera, i Hoffmanna, z jejichž děl čerpal inspiraci. Ranou povídku vydanou roku 1832 porovnáme s příběhem Guy de Maupassanta *Ruka* (La Main) z roku 1883.

Na rozdíl od první konfrontace příběhů, mezi jejichž vznikem uplynulo více jak padesát let, jsem pro druhé srovnání vybrala dvě povídky, které jsou si datem vzniku bližší. Mériméeův příběh *Lokis* z roku 1869 analyzuji v návaznosti na Maupassantovu novelu *Strach*, která byla vydána roku 1882. Musí se však brát v potaz, že Mérimée napsal svou fantastickou prózu v předposledním roce svého života, jež prožil, stejně tak jako Nerval, pod silným vlivem romantické tvorby. I přesto, že datem vydání od sebe povídky nejsou tak vzdálené, generační posun ve fantastickém žánru a Maupassantův vklad jsou zřetelné.

2.2 Motiv oživlé ruky, romantický a pozdější Maupassantův přístup, Nervalova *Posedlá ruka* a Maupassantova *Ruka*

Příběh *Posedlé ruky* s podtitulem se odehrává v Paříži sedmnáctého století. Vypravěč uvádí čtenáře do děje popisem tehdejšího pařížského prostředí, konkrétně náměstí Dauphine, a dostává se tak k budově, ve které bydlí vážený Godinot Chevassut, civilní místodržící vrchního pařížského soudce. Je charakterizován jako muž, jenž má rád důvtip a chytrost a těchto vlastností si cení i u zločinců.

Prolog přechází v začátek příběhu v momentě, kdy Chevassut dává šest tolarů učedníku mistra Goubarda, soukeníka-hacíře, Eustachovi Bouterouevovi za nové kalhoty. Nadto mu věnuje jeden opilovaný tolar „s podmínkou, že jej nesmění se srážkou, nýbrž že

jej podstrčí nějakému měšťanskému darebovi, při čemž k tomu cíli rozvine všechny zdroje svého důvtipu.“ (Nerval, 52) Tento soudcův vrtoch dovede Eustacha na zalidněný Nový most s potulnými umělci, z nichž jeden na sebe poutá pozornost celého davu. Mistr Gonin, cikánský kejklíř oblečen do šaškovského kostýmu, nabízí divákům hádání minulosti a věštění budoucnosti z karet. Učeň dá mistru Goninovi tolar od Chevassuta a dozví se od něj, že „umře výše, než žije“, což se dá vyložit tak, že skončí na šibenici.

Poté jde Eustach navštívit svou snoubenku, Žavotku, dceru soukeníka Goubarda. Ta ho představí svému synovci, pohlednému a mužnému vojákovvi, který dostal propustku právě při příležitosti její svatby. Synovec však ani po svatbě s návratem na vojnu příliš nechvátá a do toho svými jízlivými poznámkami a narážkami ponižuje Eustacha a dobírá si ho v už tak nelehké roli novomanžela. Žárlivý Eustach se nechá unést a rozhodne se vyzvat vojáka na souboj v šermu. Uvědomí si však, že nemá v souboji proti vojáku šanci, a tak vyhledá mistra Gonina a požádá ho o kouzlo, které by zvrátilo jeho nešťastný osud. Gonin očaruje učňovu ruku tajemnou magií, a jelikož nemá Eustach dostatečnou hotovost na zaplacení kouzla, zaručí se právě svou rukou a termín splatnosti má vypršet za deset dní. Druhý den ráno se sejdou oba soupeři a jejich svědci na Písařské louce, kde se má souboj odehrát. S prvním dotekem kordů se spustí Goninovo kouzlo, Eustachova ruka začne sama od sebe brilantně šermovat a brzy zasáhne vojákovvu hrud' smrtelnou ranou. Vida mrtvého, soukeník se zalekne následků a utíká z místa souboje.

Vyděšený soukeník po řadu dní nevychází z domu, až se nakonec rozhodne vysvětlit svou situaci civilnímu místodržícímu Chevassutovi, zákazníkovi jeho mistra, s nadějí, že by mu mohl pomoci. Po přijetí v Chevassutově domě se skutečně vše daří dobře, soudce Eustachovi přislíbí veškerou svou snahu, aby celou záležitost utajil. Při odchodu se však k životu probere učedníkovva očarovaná ruka a sama od sebe vlepí soudci políček. Eustach se omlouvá, ale není schopen svou ruku zastavit a ta dál fackuje místodržícího, který, uražen, dá okamžitě vsadit soukeníka do žaláře v Châteletu.

Jako první přijde Eustacha do vězení navštívit cikán Gonin, aby mu připomněl, že nezaplatil za kouzlo. Má tudíž právo na soukeníkovvu ruku a hodlá si ji vzít po jeho smrti. Následuje předposlední kapitola, kde vypravěč komentuje případ Eustacha, jenž je údajně pojednáván nejen v *Památných nálezech soudního dvora pařížského*, ale i ve *Sbírce tragických příběhů Belleforestových*. Sbírkva obsahuje dovětek k tomuto příběhu, jemuž dává Belleforest název „*Posedlá ruka*“.

Na závěr přijde navštívit Eustacha do vězení jeho žena Žavotka s penězi na přilepšenou, ale ty na něm obratem v kartách vyhraje kněz, jenž mu přišel dát rozhřešení.

Poté je soukeník vyveden na popraviště a oběšen. Ihned po popravě se začne jeho ruka hýbat, vlepí facu popravčímu a ten ji usekne od těla. Ruka uskočí, dá se do běhu a vyšplhá po zdi zámku Gaillard. Ve výklenku střílny ji už očekává její pán, mistr Gonin. V údajném dovětku Belleforest tvrdí, že tento příběh byl vyprávěn pro povznesení nálady ve společnosti a „je to snad jen jedna z těch báchorek, vhodných pro obveselení dětí okolo krbu, která nemá být přijímána lehkověrně osobami vážnými a rozumu usedlého.“ (Nerval, 81)

Přístupme nyní k analýze povídky, ve které se budu věnovat jejím motivům a také jazyku a celkovému stylu. Nakonec zhodnotím fantastično příběhu s ohledem k Todorovově definici. Stěžejními a úzce souvisejícími motivy příběhu jsou otázka vlastnictví ruky a narušení jednoty těla.

Kouzelnickým trikům a věštění nejprve Eustach nepřikládá příliš velkou důležitost, v úzkých si však soukeník na cikána vzpomene jako na prvního. V deváté kapitole, tedy zhruba ve třech čtvrtinách příběhu, se Eustach upíše cikánovi a zaručí se mu svým tělem: „Platil byste až potom.’ ,To je už lepší... Ostatně jakou záruku chcete?’ ,Jen vaši ruku.’ ,To tedy dobrá... (...)'“ (Nerval, 69) Vzápětí Gonin očaruje ruku, která skutečně ožívá a čtenář se poprvé v příběhu stává svědkem něčeho nadpřirozeného: „Tu teprve Eustach pocítil v celé paži jakýsi elektrický záchvěv, který jej velmi vyděsil; zdálo se mu, že jeho ruka je ztuhlá, ale zatím – věc velmi podivná – zkroutila se a natáhla jako zvíře, když se budí, až její články zapraskaly.“ (Nerval, 70) Pohyb ruky je zde vyličen zatím nenápadně, pomocí přirovnání; končetina se zatím jen „líně“ budí a protahuje jako zvíře po hlubokém spánku.

V následující kapitole se dočítáme o souboji mezi Eustachem a vojákem, kde už je naznačena samostatnost očarované ruky: „Ale sotva se kordy dotkly, Eustach pocítil, že jeho ruka táhne paži vpřed a že se zmítá jako divá.“ (Nerval, 71). To samé se Eustachovi, bez jakéhokoliv přičinění, stane při návštěvě soudce Chevassuta: „(...) když Eustacha v okamžiku, kdy se s hodnostářem pokorně loučil, napadlo náhle, dát mu políček, až mu obličej rozmazal (...)'“ (Nerval, 74), „Mistr Chevassut běžel ke zvonku, aby přivolal své lidi; ale soukeník za ním, pokračuje v tanci, což byl neobyčejný výjev (...); marně se snažil ustát v rozběhu, do něhož jej jeho ruka strhávala. Vypadal jako děcko, které drží velkého ptáka provazem, uvázaným za pařát. Pták vláčí všemi kouty světnice ustrašené děcko, jež se jej neodvážá nechat uletět a jež nemá sil, aby jej zastavilo. Tak i nebohý Eustach byl smýkán svou rukou za civilním místodržícím, který se točil kolem stolu a lenošky a zvonil a křičel bez sebe vztekem i bolestí.“ (Nerval, 75) V tomto výjevu, který sleduje divokou a zuřivou ruku, jež jedná v úplném rozporu s Eustachovým úmyslem, vidíme i pokračování přirovnání z předchozí kapitoly. Zatímco po očarování se ruka teprve „probouzela“, zde se mění v silné

zvíře, proti němuž se nemůže slabý Eustach ubránit. I přes zjevné hrdinovo utrpení působí scéna komicky.

Motiv Eustachovy očarované pravé ruky se stává nejvýraznějším v momentě, když je v poslední kapitole zcela oddělena od těla a sama od sebe „odchází“. Zároveň se děj povídky opět vrací k tomu, že nesplacená očarovaná ruka patří podle všeho mistru Goninovi, a proto za ním ihned po useknutí spěchá, jakoby už Eustachovi nenáležela: „Ihned, jakkoliv tělo soukeníkovo bylo dokonale skleslé a bezduché, jeho paže se zvedla a ruka se dala do veselého třepotu jako ocas psíka, který poznal svého pána. (...) Popravčí znovu postavil žebřík, ohmatal nohy viselce za kotníky: puls již netepal; rozřízl tepnu, krev vůbec nevytryskla, a paže přece pokračovala ve svých nezřízených pohybech. (...) Kat s pustým klnutím vytáhl velký nůž, jež nosil stále při sobě, a dvěma ranami usekl *posedlou ruku*. Ta udělala zázračný skok a spadla, krvácejíc, doprostřed zástupu, který se v úžase rozdělil; nyní, dělajíc pružností svých prstů ještě další skoky, a – jak jí tak dav otvíral širokou cestu – brzo se octla u paty vížky zámku Gaillard; potom zavěšujíc se prsty jako krab na drsnosti a puklinách zdíva, stoupala až k výklenku střílny, kde ji cikán očekával.“ (Nerval, 80–81) Po scéně s pobíhajícím Eustachem fackujícím civilního místodržícího je výjev na popravišti značně mrazivější. Ruka si dělá, co chce, ovšem zbytek těla je mrtvý. Situace je však o to podivnější, že po useknutí je zakrvácené zápěstí znovu přirovnáváno ke zvířatům a jejich částem těla (*krab, ocas psíka*), které samy o sobě nepůsobí příliš děsivě. V tomto momentu je čtenář zmaten, jak „chováním“ ruky, ale také slovy, která autor použil pro vykreslení tohoto podivného závěru a vyvolal tak fantastický účinek.

