

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Dálného východu

Diplomová práce

Bc. Adéla Gieblová

Prostor v japonské vědecko-fantastické literatuře

60. let 20. století

Space in Japanese Science Fiction Literature in 1960's

Poděkování: Ráda bych srdečně poděkovala své rodině a Tadeáši Kšírovi za neustálou podporu během studia a notnou dávku trpělivosti. A také vedoucímu práce Mgr. Martinu Tiralovi, PhD. za užitečné rady a připomínky.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. června 2017

.....
Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

prostor, fikční světy, možné světy, japonská literatura, science fiction, Abe Kóbó, Komacu Sakjó, Micuse Rjú

Klíčová slova (anglicky):

space, fictional worlds, possible worlds, japanese literature, science fiction, Abe Kōbō, Komatsu Sakyō, Mitsuse Ryū

Abstrakt (česky)

Tato práce se zabývá prostorem v japonské vědecko-fantastické literatuře 60. let 20. století. Cílem je zjistit specifika japonského prostoru v dílech s apokalyptickým koncem. Teoretická část práce se věnuje konceptu možných světů, různým přístupům k pojetí prostoru, a především teorii fikčních světů, kterou používám jako hlavní metodologii práce. V praktické části dochází k topoanalýze a srovnání tří vybraných literárních děl: *Čtvrtá doba meziledová* (Dai jon kanpyōki 第四間氷期, 1959) od Abeho Kóbóa 安部公房 (1924-1993), *Deset biliónů dní a sto biliónů nocí* (Hyaku oku no hiru to sen oku no joru 百億の昼と千億の夜, 1967) od Micuseho Rjúa 光瀬竜 (1928-1999) a *Potopení Japonska* (Nihon činbocu 日本沈没) od Komacua Sakjóa 小松左京 (1931-2011). V topoanalýze se zaměřuji hlavně na vliv ostrovní polohy Japonska a roli oceánu.

Abstract (in English)

This thesis deals with space in Japanese science fiction literature in 1960s. The aim is to find out specificity of Japanese space in works with apocalyptic endings. Theoretical part deals with concept of possible worlds, various approaches to space and above all with theory of fictional worlds, which I use as main methodology of this thesis. Practical part is topoanalysis and comparison of three selected literary works: *Inter Ice Age 4* (Dai jon kanpyōki 第四間氷期, 1959) by Abe Kōbō 安部公房 (1924-1993), *Ten Billion Days and One Hundred Billion Nights* (Hyaku oku no hiru to sen oku no yoru 百億の昼と千億の夜, 1967) by Mitsuse Ryū 光瀬竜 (1928-1999) and *Japan Sinks* (Nihon chinbotsu 日本沈没) by Komatsu Sakyō 小松左京 (1931-2011). In topoanalysis I focus primarily on island position of Japan and role of the ocean.

Obsah

Úvod	7
1. Koncept možných světů	9
1.1 Možný svět	9
1.2 Aktuální svět.....	11
1.3 Mezisvětová identita a teorie protějšku.....	12
2. Teorie fikčních světů	14
2.1 Pojem fikčnosti, mimesis, řečové akty	14
2.2 Struktura fikčního světa.....	17
2.2.1 Modální systémy – přirozené, nadpřirozené a dvojdomé světy	18
2.2.2 Funkce ověření a funkce nasycení.....	19
2.3 Vztah k aktuálnímu světu	22
2.3.1 Přístupnost	22
2.3.2 Konečnost	22
2.4 Reference a fikční entity.....	23
3. Kategorie prostoru	25
4. Prostor v japonské vědecko-fantastické literatuře	31
4.1 Co je to vědecko-fantastická literatura	31
4.2 Abe Kóbo a Čtvrtá doba meziledová.....	32
4.3 Micuse Rjú a Deset biliónů dní a sto biliónů nocí.....	43
4.4 Komacu Sakjó a Potopení Japonska	57
5. Shrnutí a srovnání.....	65
Závěr.....	69
Seznam použité literatury	71

Úvod

Hlavním účelem této práce je analýza prostoru v japonské vědecko-fantastické literatuře 60. let 20. století. V tomto období vznikala zásadní díla poválečné moderní japonské science fiction (dále jen sci-fi) literatury, která jsou dodnes považována za klasiku svého žánru. Autoři jako Komacu Sakjó 小松左京 (1931-2011), Cucui Jasutaka 筒井康隆 (*1934), Micuse Rjú 光瀬龍 (1928-1999), Hoši Šin'iči 星新一 (1926-1997) a další vytvořili to, o čem dnes hovoříme jako o „zlatém věku japonské sci-fi“.