Tento dojem trvá jen krátce. Jakmile se vypravěč zmiňuje, že ruku „cikán očekával“, čtenář si vzpomene na obchod s Eustachem, který objasní celou tuto divnou situaci; ruka se vrací ke svému majiteli. Příběh na závěr komentuje vypravěč s odkazem na Belleforesta a tvrdí, že příběh je vhodný jako pohádkové vyprávění pro děti a dodává, že dospělí lidé, kteří už mají jisté životní zkušenosti, by neměli přítomné fantastično brát na lehkou váhu. Toto rámcování, kde se vypravěčův text vrací k jinému textu (Belleforestovu dovětku), umocňuje čtenářovu nejistotu, neboť si jeho pravdivost nemůže jednoduše ověřit a vrstvení výpovědi ho mate. Problematikou rámcování se budu více zabývat v kapitole Tělo a fantastično, charakteristika syžetu ve fantastické povídce.

Povídka navíc předpokládá dvojího čtenáře. Už podtitul *makarónský příběh* odkazující k odlehčenému a komickému žánru³ napovídá, že příběh bude mít humorné

³ Macaronique – héroï-comique (Le Robert, 2015), v překladu hrdinsko-komický.

vyznění a skutečně se dá tvrdit, že *Posedlá ruka* je vyprávěna s nadsázkou. Jak je potvrzeno v závěru, přítomný humor a magie se ukazuje jako vhodná kombinace pro čtení dětem. Druhý předpokládaný typ čtenáře, dospělý člověk, také ocení lehkost příběhu, avšak existence věcí „mezi nebem a zemí“ mu nažene hrůzu a čtenář tak pocítí váhání a skutečný strach.

Maupassantova *Ruka*

Samotný děj povídky je rámcován vyprávěním pařížského soudce Bermutiera, jenž retrospektivně vypráví o dosud neobjasněném, tajemném případu. Než se dostane k jeho obsahu, tvrdí, že zločin sice může působit nadpřirozeně, ale sám v toto vysvětlení nevěří. Publikum, tvořené především zvědavými ženami, požaduje po vyšetřujícím soudci, aby případ převyprávěl.

Na okraj případu soudce vysvětluje, že tehdy sloužil v městečku Ajaccio a setkal se zde s mnoha případy krevní msty, jež je na Korsice tradiční. Během svého pobytu si všiml podivínského Angličana Johna Rowella, který, pronajav si zde vilu, s nikým dosud nepromluvil. Začínají se o něm šířit různé příběhy a lidé o něm mluví v souvislosti s hrozným zločinem. Bermutier se proto rozhodl, že Angličana blíže pozná.

Oba muži se skutečně seznámí a soudce Angličana navštíví v jeho vile. Tam cizinec vypráví o svých cestách po světě, lovech na zvířata a při této příležitosti zmiňuje, že „(...)člověk je nejhorší zvíře ze všech a také na něj často podnikal lov.“ (Maupassant, 187–188) Během prohlídky Angličanových zbraní zaujme Bermutiera podivná trofej: seschlá zčernalá ruka stažená z kůže a useknutá v polovině předloktí. Tento prapodivný artefakt je mohutným řetězem připevněný ke zdi a údajně kdysi patřil Angličanově největšímu nepříteli, kterému ji uťal. Pahýl prý musí být spoutaný, neboť se mu chce stále utéct. Nato si soudce během prohlídky zbraní všimne tří nabitých a připravených revolverů rozmístěných po pokoji.

Asi rok po této návštěvě, po níž se už soudce o Rowella příliš nezajímá, je jednoho dne zaskočen zprávou, že Angličan byl předchozí noci zavražděn. Bermutier jde okamžitě prozkoumat místo činu, kde zjišťuje, že byla oběť zardoušena. Stopy na krku vypadají jako od tenkých kostnatých prstů a v ústech mrtvého najde vyšetřovatel seschlý a zčernalý ukazováček ruky. Vyšetřující soudce si všimá, že trofej už na zdi nevisí, řetěz byl přetržen. Podle Angličanova sluhu dostal v poslední době jeho pán několik dopisů, po jejichž přečtení byl vždy rozčilen a ze vzteku karabáčem šlehal uťatou ruku. Před spaním se pak vždy

v pokoji zamykal a křičel rozčilením, jako v hádce. V noci, kdy byl zavražděn, z pokoje naopak nevycházel žádný zvuk, a proto sluha objevil zločin až ráno. Soudce dodává, že vrah nebyl nikdy dopaden.

Poté vypráví Bermutier svůj sen, jenž se mu zdál pár měsíců po vraždě, a ve kterém onen seschlý pařát pobíhá po jeho pokoji. Dalšího dne se záhadně ztracený pahýl najde na hrobě sira Johna Rowella a jeho ukazováček chybí.

Naslouchající publikum chce po Bermutierovi vysvětlení; ten tvrdí, že pravý vlastník ruky zřejmě nebyl mrtev a jednoduše se pro svou končetinu vrátil. Také se domnívá, že šlo o druh krevní msty. Posluchačky však nejsou s tímto vysvětlením spokojeny a tuší za případem nějakou nadpřirozenou sílu.

Nyní se ve své analýze zaměřím na podstatné motivy a poté se budu věnovat vlivu vypravěče a rámcování povídky na smysl textu s ohledem na Todorovovu definici fantastična. V *Ruce* je, stejně tak jako v předchozí Nervalově povídce, přítomna problematika vlastníka ruky. Ta je ovšem v tomto případě jednoznačná – ruka patří neznámému Angličanově nepříteli, kterému byla uťata jako trofej. Nejvýraznějším fantastickým motivem je zde tématika narušení jednoty lidského těla. Tu důkladněji vysvětlím v podkapitole Tělo a fantastično, charakteristika syžetu ve fantastické povídce.

S motivem uťaté ruky se čtenář setkává neočekávaně a bez předchozího vysvětlení či předešlé magie, jako tomu bylo v Nervalově *Posedlé ruce*, a její popis je velice živý a střízlivý: „Ale v tom byl můj pohled zaujat jakousi prazvláštní věcí, visící uprostřed sbírky zbraní. Na pozadí z kusu rudého sametu odráželo se cosi černého. Přiblížil jsem se a nemohl uvěřit svým zrakům – byla to ruka, mužská ruka! Ale nikoliv ruka kostry, bílá a holá, nýbrž zčernalá a seschlá, se žlutými nehty, s obnaženým svalstvem a stopami krve, vypadající jako špína; a tato ruka byla uťata v polovici předloktí zřejmě sekerou, jak tomu alespoň nasvědčovaly hladce přeseknuté kosti.“

I přesto, že Angličan původ ruky vysvětluje, tento artefakt stále vyvolává spoustu otázek a zůstává opředen tajemstvím. V povídce zcela chybí motiv magie, a tak si čtenář stěží odůvodní Angličanovo tajemnou odpověď, když se soudce diví řetězu, jímž je ruka spoutána: „Jen si nemyslete. Chce se jí stále zmizet a proto je řetěz nutný.“ (Maupassant, 189) Nejen čtenář, ale ani vypravěč příliš nerozumí tomuto vysvětlení, je nechán na pochybách: „„Je to blázen či nejapný šprýmař?““ Ale jeho klidný a dobromyslný výraz byl stále stejný, takže jsem nemohl z něho pranic vyčíst.“ (Maupassant, 189)

Příště se v textu s uťatou rukou setkáváme až po podezřelé vraždě Angličana, ve které, byť se vrah nenašel, vše poukazuje na vinu neznámého Angličanova nepřítel, nebo

právě jeho useknuté ruky. Ta navíc záhadně zmizela. Toto neskutečné a nadpřirozené vysvětlení – oživlá ruka – přichází v úvahu ještě více po vyšetřovatelově snu, který je nepochybně nejfantastičtější částí povídky: „Zdalo se mi o oné příšerné ruce, viděl jsem ji, jak běhá po mém pokoji, jak leze jako štír nebo pavouk po záclonách a stěnách. Třikrát jsem se probudil, třikrát jsem znovu usnul a třikrát spatřil ve snu onen hnusný pahýl, jak se prohání po mé ložnici a utíká po prstech, jako by to byly pavoučí nohy nebo račí klepeta.“ (Maupassant, 191) Tato představa vyschlého pahýlu, který se pohybuje jako dotěrný hmyz, jehož dotyk může být smrtelný, je ohavná a nepříjemná. Role děsivého zážitku z noční můry je zde evidentní – po tomto přirovnání k pavouku a štíru si čtenář spíše představí pahýl jako něco živého, co samo od sebe Angličana zardousilo. Touto představou by se objasnila i podivná úzkost, s jakou Angličan přikoval ruku ke zdi.

Po strašlivém snu se čtenářovo váhání vychyluje směrem k vysvětlení, že ruka skutečně ožila a dokonala pomstu za svého, nejspíš mrtvého, majitele. V závěru povídky jsme ale opět znejistění – vypravěč, soudce Bermutier, totiž s jistotou tvrdí, že vraždu spáchal sám nepřítel. Jak se do domu dostal však nedokáže objasnit. Povídka zde končí a čtenář je zcela zmaten; nemá žádné jednoznačné tvrzení či důkaz, jehož by se chytil a dokázal říci, kdo Angličana skutečně zabil. Nekoherence textu, o které mluví Todorov, vyvolává vnitřní nepokoj a zvědavost, neboť nejsme schopni vlastní zkušeností závěr odůvodnit a tento fantastický účinek trvá i po přečtení krátké povídky.

Na předchozích povídkách je vidět, že i přesto, že samotné fantastické motivy jsou téměř stejné, jejich fantastika se liší. Nervalovo fantastično je plné kouzel, a nepůsobí temně a děsivě, ale spíše pohádkově a místy dokáže být humorné. Závěr, ve kterém je Eustach popraven, pochopitelně příliš komický není, ale oživlá ruka přirovnána k rozvernému pejskovi zvláštním způsobem „odlehčuje“ tento tragický konec. Zaměříme-li se na Nervalova vypravěče, zjišťujeme, že jsou pro něj zázraky a magie přirozenou součástí doby. Nijak se nad nimi nepozastavuje a i to je jeden z důvodů, proč čtenáři nepřipadá motiv oživlé ruky nepochopitelný.

V Maupassantově o padesát let mladší povídce mají postavy k nadpřirozenu jiný postoj: Bermutier ho kategoricky odmítá, i když vše racionálně vysvětlit neumí a dámy to berou jako něco neobvyklého, vzrušujícího a tajemného. „Nevysvětlitelné“ je u Maupassanta zdrojem strachu a představa oživlé ruky je hrůzostrašná. Tomu odpovídá i popis, který se vyžívá v nepříjemných detailech a probouzí ve čtenáři odpor. Příběh *Ruky* má navíc další trpké vyznění: i kdybychom neváhali a byli si jisti tím, kdo muže zavraždil, po přečtení této děsivé historie bychom i tak měli velmi špatný dojem.

2.3 Motiv vlkodlaka ve fantastické povídce, Mériméeův *Lokis*, Maupassantův *Strach*

Příběh s podtitulem *Rukopis profesora Wittembacha* začíná v pracovně, když se profesor rozhodne přechíst své paměti začínající litevským úslovím: „Miszka su Lokiu, abu du tokiu.“⁴ (Mérimée, 85) Následují samotné zápisky. Královecký profesor, který je zároveň pastorem, je vyzván, aby studoval žmudštinu, staré nářečí litevštiny, a na svou žádost je pozván na zámek hraběte Szémiotha. Ten vlastní rozsáhlou knihovnu, z níž by mohl profesor během svého výzkumu čerpat.

Příjezd profesora do Médintiltasu není zcela podle jeho očekávání; hraběte bolí hlava, a tak může Wittembach poobědvat pouze s doktorem hraběnky, matky hraběte Szémiotha. Poté se stane profesor svědkem hraběnčina záchvatu; je vzteklá a nechce vystoupit z kočáru. Během oběda doktor Froeber profesorovi vysvětluje, že hraběnka zešílela krátce po svatbě. Při jednom honu byla totiž unesena medvědem. Hraběnka kupodivu nebyla zraněná, ale nikdo neví, jak vlastně toto setkání s medvědem proběhlo. Ví se jen, že mladá žena vzápětí ztratila rozum a v nemocnici lékaři zjistili, že je těhotná. Po narození chlapce, hraběte, začala trpět záchvaty zuřivosti, neboť v malém dítěti viděla právě medvěda. V souvislosti s hraběnčinou podivnou nemocí se doktor zmiňuje o migrénách hraběte, které se objevují zvláště po jeho vyjížděcích k Rosjeně, kde bydlí mladá slečna Julie.

Večer po příjezdu studuje Wittembach ve svém pokoji litevštinu, když ho vyruší praskot suchých větví za oknem. Profesor v okně zahlédne hlavu, a než se vzpamatuje, neznámá postava sleze po stromě dolů a zmizí. Nazítří se přijde profesorovi představit mladý hrabě Szémioth a omlouvá se, že ho předchozí večer vyrušil. Tvář v okně totiž patřila jemu a hrabě prý raději utekl, když mu došlo, jak nevhodně se chová. Podivné chování mladého muže však profesor přejde a dál se spolu baví o studiu žmudštiny.

Příštího dne navrhne hrabě Wittembachovi projížďku na koni, během které Szémioth zamýšlí navštívit slečnu Julii. Projíždějí hvozdem opředeným tajemnou legendou, která tvrdí, že tomuto lesu vládnou zvířata. Na mýtině potkají starou žebračku předvádějící magické triky; zaklíná hada a předpovídá hraběti, že dívka, za kterou míří, se k němu nehodí.

Hrabě s profesorem potom přijedou na zámek tety slečny Julie, stráví zde celý den dívčínými taškačicemi, kterými si zcela podmaní srdce hraběte. Jelikož už je moc pozdě na cestu domů, oba muži na zámku přespí. Hrabě je náměsíčný, mluví a řve ze spaní a nesmírně

⁴ „Míša a Lokis, oba dva stejní, přeneseně ‚Jeden jako druhý‘.“ (Mérimée, 85)

tak profesora vyděsí. Příští den, už zpět na zámku v Médintiltasu, vedou muži rozpravu o dualitě lidské povahy, o kterou se hrabě zajímá, a během rozhovoru je velice nesvůj.

Dalšího dne profesor odjíždí studovat jazyk do Samožitka. Asi za dva měsíce mu přichází psaní od Szémiotha, ve kterém ho zve na svou svatbu se slečnou Julií na zámku Médintiltas; pár si také přeje, aby je pastor oddal. Ten nakonec svolí a vrací se na zámek. Před svatebním obřadem se na zámku čeká na nevěstu, když se náhle splaší koně přijíždějícího kočáru s nastávající. Julie vypadne z vozu ženichovi přímo do náručí – to vidí jeho matka a dostane záchvat šílenství, místo svého syna vidí medvěda, který unáší mladou ženu. Po obřadě se koná velká hostina, při které se svatebčané vrací ke starým litevským tradicím a pijí z nevěstina střevíčku. Profesor Wittembach opouští hlučnou oslavu, odebírá se do svého pokoje, který je přímo pod tím novomanželským, aby si četl; nemůže však usnout. K ránu slyší za oknem, jak nějaké těleso padá s dutým třeskem k zemi, v zahradě však nic nevidí. Dopoledne všichni svatebčané vstanou a po zámku se šíří zpráva, že novomanželé nejsou nikde k nalezení. Nejdříve se hosté potutelně usmívají, ale poté, co pár nereaguje ani na důrazné klepání, rozhodne se komorník vypáčit dveře. Na posteli leží mrtvá mladá nevěsta s děsivě rozdrásaným hrdlem a obličejem; podle doktora byly rány způsobeny kousnutím. Hraběte nikdo nenašel.

V závěru povídky, po dočtení svých zápisků, vysvětluje profesor, proč pojmenoval příběh Lokis. Vysvětluje, že je to litevské jméno pro medvěda, ale že je v literatuře nahrazováno lidským jménem Míška – tím vysvětluje úvodní motto „Míša a Lokis, oba dva stejní.“, obě dvě jména totiž patří jednomu zvířeti, medvědu. Profesor dává v úvodu medvědu lidské jméno, Míša, jakoby tím předznamenával, že právě v tomto příběhu se rodí fantastická bytost: člověk a medvěd v jediném těle.

Stejně tak jako v předchozích povídkách od Nerval a Maupassanta, i tentokrát se budu věnovat tématice narušení jednoty lidského těla. Tento pojem na sebe v tomto případě bere podobu bytosti podobné vlkodlaku. Dalším výrazným motivem je svět lidových pověr a kouzel, který se v povídce prostřednictvím různých míst a postav prolíná s moderním světem devatenáctého století.

Motiv narušení jednoty těla je v příběhu rozvíjen postupně. Poprvé se s ním setkáme ve vyprávění lékaře o tom, jak hraběnka ztratila rozum při pohledu na novorozeně: „Hrabě jí ukáže synka. To se nikdy nemine s účinkem... v románech ovšem. „Zabte ho! Zabte zvíře!“ křičí matka.“ (Mérimee, 91) Traumatizovaná žena vidí místo svého dítěte medvěda. Následují další náznaky, například když hrabě šplhá po stromě, aby se podíval na profesora, nebo později, když hrabě tancuje rusalku s Julií u její tety na zámku a lstí si vynutí její

polibek: „Hrabě si však vymyslel jinou variantu, chytil šibalku do náruče a krátce a dobře ji políbil. Slečna Iwinská trochu vykřikla, velmi se začervenala, padla hned pohněvaně na pohovku a stěžovala si, že ji stiskl jako učiněný medvěd.“ (Mérimée, 108) Zavádějící je i náměsíčnost hraběte, zvláště potom, co se s profesorem baví o slečně Julii: „Pěkně svěží... Pěkně bílá!... Profesor neví, co mluví... Kůň, to není nic... Takové lákavé sousto!...“ Pak začal hryzat vyceněnými zuby podušku, na níž mu spočívala hlava, a současně vyrazil ze sebe takový řev, že se probudil.“ (Mérimée, 114) Žádný z těchto detailů jednoznačně nepotvrzuje fantastický původ hraběte, dohromady však čtenář získává představu, že mladý muž v sobě skutečně má něco z medvěda.

Nejdramatičtější a nejfantastičtější dojem působí výjev těsně před svatbou mladého páru; matka hraběte uteče ošetřovatelům, a když vidí mladou dívku v náruči svého syna, před očima se jí promění v medvěda, jenž drží ve svých tlapách nevěstu: „Náhle se nahoře na schodišti objevila vysoká žena, aniž kdo věděl, jak se tam octla; byla bledá, vyhublá, v neupravených šatech, s vlasy rozčuchanými, rysy celé její tváře byly staženy hrůzou. „Medvěd!“ vykřikla pronikavým hlasem; „medvěd! Pušky! Unáší ženu! Zabte ho! Palte! Palte!“ (Mérimée, 120) Hraběnka je sice šílená, ale toto bezprostřední nařčení působí natolik emotivně a působivě, že je nemožné ho ignorovat. Po přečtení všech těchto drobných znamení bude čtenář fantastické vysvětlení, totiž, že se v hraběti během svatební noci probudil medvěd a svou nevěstu rozsápal, považovat za logické.

Kromě fantastického motivu narušení jednoty těla, je to ale i fantastický svět, kde se setkávají mýty a tradice s obyčejnými lidmi, a který vůbec umožňuje přeměnu člověka ve zvíře. Nejpatrnější konfrontací profesora a hraběte s tímto mytickým světem je cesta přes tajemný les: „Vedu vás, pane profesore, do hvozdů, kde stále ještě zkvétá zvířecí říše, matečník, veliká děloha, veliká líheň života. Ano, podle našeho lidového podání ještě nikdo nepronikl do jeho hlubin, nikomu se nepodařilo proniknout do nitra těchto lesů a močálů, vyjma ovšem pány básníky a kouzelníky, kteří vlezou všude. Tam je republika zvířat...“ (Mérimée, 101) Stařena, kterou muži potkají, je také jakýmsi kontaktem se starým, bájným světem – vzývá slovanského boha Pirkunse, v rukávě má hada a věští budoucnost. Další podobnou postavou, která ztělesňuje víru v mýty a tradice, je starý svatebčan: „Nadšeně se připilo nevěstě na zdraví. Sotva se znovu posadila, vstal jakýsi urozený pán s bílými kníry a řekl hřímavým hlasem: „S bolestí vidím, že naše staré obyčeje vymírají. Naši otcové by nikdy nepřipíjeli takto z broušených sklenic. My jsme pili z nevěstina střevíčku, ba i ze šněrovačích botky, neboť za mých časů nosily dámy botky z červeného safiánu. Ukažme, přátelé, že jsme ještě opravdoví Litevci. – A ty, paní, podej mi laskavě svůj střevíček.“

(Mérimée, 121) Ve světě, ve kterém přežívají báje, pověry a kouzla, lze totiž uvěřit příchodu fantastické postavy – napůl člověka a napůl zvířete.

Maupassantův *Strach*

„Po večeři jsme se vrátili na palubu“⁵ je úvodní větou příběhu *Strach*, který vyšel roku 1882. O dva roky později vydal Maupassant stejnojmennou povídku, která je nicméně zcela odlišná od této, které se budu věnovat. Povídka začíná na lodi plující směrem do Afriky. Na palubě se setkává menší společnost a muži si krátí plavbu vyprávěním příběhů. Velitel navazuje na diskuzi, kterou spolu vedli u večeře, a dokončuje vyprávění o tom, jak se svou lodí ztroskotal pod útesem. Dodává, že toho dne měl skutečný strach. Na to zareaguje zcestovalý muž klidného a vážného vzezření; tvrdí, že to, co velitel zažil, není strach, ale pouhé rozčilení nebo pohnutí. Dodává, že strach je pocit, který dobrodruh nezažívá před možnou smrtí, přepadením, či něčím, co zná a může očekávat. Strach pociťuje při kontaktu s něčím nenormálním a záhadným: „Opravdový strach je něco jako vzdálená vzpomínka na nevyjasněné hrůzy z dřívější doby.“⁶

Cestovatel dál vypráví, že už byl mnohokrát ztracen, okraden, bojoval o život, ale strach pocítil pouze dvakrát - poprvé při cestě po Africe. Při přechodu přes duny v Alžiru se stal svědkem podivného jevu, když spolu s dalšími jezdci zničehonic a neznámo odkud zaslechl pravidelné a zrychlující se údery bubínku. Arabové, kteří muže doprovázeli, dostali strašný strach a najednou se jeden jezdec, cestovatelův dobrý přítel, svalil ze sedla na zem jako zasažen bleskem. Umíral uprostřed rozpálené pouště za zvuku bubínku – a v tu chvíli muž pocítil opravdový strach. Tento podivný akustický jev pak cestovatel vysvětluje jako ozvěnu, jež se ozývá mezi písečnými dunami coby fata morgána; o tomto výkladu se však dozvěděl až po návratu z cesty.