Já jsem si pro svou práci vybrala tři reprezentativní díla od tří různých autorů. První dílo s názvem *Dai jon kanpjóki* 第四間氷期 (Čtvrtá doba meziledová) napsal Abe Kóbó 安部公房 (1924-1993), který se sice nedá striktně označit za spisovatele sci-fi, ačkoliv ve svých postmodernistických dílech hojně využíval poznatky z vědy. Důvod, proč jsem se rozhodla pro *Dai jon kanpjóki* publikované již v roce 1959, je ten, že bývá označováno jako první japonský moderní vědecko-fantastický román. Abe se pokusil povznést tento žánr na úroveň literárních děl, která byla brána společností seriózně. Sci-fi pro něj tvořilo důležitý prvek moderní literatury. Svým dílem navíc inspiroval a ovlivnil spoustu spisovatelů 60. a 70. let 20. století, kteří se tomuto žánru věnovali.

Druhým zvoleným dílem je *Hjaku oku no hiru to sen oku no joru* 百億の昼と千億の夜 (Deset biliónů dní a sto biliónů nocí) od autora jménem Micuse Rjú. I tento román bývá často čtenáři označován za jedno z nejlepších děl japonského sci-fi žánru. Micuseho kniha se navíc nesusouřďuje pouze na geograficky vymezené území Japonska, ale věnuje se proměnám časoprostoru od stvoření až po konec světa. Silná filozofická linka podtrhuje jeho specifický přístup k tomuto žánru a bude zajímavé jej srovnat s ostatními díly.

Třetí autor, kterého jsem si zvolila je Komacu Sakjó. Ten si vybudoval pověst uznávané ho spisovatele především apokalyptický příběhů. Dílo *Nihon činbocu* 日本沈没 (Potopení Japonska) publikoval nicméně až v roce 1976, což spadá do 70. let, avšak i přesto jsem se rozhodla jej do své práce zařadit. Jistým motivem je spojení s dílem *Dai jon kanpjóki* a ráda bych tato dvě různá zpracování vzájemně porovnála.

Co se týče struktury práce, bude rozdělena na část teoretickou a na část praktickou. V první kapitole teoretické části nejprve krátce uvedu koncept možných světů, kde představím jeho základní pojmy (možný svět, aktuální svět aj.) Druhá kapitola se bude věnovat teorii fikčních světů, kterou jsem si zvolila jako hlavní metodologické východisko pro topoanalýzu výše zmíněných literárních děl. Zde představím různé přístupy k fikci, strukturu fikčního světa,

problematiku reference a fikčních entit. Ve třetí kapitole uvedu několik různých přístupů ke kategorii prostoru, ze kterých vyvodím, jak budu prostor analyzovat já v rámci teorie fikčních světů.

V praktické části práce popíšu specifika a rysy sci-fi literatury, načež se budu postupně věnovat analýze prostoru jednotlivých děl. V závěru práce shrnu poznatky, ke kterým jsem v průběhu došla, a vyvodím z nich specifika zkoumaného prostoru.

Upozorňuji, že japonská jména uvádím v pořadí nejprve příjmení a poté vlastní jméno. K přepisu japonských slov používám v textu českou transkripci. Překlady z cizojazyčných zdrojů jsou mé vlastní, pokud není uvedeno jinak.

1. Koncept možných světů

Než se dostanu k problematice pojmu fikčnosti a teorii fikčních světů, krátce představím koncept, jenž nám později tuto problematiku pomůže pochopit. Jedná se o koncept možných světů, ze kterého často vycházejí literární teoretici, když se snaží popsat termín fikčního světa.

Možné světy, jakožto abstraktní model, se objevují v různých filozofických doménách a disciplínách, kde slouží různým účelům. Například: jako metafyzický pojem, jako termín modální logiky, jako metafora ve filozofii vědy, kde označují vztahy mezi navzájem se vylučujícími paradigmaty, v estetických diskuzích na téma reprezentace, mimesis a umělecké reference.¹ Z předešlého výčtu rozmanitých výkladů pojmu možného světa se dá odůvodnit, že neexistuje jednotná definice, která by nám jasně popisovala, co je a co není možný svět. Jedná se spíše o pojmové konstrukty, jenž nabývají významy podle účelu, který je jim zrovna přisouzen. Tato jistá významová volnost umožnila, mimo jiné i teorii literatury, tento koncept převzít a přizpůsobit dle vlastních potřeb.