Podruhé zažil cestovatel skutečný strach předchozí zimu, v lese na severozápadě Francie. V doprovodu vesničana procházel hvozdem, zatímco se nad nimi hrozivě stahovaly mraky a schylovalo se k bouři. Společníci tak byli nuceni zamířit k nejbližší lesovně, kde prý žije starý lesník se svými dvěma syny a jejich ženami. Nejdříve byli muži rádi, že našli útočiště, ale při příchodu se dozvěděli, že to jsou přesně na den dva roky, co lesník zabil

5 „On remonta sur le pont après diner“ (Maupassant, 600)

6 „La Vraie peur, c'est quelque chose comme une reminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois“ (Maupassant, 601)

pytláka. Ten se prý minulý rok vrátil, aby se pomstil, a tak napjatá atmosféra uvnitř lesovny napovídá, že osazenstvo se strachem očekává, že mrtvý pytlák přijde opět tento večer.

Počasi se stále neutišilo – nad lesovnou zuřila bouře, blesky se odrážely do oken a to zneklidnilo starého psa, jenž do té chvíle pouze ležel v rohu místnosti. Dal se do hlasitého vytí, což drásalo nervy už tak vyděšeným obyvatelům domu. Po hodině vytí muži došlo, že znovu zažívá ten strašný strach, podobně jako obyvatelé domu. Pes začal obíhat místnost a očuchávat stěny, až lesníkovi došla trpělivost a vyhodil zvíře na dvorek. Vytí utichlo, ale najednou muži zaslechli podivný zvuk přicházející zvenku – jakási bytost se otírala o venkovní zeď a přecházela ke dveřím. Náhle se v okénku ve dveřích objevila hlava; bílá tvář s očima šelmy, které vyšel z úst nerozpoznatelný zvuk. Lesník bez váhání vystřelil okénkem a spolu se syny zabarikádovali dveře stolem a kredencí. Cestovatel popisuje, že v momentě výstřelu, jež neočekával, byl hrůzou a strachem bez sebe. Druhý den ráno, po otevření dveří, našli muži na prahu zastřeleného starého psa. Ten se ze dvorku podhrabal pod plotem.

Maupassantův příběh má dva stěžejní motivy; je to tematika tajemných zvuků a stejně jako i v předchozích povídkách, narušení jednoty těla. Dva příběhy jsou v Maupassantově povídce rámcovány sešlostí na palubě lodi, kdy je vypráví zcestovalý a zkušený muž; jeho cílem je cestujícím vysvětlit, co to znamená mít strach. Tento pocit je také motivem, který tematicky spojuje oba příběhy.

Na prvním vyprávění z pouště v Alžiru cestovatel ukazuje, že nejstrašnější jsou příhody, které nám nedávají smysl a jejichž okolnosti jsou podivné a nepochopitelné. Přesně tak je to totiž se zvukem bubínku – sám o sobě tento vjem děsivý není, autor ani nepoužívá žádné přívlastky, jimiž by mu přidal na hrůznosti. Fantastický účinek je zde vyvolán tím, že bubínek zazní v poušti, tedy na místě a ve chvíli, kdy ho vůbec nepředpokládáme. Čtenář může pouze váhat a odhadovat záhadný původ nečekaného zvuku, což je moment, kdy je, podle Todorova, fantastický dojem nejsilnější. Arabové, kteří podle všeho nejsou svědky nevysvětlitelného fenoménu poprvé, mají už při zaznění prvních úderů strach: „Smrt je nám v patách.“⁷ Pod vlivem nejistoty a strachu postav pokračuje váhání čtenáře i poté, co jeden ze spolujezdců zemře. Klademe si otázky, zda tajemný zvuk se smrtí souvisí, či zda ji dokonce nezpůsobil. I přesto, že je nakonec zvukový jev logicky vysvětlen, ani hrdina, ani čtenář se nemohou zbavit nepříjemného pocitu, že tajemná událost nebyla jen shoda okolností.

⁷ "La mort est sur nous." (Maupassant)

I v druhé části cestovatelova vyprávění najdeme motiv zvuku, jenž vyvolává strach. Pes, vyděšen velkou bouří a snad i předzvěstí příchodu mrtvého, vyje strašlivým hlasem: „Pes vyl celou hodinu bez jediného pohybu, vyl, jako kdyby se mu zdála noční můra. Najednou jsem pocítil hrozný strach. Strach z čeho? Co já vím, byl to zkrátka strach.“⁸ Poté co lesník vyhodí psa na dvůr, se zvenčí ozývají další zvuky, tentokrát však nevíme, co je způsobuje – fantastický dojem je velice intenzivní: „A najednou v nás všech hrklo; neznámá bytost se od lesa připlížila ke zdi domu, přesunula se až ke dveřím, jež váhavě ohmatala; dvě minuty ticha, které následovaly, nás zbavily všech smyslů. Poté se bytost, stále ohmatávajíc zed', vrátila za roh. Přejížděla ji zlehka nehem jako malé dítě.“⁹ Zvuky, které vyděšené osazenstvo hájenky slyší, znějí jako lidské; v úvahu v tuto chvíli připadá snad jedině mrtvý pytlák, jenž se vrátil, aby se pomstil lesníkovi, a hledá vchod do domu.

Poté opět do povídky vstupuje motiv narušení jednoty těla – v okénku se objeví tvář, jež podle popisu nepatří jednoznačně ani psu, ani člověku: „náhle se v otvoru ve dveřích objevila bílá hlava s ohnivýma očima šelmy“¹⁰. Z kontextu celé povídky vyplývá, že by stvořením za dveřmi mohl být buď přízrak mrtvého pytláka, nebo sám pes, jehož tlama se v očích zděšené společnosti přeměnila ve stvůrný přelud – je však nepravděpodobné, že by se pes stačil za tak krátkou dobu podhrabat ze dvorku. Možnosti jednoznačné interpretace jsou tedy dost omezené.

Na rozdíl od Mériméeovy povídky *Lokis*, v jejímž bájném světě plném kouzel a lidových tradic má fantastično neoddiskutovatelnou pozici, v Maupassantově *Strachu* jsou přeměny člověka ve zvíře nesrozumitelné. Zde k tomu značně přispívá vypravěč – zkušený cestovatel, který už zažil mnoho, ale některé jevy jsou pro něj stále nevysvětlitelné a o to děsivější. Důvěruje vědeckým poznatkům (zvuk bubínku coby ozvěna mezi dunami), ale programově neodmítá nadpřirozené jevy (fantastická bytost v okénku dveří). Ve *Strachu* a obzvláště v druhé části povídky je fantastický motiv vlkodlaka dokreslen celkově ponurou atmosférou stísněné světnice, noci a zuřící bouře. Ta předznamenává mrazivé vyústění a způsobuje vedle čtenářovy nejistoty i neustálý pocit nepokoje.

⁸ „Alors, pendant une heure, le chien hurla sans bouger; il hurla comme dans l'angoisse d'un rêve; et la peur, l'épouvantable peur entraînait en moi; la peur de quoi? Le sais-je? C'était la peur, voilà tout.“ (Maupassant)

⁹ „Et soudain tous ensemble, nous eûmes une sorte de sursaut : un être glissait contre le mur du dehors vers la forêt ; puis il passa contre la porte, qu'il sembla tâter, d'une main hésitante ; puis on n'entendit plus rien pendant deux minutes qui firent de nous des insensés ; puis il revint, frôlant toujours la muraille ; et il gratta légèrement, comme ferait un enfant avec son ongle.“ (Maupassant)

¹⁰ „puis soudain une tête apparut contre la vitre du judas, une tête blanche avec des yeux lumineux comme ceux des fauves“ (Maupassant)

Oba texty, povídka *Lokis* i *Strach*, brání čtenáři v úplné interpretaci, neboť v obou zůstává neobjasněn původ vlkodlaka. Nevíme, co se stalo hraběnce, když byla unesena medvědem a jaké účinky to vyvolalo v mladém hraběti, stejně tak jako můžeme pouze tušit, jaké tělesné přeměny nastaly za zavřenými dveřmi s malým okénkem. V obou dvou povídkách je navíc poznání znesnadněno pozicemi vypravěčů (viz kapitola Tělo a fantastično, charakteristika syžetu ve fantastické povídce). Co se týče Maupassantova *Strachu*, sugestivně vykreslená stísněnost, všudypřítomný strach a frustrace včetně nemožnosti interpretace vyvolávají úplný fantastický dojem.

2.4 Tělo a fantastično, charakteristika syžetu ve fantastické povídce

Jak vyplývá z celé této kapitoly, významnou tematikou fantastického žánru je motiv narušení jednoty lidského těla – ať už to je useknutá a oživlá ruka nebo člověk, do jehož těla proniklo zvíře. Tato tematika představuje zásadní zpochybnění základních lidských jistot, neboť popírá výlučnost těla v podobě, v jaké ho známe. Člověk své tělo vždy automaticky pokládá za neměnný obraz svého já, avšak ve fantastických povídkách je tato základní jistota zpochybňována a lidské tělo zde podléhá neznámým fantastickým principům.

Zatímco v Nervalově příběhu je toto narušení těla vyprávěno s nadsázkou a ruka odcupitá k majiteli jako malý pejsek, u Mériméa je představa lidského těla, které násilně ovládl medvěd, hrůzná a představuje zvířata coby děsivé bytosti. Medvěd se stává součástí těla hraběte a toto zpochybňuje vědeckou výlučnost člověka mezi živými tvory. Stejné principy vidíme i u srovnávaných Maupassantových povídek. Motiv narušení jednoty těla je také, ovšem poněkud niterněji, přítomen i v příběhu *Horla*. V tomto případě sledujeme nikoliv násilné vniknutí zvířete do lidského těla či useknutí ruky, ale spíše postupný zrod zcela nového a vyššího tvora na úkor lidské bytosti (viz podkapitola Vývoj vypravěče a fantastického motivu v povídce *Horla*).

Nejednotnost a programové zpochybňování je přítomné jak na motivické, tak i na formální úrovni povídky. Maupassantovy a i předchozí fantastické příběhy, které jsem analyzovala, se snaží svým rámcováním ovlivnit a potažmo zmást čtenáře. Tato strategie „text vracející se k textu“ je u Nervalova explicitní: do vypravěčovy výpovědi proniká zcela jiný text, Belleforestův dovětek, a přímo varuje čtenáře před lehkovážnou interpretací příběhu a lhostejným postojem k jeho fantastičnu. U Mériméa je příběh rámcován předcítáním profesora rukopisu a je tedy determinován profesorem – vypravěčovou osobou. Volba vědce a zároveň protestantského pastora, tedy konzervativního vzdělance, jako vypravěče, je záměrná – jeho prostřednictvím totiž čtenář přistupuje ke kouzlům a bájím

fantastického světa mnohem opatrněji a kritičtěji. Rámcování coby specifický rys fantastického žánru je přítomné už u Hoffmanna (srv. 10 – 11). Zde má vyvolat váhání a zkomplikovat interpretaci příběhu a navíc je výrazem společenské kritiky. Podrobná práce s vypravěčem a vedlejšími postavami je také součástí povídky *Horla*.

Text vracející se k jinému textu a volba postav, které nekorespondují s vlastními výpověďmi, jsou prostředky rámcování utvářející komplexnost a vrstevnatost charakteristickou pro fantastický text. Funkcí těchto konstrukcí je „rozostřit“ linii příběhu, znejistit tak čtenáře a dosáhnout fantastického účinku.

3. Pozice Maupassanta v rámci fantastické tradice

Jak jsme si ukázali v předchozí kapitole, žánr fantastické povídky prokázal v průběhu celého devatenáctého století neobvyklou dynamičnost a rozmanitost, co se týče stylu a rámcování příběhů, typů vypravěče a prostředků, jak vyvolat a umocnit fantastiku povídky. Viděli jsme také, jak Maupassant pracuje s fantastickými motivy, které se osvědčily v dílech romantických autorů, a jak fantastično v jeho díle získává syrový a ponurý charakter, jenž sám o sobě představuje tragiku života.

Tento vklad determinovaný do určité míry dobou, ve které Maupassant tvořil, nemocí, která ovlivnila jeho vidění vnějšího i vnitřního světa, a především schopností zachytit skutečnost ve své nejtajemnější a nejtemnější podobě, budu charakterizovat v této kapitole. K tomu mi poslouží povídka *Horla*, ve které se budu věnovat práci s vypravěčem a dalším vyprávěcím strategiím, které ve čtenáři vyvolávají fantastické dojmy a nepříjemné pocity, které přetrvávají i po přečtení. Poté se budu věnovat Maupassantově povídkám *Nablízko smrti* (*Auprès d'un mort*, 1883) a *Horská chata* (*L'Auberge*, 1886). I tyto příběhy jsou považovány za fantastické, ačkoliv oproti Todorovově pojetí fantastična jsme schopni je jednoznačně interpretovat. Tento rozptyl Maupassantova fantastična objasním pomocí analýzy fantastiky dvou posledních povídek.

3.1 Vývoj vypravěče a fantastického motivu v *Horle*

Povídka formou deníku, která z intimní perspektivy ukazuje postupný úpadek člověka a jeho podlehnutí přízraku, nutí čtenáře vnímat hlavního hrdinu jako Maupassantovo alter ego a hledat přímé paralely mezi příběhem a autorovým životem. Je pravda, že postupující nemoc spolu se špatnými genetickými předpoklady měla vliv na Maupassantovu psychiku, nicméně interpretovat *Horlu* zjednodušeně jako autobiografické svědectví autorova rostoucího šílenství by nás připravilo o možnost nahlížet na příběh jako na pečlivě konstruovaný fantastický syžet, jemuž forma deníku dodává na věrohodnosti a zintenzivňuje jeho fantastický účinek.

Příběh začíná v květnu v Normandii poblíž Rouenu. Spokojený vypravěč se zaníceně svěřuje, jakou radost mu udělal pohled na krásný brazilský trojstěžník, který plul v závěsu za dalšími loděmi a parníkem po Seině přímo za jeho zahradou: „Pohled na tuto loď mne tak potěšil, že jsem na ni bezděky zamával.“ (Maupassant, 226) Pár dní na to se rozstoná, stěžuje si na horečku, ale i na náhlé změny nálad. Začíná trpět neblahou předtuchou něčeho špatného: „Mám ustavičně onen zhoubný pocit hrozícího nebezpečí, strach z blížícího se

neštěstí nebo z číhající smrti, jakousi předtuchu, která je patrně příznakem dosud nepropuklé nemoci, klíící v krvi i v těle.“ (Maupassant, 227) Vypravěč přemýšlí nad původem chorobného stavu a dostává se k úvahám o nedokonalosti lidských smyslů: „Jak nesmírné je toto tajemství Neviditelná! Nejsme věru s to, abychom je pronikli svými ubohými, nedostatečnými smysly; svým zrakem, který není schopen rozeznat ani příliš veliké, ani příliš malé, ani příliš blízké, ani příliš daleké, a nepostřehne ani obyvatel hvězd, ani tvorů ve vodní kapce... a nejinak je tomu s naším sluchem, který nás šálí, neboť nám tlumočí chvění vzduchu halasnými zvuky. (...) A stejně je tomu s naším čichem, který je mnohem horší než čich psa... s naší chutí, jež rozpozná stěží stáří vína! Ach! Kdybychom měli jiná ústrojí, dokonalejší čidla, která by konala v náš prospěch další divy, co vše bychom ještě objevili kolem sebe!“ (Maupassant, 227)

I během dalších dnů trpí vypravěč utkvělou představou čehosi nevysvětlitelného ve své blízkosti – odjede proto na několik týdnů k hoře Svatého Michala, aby setřásl tento chorobný stav. Vede zde rozhovor s mnichem, který mu vypráví tamější legendu; podle ní je v noci na písčíně kolem hory slyšet lidské hlasy a potom mekot dvou koz. Podle nevěřících tyto zvuky vydávají mořští ptáci, ale podle svědectví rybářů, kteří se opozdili, tyto zvuky vydává zahalený pastýř a kozel s tváří muže s kozou s tváří ženy. Muž se ptá mnicha, zda tomu věří. Předpokládá totiž, že mnich, konzervativní muž a vzdělanec, nebude v žádném případě považovat takovéto legendy za skutečné a napoví mu tak, že i jeho chorobná přesvědčení jsou výplodem unavené mysli. Mnich však odpoví pochybovačně: „Ani sám nevím.“ (Maupassant, 230) Vypravěč tedy od mnicha rozřešení nedostane.

Po návratu z cesty vypravěč opět onemocní a vrátí se mu noční můry. Jedné červencové noci jde muž spát, na noční stolek si připraví láhev s vodou a polovinu z ní upije. Jde si lehnout a po dvou hodinách ho ze spánku opět vytrhne strašlivý sen. Zdá se mu, že někdo leží na jeho hrudi a z úst mu vysává život. Probudí se celý vyčerpaný, jako po strašném zápasu, a chce se napít. Zjistí však, že v láhvi už žádná voda není. Je tímto zjištěním zděšen a přemýšlí, zda je opravdu náměsíčný; jinou možnost si nepřipouští. Druhý den se událost opakuje a vypravěč propadá zoufalství a pochybám: „(6. července) Propadám šílenství! Dnes v noci vypil zase někdo celou karafu; - nebo spíše já jsem ji vypil! Byl jsem to však já? Opravdu já? Kdo jiný tedy? Kdo? Och můj Bože! Pokouší se o mne šílenství? Kdo mě zachrání?“ (Maupassant, 232) Nazítří a pak i den poté zoufalý muž provede „zkoušku“ a před ulehnutím do postele postaví na stůl víno, mléko, vodu, chléb a jahody. Pokaždé zmizí voda a trochu mléka. Podezřívavý muž dalšího dne obalí lahve s nápoji do bílých kapesníků a potřese si ústa, kníry a dlaně tuhou. Po probuzení zjišťuje, že ani bílé

kapesníky ani povlečení nenesou žádné tmavé stopy po tuze – nejen, že nechodil po pokoji jako náměsíčný a nenapil se připravené vody, ale ve spánku se překvapivě ani nepohnul. Zděšený vypravěč se rozhodne okamžitě odjet do Paříže.

Po dni v hlavním městě stráveném pochůzkami a návštěvou divadla se muž uklidní a je přesvědčen, že za noční můry a podivné jevy můžou pouze jeho předrážděné nervy a dlouhodobá samota, kterou si „oživujeme fantomy“ (Maupassant, 234). Tráví zde i Svátek Republiky a o dva dny později navštíví svou sestřenicí, aby u ní poobědval. Jedna z jejích přítelkyň představuje svého muže, doktora Parenta, jenž se zabývá nervovými chorobami a hypnózou. Neboť vypravěč ani jeho sestřenice v tyto podivuhodné magnetické síly nevěří, lékař poprosí sestřenicí, zda by jí nemohl zhypnotizovat. Ta svolí, doktor ji uvede do hypnotického spánku a vsugeruje je jí, že má bratrance druhý den ráno požádat o pět tisíc franků pro svého muže. Nazítří žena skutečně přijde do jeho hotelu a žádá vypravěče o peníze. Je patrné, že si nedokáže vzpomenout, kdy a proč se na ni manžel s žádostí obrátil. Ví jen, že si musí vyžádat pět tisíc franků. Když se jí vypravěč snaží situaci vysvětlit, nechce mu věřit a stojí si za svým. Poté ji lékař ve spánku její hypnotické přesvědčení vymluví – vše funguje až neuvěřitelně. Na vypravěče tento zážitek silně zapůsobí a po týdnu se vrací domů.

Prvních pár dní doma je vše v pořádku, ale šestého srpna se jde muž projít mezi záhony, aby si prohlédl květy růží, a zničehonic zcela jasně vidí, jak se sám láme stonek nejbližší růže. Ta se vznese, jako kdyby ji někdo zvedl a přičichl k ní, a květina takto chvíli visí ve vzduchu. Když se po ní vypravěč ožene, růže zmizí. Muže napadne, že je to pouze prelud, ale po chvílce hledání nachází mezi stonky jeden čerstvě zlomený.

Muž postupně podléhá strachu a celkové ochablosti – cítí, že u něj v pokoji někdo je a děsí ho jeho nečinnost; nedokáže však zasáhnout. Chce odjet, ale nemá na to sílu a odvalu. Vydá se aspoň na procházku, ale brzy má neodbytný pocit, že se musí vrátit – jako kdyby mu to někdo cizí přikázal, a není ve vypravěčových silách odporovat. Za pár dní se tento stav tak zhorší, že vypravěč není schopen vstát z křesla. Cítí, že už nad svým tělem nemá kontrolu, a vzpomíná na podobně bezvládný stav své sestřenice, kdy upadla do hypnotického spánku – je přesvědčen, že jej někdo ovládá podobným způsobem.

Vypravěči se brzy naskytne další neuvěřitelný pohled; stránky knihy položené na stole se samy pomalu otáčejí – zdá se, že jimi někdo listuje. Než stačí muž přiběhnout blíž, křeslo u stolu se samo od sebe překotí, jako kdyby byl někdo přistižen a chtěl co nejrychleji uprchnout.

Den na to si muž čte o novém vědeckém objevu, podle kterého v brazilském São Paulo lidé hromadně propadají šílenství poté, co je pronásledují neviditelná stvoření. Ta jsou nazývána „upíři“ (Maupassant, 246) a údajně se živí pouze vodou a mlékem. Muž si vzpomíná na brazilský trojstěžník, jemuž se tak obdivoval, a kterému z radosti zamával. Představuje si, jak na sebe tímto gestem nejspíš upoutal pozornost, a z lodi na břeh vyskočila tajemná bytost, aby ho posedla. Slyší, jak na něj stvoření křičí své jméno: *Horla*. Představuje si jej jako nového, dokonalejšího tvora neviditelného lidskému oku. Vypravěč je přesvědčen, že bytost ovládá hypnózu a další nadpřirozené síly, a přišla, aby zotročila lidskou duši (Maupassant, 246).

Devatenáctého srpna se vypravěč rozhodne si na Horlu počkat, aby ho viděl a zabil ho. V pokoji zapálí svíce, aby lépe viděl, a čekaje, píše u stolu. Po chvíli se ho zmocní neodbytný pocit, že se mu bytost naklání přes rameno, dív se nedotýká jeho obličeje. Muž se po ní ožene a strne hrůzou, když nespátří svůj odraz v zrcadle postaveném přímo naproti němu. Je přesvědčen, že neviditelný Horla stál přímo mezi ním a zrcadlem: „Vymrštil jsem se, vztáhl ruce a otočil se tak prudce, že bych byl málem upadl. Nu a?... V pokoji bylo jasno jako za bílého dne, ale v zrcadle jsem se přesto neviděl!... Bylo prázdné, jasné, hluboké, plné světla! Můj obraz se v něm nezrcadlil, neodrážel se v něm, ač jsem stál před ním! Viděl jsem jen veliké sklo, průzračné odshora dolů. Třeštil jsem na ně vyjevené zraky, zíral jsem do něho strnulýma očima, nemaje odvahy, abych se přiblížil, abych učinil sebemenší pohyb, ač jsem jasně cítil, že je zde, že mně však znovu unikne, on, jehož nepostřehnutelné tělo pohltilo můj zrcadlový obraz.“ (Maupassant, 249) Postupně se vypravěčův obraz v zrcadle zobrazuje a zaostřuje.

Vypravěč se chce Horly zbavit a má plán. Nechává si ve své ložnici v přízemí zamřížovat okna. Potom, když v zabezpečené místnosti opět cítí Horlovu přítomnost, zavře okna a proplíží se ven. Je si jist, že je Horla uvězněn, a zapálí dům. Zvenku sleduje, jak oheň propuká, když v tom se otevrou okna v patře a uslyší křik služebnictva. Vypravěč se rozběhne směrem k vesnici a volá o pomoc, ale celý dům už je v plamenech. Dochází mu, že Horla, neviditelná bytost, není smrtelná jako člověk a plameny mu nemohou ublížit. S tímto zjištěním se však už vypravěč smířit nedokáže: „Po bytosti, která může zemřít každého dne, kteroukoliv hodinu i minutu a kdejakou náhodou, přišel ten, jenž zemře jedině v určitý den, v určitou hodinu i minutu, kdy dosáhne hranic svého bytí! Ne... ne... o tom není sebemenší pochyby... není mrtev... Nuže... nuže... potom nezbyvá, než abych si sám vzal život!...“ (Maupassant, 251)

Nejprve se zaměříme na podobu vypravěče. Maupassant nevybírám vypravěče – šílence nebo vypravěče – podivína, naopak, majitel deníku je společenský, dobře situovaný a pokrokový člověk. Je to osoba, která odmítá nadpřirozené jevy, a pokud má uvěřit, požaduje skutečný, hmatatelný důkaz. O jeho spolehlivosti nás přesvědčí i jeho vnímavost a smysl pro estetiku: „Když jsem vykonal včera různé pochůzky a návštěvy, které vlily do mé duše nové svěží síly, zakončil jsem večer v Théâtre-Français. Hráli kus od Alexandera Dumase syna, jehož svěží a účinný vtip mne úplně uzdravil. Svatá pravda, samota je nebezpečná tvůrčím duchům. Musíme být obklopeni lidmi, kteří myslí a mluví. Jsme-li delší dobu sami, oživujeme si samotu fantomy.“ (Maupassant, 234)

Proto, když začíná vypravěč trpět utkvělými představami a stává se svědkem neuvěřitelných situací, nejsme si vůbec jisti, stejně jako on, jsou-li výplodem myslí podléhající nemoci, nebo zda se skutečně dějí. Hrdina svou spolehlivost neztrácí ani v průběhu povídky, kdy už je jeho zdraví diskutabilní – staví totiž přelud před různé zkoušky, chce experimentálně dokázat, že podivné jevy jsou jen důsledkem jeho náměsíčnosti a samoty. Poté, co všechny tyto testy vyjdou ve prospěch existence neznámé bytosti, hrdina i čtenář jsou v podstatě přesvědčeni, že Horla existuje.

Povídka nám kromě vypravěče poskytuje i další perspektivy – důkaz hypnózy, jež je proveden na vypravěčově sestřenici, a pochybovačná odpověď mnicha z hory Svatého Michala. Tyto epizody fungují jako nastražené pasti a místo toho, aby vypravěče podpořily v jeho skepsi vůči neuvěřitelným jevům, což si od nich ostatně sám slibuje, vyvolávají naopak další otázky a pochybnosti. Jak jsem uvedla už v kapitole Tělo a fantastično, charakteristika syžetu ve fantastické povídce, tyto vedlejší linie vložené do hlavního vypravěčova diskurzu vytvářejí vrstevnatost povídky a rozostřují její příběh. Vypravěč i čtenář jsou těmito dalšími výpověďmi ještě více zmateni a vzdalují se tak nenávratně od možnosti jednoznačné interpretace.

Přistupme nyní k samotnému fantastickému motivu Horly. S tímto fantastickým prvkem pracuje Maupassant už od začátku příběhu. Hrdinovo uvědomování si bytosti je postupné, z jeho pohledu se Horla mění a roste; nabývá na nezávislosti a díky důkazům je čím dál tím skutečnější. Ukažme si proměnu utkvělé myšlenky ve zcela nového tvora, pátý přírodní živel, Horlu.

Na samém začátku povídky se vypravěč prochází svou zahradou a zahlédne „celý bílý, podivuhodně čistý a oslňující“ trojstěžník (Maupassant, 226), načež ho začíná trápit úzkost, dalo by se říci paranoia: „Kolem desáté jdu do ložnice. Jen vkročím, už zavřu na dva západy a zasunu zástrčky; bojím se... ale čeho?... Dosud jsem se nebál ničeho...! ...teď

otvírám skříně, dívám se pod postel; poslouchám... naslouchám... čemu?“ (Maupassant, 228) Přízrak má dosud podobu myšlenky, jež je uzavřena ve vypravěčově hlavě.

O pár stránek dál už obsese „proniká ven“ a vypravěč nachází vypitou láhev vody a mléka, kterých se on sám nedotkl. Muž však dosud odolává představě „ducha“ a podivné jevy racionalizuje: „Jak vratký je náš rozum a jak rychle se vyděsí a sejde na scestí, sotvaže nás potká něco, co nám není na první pohled pochopitelné! Místo abychom učinili prostý závěr: „Nechápu, protože neznám příčinu,“ vymýšlíme si ihned strašlivé záhady a nadpřirozené síly.“ (Maupassant, 234 – 235)

Určitější podoba Horly se objevuje poté, co se muž stává svědkem levitující růže a začíná věřit v to, že ho pronásleduje někdo sice neviditelný, ale skutečný – někdo, kdo dokáže chodit, trhat květiny a kdo navíc má tajemnou sílu hypnoticky ovlivňovat vypravěčovu vůli a tělo: „Po mně je nadobro veta! Někdo má v moci mou duši a ovládá ji! Kdosi řídí veškeré mé činy, mé pohyby, všechny mé myšlenky. Sám o sobě nejsem už nic, nic, jen zotročeným divákem, jenž je poděšen tím vším, co dělá. Přeji si mermomocí odejít. Nemohu. Nechce; a všecek zmaten sedím nadále v křesle, v němž mě nutí sedět, a chvěji se po celém těle.“ (Maupassant, 243) Vypravěč je zde přesvědčen, že je to právě sugesce vůle, kterou na něj Horla působí. Muž nejprve tyto jevy skepticky odmítal (hypnóza sestřenice), ale nyní si uvědomuje, že ho stejně hypnotické působení právě ovlivňuje. Takto se prolínají vrstvy příběhu a ten se stává o to nesrozumitelnější.

Po všech vypravěčových experimentech, které vyšly ve prospěch existence neznámé bytosti, je její přítomnost potvrzena článkem ve vědeckém časopise. Poté vypravěč stvoření zaslechne a dozvídá se jeho jméno: „Přišel, přišel... Jak se jen jmenuje?... jak?... zdá se mi, že na mne křičí své jméno, ale já je neslyším... neslyším... ano... křičí je... Poslouchám... nemohu... opakuj je... Horla... toť on...Horla přišel... už je zde!...“ (Maupassant, 246) Na tomto úryvku vidíme útržkovitost a nesourodost myšlenek, které vyjadřují vypravěčovo vnitřní pnutí a představují jeden z nejvypjatějších momentů deníku. Tuto přerývanost je možné číst jako důsledek ochromení vypravěče – přízrak už ho zcela ovládl a muž není schopen vyjádřit sourodou myšlenku. Připomeňme si však úryvek z počátku příběhu týkající se nedokonalosti lidských smyslových orgánů (viz str. 34), a zmíněná útržkovitost a klopýtavost nám budou připadat spíše jako charakteristické vlastnosti dialogu – konkrétně rozhovoru mezi Horlou a vypravěčem, jehož sluch se „zdokonalil“ natolik, že zachytil Horlův hlas.

Vypravěč si je v závěru povídky plně vědom existence Horly, není však ochoten se (stejně jako čtenář) s jeho přítomností a převahou smířit. Cítí se Horlou zotročen, a tak se uchyluje k nejzazší možnosti – pokusu o vraždu a nakonec k sebevraždě.

Zde vidíme, jak jsou fantastický motiv a vypravěč v povídce úzce provázané – nejprve je Horla jednou z vypravěčových myšlenek, roste v samostatnou bytost a na závěr vypravěče dokonce přerůstá svou nadlidskou mocí, dokonalejším organismem a nesmrtelností. Zároveň se vyvíjí i vypravěč – inteligentní a pokrokový člověk, který se nejprve zcela spoléhá na svůj zdravý rozum, a který je v závěru zcela ovládnut nepředstavitelnou silou a neuvěřitelností hrůzného života, že tuto tíhu neunes a spáchá sebevraždu. Tento vývoj je nápadný a přesto tak pečlivě a nevtíravě konstruovaný, že čtenář nejdřív není schopen jednoznačně interpretovat postavu Horly – zda je to stále ještě vypravěčova utkvělá představa nebo nadpřirozená bytost s vlastní vůlí. Poté, co vypravěč v příběhu provede experimenty ve prospěch Horlovy existence, vyvstává další dilema – Horla existuje, ale vypravěč ani čtenář není ochoten tuto skutečnost přijmout.

Toto dilema přesně odpovídá Todorovově pojetí fantastična – vypravěč a čtenář nejprve váhají mezi tím, zda je Horla mámením smyslů, nebo zda tento jev, který se vymyká přírodním zákonům a všem našim zvyklostem, skutečně existuje. Poté, co se text přiklání k jednoznačnému vysvětlení, vzniká napětí mezi touto skutečností a soudným čtenářem, jenž není ochoten příběh takto interpretovat. Toto neustálé napětí a dilema zanechává ve čtenáři silný a nepříjemný dojem i po přečtení. Tento svíravý pocit je posílen v závěru povídky, ve kterém vypravěč naznačuje nevyhnutelnost své sebevraždy, neboť už si je zcela jist Horlovou existencí a přesilou.

Jak jsme si ukázali, Maupassantovy vyprávěcí prostředky mají schopnost vyvolat intenzivní fantastický dojem. Volba vypravěče, rámcování textu, tedy odkaz na starou pověst a epizoda s hypnózou vypravěčovy sestřenice, vyvolávají v průběhu celého příběhu pochybnosti a strach. Svět zde oproti vědeckým představám představuje tajemný prostor, kde se může zrodit něco zcela nevysvětlitelného a děsivého, co se zcela vymyká lidskému chápání.

Na rozdíl od Nervalova fantastična z minulosti, které jsme přijali s humorem a samozřejmostí nebo Mériméeova fantastického světa, ve kterém nechal ožít staré legendy, aby umožnil příchod fantastické bytosti, je nám tato Maupassantova niterná fantastika díky vypravěči a formě bližší. Závěrečná scéna s hořícím domem je momentem, kdy se vypravěč v *Horle* probudí z úvah o tajemné bytosti a uvědomí si, že ne Horla, ale on sám napáchal nejvíce neštěstí: „Prudká zář se rozlétna mezi stromy, mezi větve a listí, a s ní také záchvěv

strachu. Ptáci procitli, kdesi vyl táhle pes; měl jsem dojem, že se rozednívá. Hned nato praskla další dvě okna, i spatřil jsem, že se celý přízemek mého domu proměnil v jedinou strašnou výheň. A pojednou se rozlétl do noci výkřik, výkřik hrozný, pronikavý, srdcervoucí výkřik ženy, a dvě podkrovní okna se rozléta dokořán. Zapomněl jsem na své služebnictvo! Viděl jsem jejich vyděšené tváře, jejich zmítající se paže!...“ (Maupassant, 251)

3.2 Groteskní smrt jako součást fantastiky, povídka *Nablízko smrti*

Samotný fantastický příběh je rámcován prostředím poklidného středomořského letoviska. Vypravěč pozoruje jednoho z jeho hostů – Němce souchotináře. Ten každé odpoledne sedává na lavičce s výhledem na moře a čte pořád dokola jednu knihu. Vypravěče to zaujme a jednoho dne se s ním zapovídá. Němec mu ukazuje knihu – je to podepsané vydání jedné z knih od Schopenhauera, jeho učitele. Souchotinář pak začíná vyprávět; když filosof zemřel, Němec bděl u jeho smrtelné postele a střídal se s dalšími studenty.

Bylo to právě o půlnoci, když přišla řada na vypravěče. Všiml si, že i po smrti má filosof na tváři stejný, velmi živý, úsměv. S přítelem poznamenali, že vypadá, jako kdyby měl každou chvíli promluvit. Za chvíli se muži udělalo zle, protože mrtvé tělo začalo být cítit; přesunuli se s druhým studentem do vedlejší místnosti, ze které dobře viděli na zesnulého. Najednou z místnosti s mrtvým zaslechli podivný zvuk a spatřili nepochopitelný jev: „Zničehonic nás zamrazilo; zvuk, nenápadný zvuk vyšel z pokoje mrtvého. Naše pohledy padly na zesnulého a viděli jsme, pane, zcela jasně jsme oba viděli, jak něco bílého uhání po posteli, jak to padá dolů na koberec a mizí to pod křeslem.“¹¹ Oba muži byli strnulí strachem, neschopni slova. Po chvíli, nechápajíce, zda je filosof skutečně mrtvý či ne, se odvažují vstoupit k němu do místnosti. Vypravěč si, ve smrtelné hrůze všímá, že muž na posteli změnil výraz, šklebí se a tváře má propadlé. Muže napadne, že Schopenhauer nezemřel, ale mrtvolný pach mu dokazuje opak. Přítel se sehne a ukáže na ležící předmět pod křeslem: je to Schopenhauerův umělý chrup. Němec závěrem vysvětluje, že rozklad těla způsobil uvolnění dolní čelisti a protéza tak vyklouzla. Dodá, že tu noc měl skutečně strach. Povídka je zakončena pohledem na slunce zapadající za jiskřivé moře; souchotinář se loučí s vypravěčem a odchází.

Fantastický motiv „bílého zjevení“, které je, jak později zjistíme, pouze umělým chrupem zemřelého, v povídce vystupuje velmi krátce a záhy je jeho „všední“ původ zcela

¹¹ „Tout à coup, un frisson nous passa dans les os : un bruit, un petit bruit était venu de la chambre du mort. Nos regards furent aussitôt sur lui, et nous vîmes, oui, Monsieur, nous vîmes parfaitement, l'un et l'autre, quelque chose de blanc courir sur le lit, tomber à terre sur le tapis, et disparaître sous un fauteuil.“ (Maupassant, 730)

objasněn. Autor nenechává pro váhání čtenáře příliš prostoru a po dočtení nezůstává nic nevyřčeno. Podle Todorovovy definice tato povídka není fantastická. I přesto během chvíle, kdy si čtenář není jist povahou bílého předmětu, očekává, že vysvětlení bude záhadnější a ne tak ironicky všednodenní.

Z tohoto rozporu vyplývá, že Todorovovo pojetí nepostihuje všechny polohy fantastiky v Maupassantově fantastické tvorbě. Text je sice v závěru jednoznačně interpretovatelný, nicméně toto strukturalistické pojetí nepočítá s očekáváním čtenáře a napětím, které toto očekávání vyvolává. V domě je mrtvý, ten však působí až nadpřirozeně živě a studenti mají svíravý pocit, že by mělo mrtvé tělo každou chvíli promluvit: „Jeho tvář se nijak nezměnila. Smál se. Ta rýha kolem úst, kterou jsme dobře znali, se prodloužila spolu se rty a zdálo se nám, jako by se měl mrtvý pohnout, otevřít oči a začít mluvit. Jeho myšlenka nebo spíš myšlenky nás obklopily; v místnosti se vznášel duch jeho génia a my jsme se jím cítili pohlceni a posedlí. Jeho svrchovanost nás přesahovala ještě více nyní, když byl mrtev. Ovzduší záhady se smísilo s velkolepostí tohoto nepřekonatelného ducha.“¹² Vypravěč je tak zaujat živostí Schopenhauerova posmrtného výrazu, že považuje vyklouznutí chrupu za změnu mimiky a je si skoro jist, že filosof nezemřel: „Vzal jsem naši svíčku a do pokoje vstoupil jako první, pečlivě zkoumaje všechny temné rohy velkého pokoje. Nic už se nepohnulo, a tak jsem se přiblížil k posteli. Strnul jsem však zděšením: Schopenhauer už se neusmíval! Jeho tvář byla zkroucena do strašlivé grimasy, jeho ústa byla sevřena a tváře se propadly. Vykoktal jsem: „On není mrtev!“¹³ Vypravěčovy pochybnosti navozují děsivou a fantastickou atmosféru.

Celková potemnělost povídky, napětí, ale i ironie s jakou „největší ničitel snů, který přišel na naši zem“¹⁴ postrašil studenty tím, že jeho čelisti už neudržely zubní protézu, činí z povídky hořký a groteskní příběh. Tato trpkost je nedílnou součástí autorových příběhů a jednoznačně tvoří Maupassantovu fantastiku.

¹² La figure n'était point changée. Elle riait. Ce pli que nous connaissions si bien se creusait au coin des lèvres, et il nous semblait qu'il allait ouvrir les yeux, remuer, parler. Sa pensée ou plutôt ses pensées nous enveloppaient ; nous nous sentions plus que jamais dans l'atmosphère de son génie, envahis, possédés par lui. Sa domination nous semblait même plus souveraine maintenant qu'il était mort. Un mystère se mêlait à la puissance de cet incomparable esprit. (Maupassant, 729)

¹³ Je pris notre bougie, et j'entrai le premier, fouillant de l'oeil toute la grande pièce aux coins noirs. Rien ne remuait plus ; et je m'approchai du lit. Mais je demeurai saisi de stupeur et d'épouvante : Schopenhauer ne riait plus ! Il grimaçait d'une horrible façon, la bouche serrée, les joues creusées profondément. Je balbutiai : "Il n'est pas mort !" (Maupassant, 730)

¹⁴ „Le plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la Terre“ (Maupassant, 728)

3.3 Role prostředí v povídce *Horská chata*

Další Maupassantova fantastická povídka má název *Horská chata*. Příběh se odehrává ve švýcarských Alpách, ve kterých stojí horská chata rodiny Jana Hausera. Rodiče, dcera a tři synové zde bydlí jen přes letní sezónu, a jakmile nasněží, nechávají v chatě přes zimu jako hlídače starého, zkušeného horského vůdce Kašpara Hariho se psem Samem a letos prvně také mladého muže Ulricha Kungsiho. Ten se má s Hauserovou dcerou, Luisou, rád.

Příběh začíná dnem, kdy rodina Hauserových sestupuje dolů do městečka Loeche. Oba vůdci je doprovázejí, před průsmykem se ale společnost loučí a oba muži se vracejí zpět do chaty. Mladý vůdce se prvních pár dní chodí koukat na průsmyk, kde Luisu viděl naposled. Brzy však přijdou mraky a během čtyř dnů zasněží chatu a její okolí tak, že muži musí vysekat schody do zledovatělého sněhu, aby se vůbec dostali ven.

Jednou ráno vyrazí Kašpar sám na lov kamzíků. Ulrich se nemůže dočkat jeho příchodu, a tak mu vyjde cestou naproti, se starým mužem se však nepotká. Přichází večer a Ulrich dostává o starého vůdce strach; říká si, že se mezitím Kašpar vrátil do chaty jinou cestou, a tak utíká domů. Už z dálky vidí chatu, z komínu se však nekouří – v chatě ho uvítá pouze pes Sam, starý horský vůdce se ještě nevrátil. Ulrich čeká do jedné hodiny ráno a obává se, že se mohl starý muž někde zranit nebo někam spadnout. Sbalí si tedy na cestu a vydá se společně se Samem Kašpara hledat. Starý muž však není k nalezení a vyděšená dvojice tak stráví noc venku. Druhý den, k smrti vyčerpání náročným pochodem a zimou, se vracejí Ulrich se Samem směrem k chatě. Tam muž zatopí a únavou a strachem usne.

Z dlouhého a tvrdého spánku ho vytrhne hlas, který jako by křičel jeho jméno: „Spal dlouho, velmi dlouho nepřemožitelným spánkem. Ale najednou jeho vědomím otřásl hlas, výkřik, jméno: ‚Ulrichu!‘ Bylo to jedno z těch podivných volání, jaké se vyskytují ve snech neklidných myslí? Ne, ještě to slyšel, slyšel pronikavý výkřik, který mu zazněl v uších a zůstal v celém tak statném těle.“ (Maupassant, 14) Otevře tedy dveře a volá nazpět, nedostává však žádnou odpověď. Ulrich je vyděšený a zavírá dveře na závoru; je přesvědčený, že hlas patřil příteli, jenž na něj zavolal v okamžiku smrti. Mladý muž si představuje, jak duše horského vůdce doputovala až před vchod, a cítí, jak obchází chatu a nenachází klid, neboť tělo zemřelého není pohřbeno. Další večer zaslechne Ulrich pronikavý výkřik přicházející zvenku a vyděšený Sam začíná výt a zuřivě štěkat. Muž je vyděšený a v dalších dnech pije pouze pálenku, aby zahnal strach a úzkost z přítelova zmizení.

Za tři týdny dopijí poslední lahev, ale myšlenky na mrtvého a preludy si opilstvím naopak přivolává. Jedné noci, zcela vyděšený, vybíhá Ulrich před dveře, aby umlčel

domnělý hlas toho, kdo ho volá; nevšimne si však, že Sam mezitím vyběhne ven. Poté co se muž vrací do chaty, zaslechne zvenku škrábání na zeď, ztrácí však rozum a zabarikádjuje dveře. Pár dalších dní škrábání neustává a Ulrich reaguje pouze zoufalými výkřiky. Jednoho večera zvuky z venku utichnou a Ulrich vyčerpáním usíná, zcela zbaven všech myšlenek a vzpomínek.

Na jaře se rodina Hauserových vrací do hor. Na prahu chaty najdou kostru zvířete a z komínu chaty se pořád kouří. Na jejich volání se zevnitř ozývá pouze výkřik, který zní jako Samovo zaštěkání. Nikdo neotvírá, a tak musejí synové vyrazit dveře. Uvnitř stojí bělovlasý zarostlý muž oděný v cárech oblečení. Rodina v něm poznává Ulricha; ten však neodpovídá na otázky a lékař diagnostikuje šílenství. V závěru povídky čteme dvojí konstatování - nikdo nezjistil, co se stalo se starým Kašparem, a také, že Luisa po hrůzném shledání s Ulrichem propadla trudnomyslnosti, což „lidé přičítali působení horských mrazů“ (Maupassant, 19)

Zaměříme se nyní na hlavního hrdinu Ulricha, jehož počínání je líčeno, na rozdíl od povídky *Horla*, v er-formě vševědoucím vypravěčem, což poskytuje čtenáři určitý nadhled. Víme, že přítelovo zmizení a prostředí dohnalo Ulricha k šílenství a ve srovnání s povídkou *La Peur* si tedy nemyslíme, že by mrtvý muž obcházel chatu. V textu je přímo řečeno, jak zoufalství, samota a alkohol způsobují Ulrichovi bludy: „Za tři týdny vypil celou zásobu alkoholu. Ale ta stálá opilost jeho strach jen uspávala, děs byl ještě zuřivější, když ho už nemohl uklidnit. A tu se mu do hlavy jako nebozez zavrtávala utkvělá myšlenka, upevněná tím měsícem opilství a rostoucí neustále v té naprosté samotě.“ (Maupassant, 16 – 17) Neznámé zvuky tedy považujeme za hrdinovy sluchové halucinace nebo zvuky jdoucí z hor, které si Ulrich v mysli přetvořil na volání mrtvého.

Významný podíl na vyvolání fantastického dojmu má i prostředí, do nějž je děj povídky zasazen. Mladík Ulrich se loučí s mladou dívkou a doufá v co nejdřívější shledání. Veškeré vzpomínky na ni a bezstarostné období jara a léta pak ale zažene obrovská sněhová bouře, jež „pohřbí“ dva muže se psem v předtuše tragického závěru: „Nad chatou ležel pohyblivý, lehký a neproniknutelný mrak bílé pěny a nehlučně je poznenáhlu pohřbíval hustou silnou příkrývkou. (...) Tak žili jako vězni, ven ze svého obydlí se už daleko nepouštěli.“ (Maupassant, 9). Zima v Maupassantově podání přináší zlo, neštěstí a smrt. Napřed vyvolá temnotu a stísněnost a poté „ukradne“ Ulrichovi oba dva jeho společníky. Maupassant vykresluje hrůzu tohoto prostředí velice působivě: „Hlas odlétl do mrtvého ticha, v němž spí hory; letěl daleko po nehybných vysokých vlnách; pak dozněl a nic mu neodpovědělo.“ (Maupassant, 11) „Zvedl se vítr; ledový vítr, v němž pukají kameny, a zaniká všechno živé na těch pustých výšinách. Vál náhlými poryvy, které vysušují a zabíjejí

rychleji než žhavý vítr v poušti.“ (Maupassant, 14) Na konci příběhu se opět probouzí jaro a ožívá příroda, avšak to, co prožil Ulrich je nevratné. Působení zimy a její zlo jej navždy proměnilo v opuštěného šílence.

Celková atmosféra povídky, proměna hrdiny a motiv děsivých zvuků nesporně vyvolává fantastický dojem, i přesto, že v příběhu nezůstalo nic nevyjasněno – fantastično tedy formálně neodpovídá Todorovově pojetí, ale stejně čtenáře děsí a vyvolává v něm úzkost a tíseň.

I zde vidíme, že Maupassantova fantastika není spojena výhradně s nemožností jednoznačně interpretovat text. Stejně tak jako u povídky *Nablízko smrti* autor pracuje s celkovou atmosférou povídky a prostředím, které jako by předpokládalo něco děsivého a nevysvětlitelného, něco mezi nebem a zemí. Maupassantovy povídky buď toto východisko nabízejí (*Horla*), ale čtenář není ochoten ho přijmout, nebo, jako v tomto případě, vyvolávají ve čtenáři touhu po nahlédnutí za všednodennost, po odkrytí nějaké tajemné skutečnosti. To jsme ostatně viděli už u Hoffmanna. Konflikt vyvolaný tímto očekáváním čtenáře a samotným prostředím vytváří fantastické napětí.

Závěr

Fantastická povídka zaujala v evropské literatuře počátkem devatenáctého století významnou pozici. Jako hojně užívaný žánr projevila nezvyklou dynamičnost a osvědčila se v díle německých romantických autorů, z nichž v této práci zmiňuji Hoffmanna. Ten svými povídkami inspiroval fantastickou tvorbu francouzských autorů Nerval a Mériméa. Ani ve druhé polovině devatenáctého století neztrácí žánr fantastické povídky na přitažlivosti, naopak, obměňuje svou podobu v díle Guy de Maupassanta.

Ve druhé srovnávací kapitole jsem došla k závěru, že fantastično pouze negeneruje určité motivy, ale, jak konstatuje Tzvetan Todorov ve své stati *Úvod do fantastické povídky*, fantastično způsobuje rozpor v textu a napětí, nad kterým čtenář musí váhat a jehož funkcí je vyvolávat zvědavost a strach. Také bylo vidět, že žánr fantastické povídky předchází romantické tradice hojně pracuje s motivy magie, mýtů a tradic, je v něm budován dvojitý svět, ve kterém vedle sebe žije člověk a fantastické bytosti. V případě Hoffmanna tento fantastický konflikt vyvolává napětí a zároveň představuje určitou společenskou kritiku. Nerval pracuje v *Posedlé ruce* s jazykem a stylem povídky tak, že si příběh zachovává fantastické napětí, ale motiv očarované ruky působí místy humorně. Mérimée vybudoval fantastiku v povídce *Lokis* na základě dojmu, že nadpřirozené a mytické postavy jsou stále součástí našeho světa. Viděli jsme, že porovnání s romantickou tradicí je Maupassantovo fantastično temnější a má blíže k tématice strachu. Také jsem dokázala, že ve všech analyzovaných povídkách je užito určitých strategií charakteristických pro fantastický žánr – autoři se často vracejí k jinému textu nebo volí vypravěče a postavy tak, aby u čtenáře vyvolali ještě více pochybností.

V poslední kapitole jsem představila prostředky, pomocí kterých Maupassant vytvořil atmosféru povídky *Horla*, v níž se stupňuje napětí a výrazný fantastický dojem. Stěžejní je práce s vypravěčem, pro nějž autor vybral uhlazeného a pokrokového muže, kterému má čtenář tendenci důvěřovat. Tato spolehlivost je navíc podpořena deníkovou formou povídky, takže čtenář předpokládá, že vypravěč autenticky popisuje své zážitky a dojmy. Rostoucí napětí je dáno dalšími epizodami (pochybování mnicha, hypnóza sestřence), které rozostřují a vrství syžet, ale především přístup hrdiny-vypravěče. Ten se snaží svými experimenty popřít existenci Horly, ale jsou to právě tyto pokusy, které jeho existenci nakonec dokážou. Neochota vypravěče (ten ovšem nakonec uznává Horlovu existenci) a čtenáře přijmout tuto interpretaci vytváří fantastické napětí a vyvolává charakteristicky svíravý pocit a úzkost.

Poté jsem ukázala, že oproti Todorovově definici disponuje Maupassantovo fantastično specifickou perspektivou, již strukturalistické pojetí nedokáže postihnout. Maupassantův přístup předpokládá očekávání čtenáře něčeho mimo naši realitu, i když se stále nacházíme v našem světě, a toto napětí vyvolává fantastický dojem a navíc zanechává ve čtenáři nepříjemnou pachut' po dočtení. Tento specifický účinek jsem vysledovala jak v Maupassantových povídkách, které svou fantastikou odpovídaly Todorovskému pojetí, tak i u příběhů, které do něj nezapadaly.

Ve svých povídkách Maupassant ukazuje, že k prožití strachu už není zapotřebí magie či bytostí z jiného světa; je to obyčejný život a všudypřítomná smrt – dvojice, jež svou nekonečnou tajemností vyvolává hrůzu a děs. Tato fantastika je společně se sugestivní poetikou pokračováním a významným osvěžením žánru fantastické povídky devatenáctého století.

Seznam literatury

Primární literatura

HOFFMANN, Ernst T. A. *Zachýsek zvaný Rumělka: Zlatý kořenáč*. Překlad E. A. Saudek, Praha: SNKLU, 1961. Světová četba, sv. 261, 266 s.

HOFFMANN, Ernst T. A. *Fantastické povídky*. Překlad Jaroslav Bílý. Praha: Mladá fronta, 1959, 236 s.

MAUPASSANT, Guy de. *Maupassant: Contes et nouvelles I*. Gallimard, 1974. Ed. de Louis Forestier. ISBN 9782070108053. 1776 s.

MAUPASSANT, Guy de. *Maupassant: Contes et nouvelles II*. Gallimard, 1979. Ed. de Louis Forestier. ISBN 9782070109432. 1824 s.

MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, 2014. Ed. Quarto.

MAUPASSANT, Guy de. *Horla*. Překlad Oskar Reindl, In MÜLLER, Ondřej, Strašidla, duchové & spol. Praha: Albatros, 2001. ISBN 80-00-00990-0. 392 s.

MAUPASSANT, Guy de. *Strach: Povídky*. Překlad Luděk Kárl, Oskar Reindl, Břetislav Štorm, Praha: Lidové nakladatelství, 1971. ISBN 26-051-71. 248 s.

VIGNY, Alfred de. *Deset francouzských novel*. Překlad Václav Černý. Praha: Československý spisovatel, 1959. Edice ilustrovaných novel, 300 s.

Sekundární literatura

CASTEX, Pierre Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. 5e réimpression. Paris: Librairie José Corti, 1951, 466 s.

HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. V Praze: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007. ISBN 9788073081782. 323 s.

KARPATSKÝ, Dušan. *Malý labyrint literatury*. 2. vyd. Praha: Albatros, 1997. ISBN 8000005271. 573 s.

MARTINEZ, Frédéric. *Maupassant*. Paris: Gallimard, 2012. ISBN 9782070399154.10, 416 s.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Překlad Vladimír Fiala. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1676-6, 168 s.

Le Nouveau Petit Robert: Dictionnaire de la langue française. Paris: Dictionnaires le Robert, 1993.

Le Robert: Dictionnaire des synonymes et nuances. Paris: Dictionnaires le Robert, 2015.

Dodatek

Vybrané úryvky z monografie *Fantastická povídka ve Francii* a z povídek *Strach* a *Nablízko smrti* jsem pro potřeby práce přeložila. Původní text je uveden v poznámkách pod čarou.