1.1 Možný svět

Pojem možného světa poprvé použil Gottfried Leibniz ve své práci *Theodicea*. Tehdy vyslovil myšlenku, že Bůh nám dává žít v tom nejlepším z těch světů, které jsou možné. Tento pojem později přejal Saul Kripke a použil jej při výstavbě své modelové struktury tzv. M-model.² Cílem tohoto modelu bylo vybudovat sémantiku pro modální operátory nutnosti a možnosti.³ Sémantika možných světů se mu stala vhodným nástrojem. Kripke navrhl, aby se za význam výroku nepovažovala jeho pravdivostní hodnota, ale podmnožina nějaké předem dané množiny. Budeme-li prvky této množiny nazývat možné světy, tak významem výroku je množina všech takových možných světů, ve kterých je tento výrok pravdivý. Jinými slovy, máme množinu možných světů a význam každého výroku je ztotožněn s množinou těch světů, ve kterých je tento výrok pravdivý.⁴ Univerzum možných světů ještě doplňuje tzv. *vztahem dosažitelnosti*. Když říkáme, že je něco možné, většinou to nemyslíme tak, že to nastává v jakémkoli logicky možném světě, ale ve světě, jenž je tak či onak blízký tomu aktuálnímu.

Ačkoliv Kripke využil pojem možného světa pouze pro potřeby svého logického modelu, ostatní filozofové jej začali používat pro popis světa jakožto komplexní modální struktury složené ze subsystémů světů o různých stupních možnosti (přístupnosti) vzhledem ke světu,

¹ RONEN, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Přeložil Miroslav Červenka. 1. vyd. Brno: Host, 2006. s.13

² RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy soudobé teorii literatury*. Česká literatura, 1997, roč. 45, č. 6, s. 571

³ Nutné tvrzení je pravdivé ve všech možných světech, kdežto možné tvrzení je pravdivé aspoň v jednom světě.

⁴ PEREGRIN, Jaroslav. *Možné světy v logice*. Aluze, 2005, roč. 9, č. 1, s. 137

který je aktuálně platný.⁵ Tyto abstraktní modely mohou být považovány buďto za aktuální abstraktní entity, nebo za pojmové konstrukce. Jsou to maximální sumy věcí, které odpovídají všem možným variantám toho, jak by svět mohl *být*.⁶ Ze své vlastní podstaty a způsobu, kterým jsou konstruovány (myšleno lidskou myslí), jsou nutně nekonečné. Nejedná se tedy o konkrétní entity, které mohou být obhlíženy teleskopy, jak vysvětluje Kripke: „*Možný svět není nějaká vzdálená země, kterou procházíme nebo která je nahlížena skrze nějaký teleskop... Možný svět je dán deskriptivními podmínkami, které s ním spojujeme... Možné světy jsou stanovovány, nikoli objevovány výkonnými teleskopy.*“⁷

Jak jsem již zmínila, neexistuje pevně daná definice konceptu možných světů. Nejčastěji se logikové snaží možné světy definovat na základě jejich popisu a vytvářejí jakási obrazná vyjádření. Analyzují možné světy a popisují jejich nezbytné i akcidentální vlastnosti.⁸ Obvykle se k této entitě přistupuje jako k (možným) *množinám stavů věcí*. Uvedu alespoň tři základní rysy možných světů, na kterých se většina filozofů ve svém bádání shoduje:

1. Logická konzistence
2. Logická úplnost
3. Platnost logického vyplývání

Logická konzistence znamená, že možný svět logiky nemůže zároveň obsahovat výrok A i jeho negaci $\sim A$. Logická úplnost naznačuje, že o možných světech se uvažuje jako o úplných entitách. Všechny výroky jsou tudíž pravdivostně rozhodnutelné. Poslední rys vyžaduje platnost základní logické operace: pokud v nějakém logickém prostoru existuje libovolná množina pravdivých vět, z nichž logicky vyplývá další věta, je tato věta v tomtéž logickém prostoru pravdivá.⁹

Pokud bychom tyto tři rysy chtěli aplikovat i na vlastnosti fikčních světů, zjistili bychom, že to nelze. Fikční světy totiž mohou porušit všechny výše zmíněné axiomy, čímž vzniká základní rozdíl mezi možným a fikčním světem. Například v modernistické fikci není nezvyklé, pokud je ve fikčním světě narušena logická konzistence – fikční fakta, která si navzájem odporují. Požadavek logické úplnosti je v rámci fikčního diskursu také neudržitelný. Fikční světy jsou neúplné, tudíž ne všechny výroky o fikčním světě jsou pravdivostně rozhodnutelné. Můžeme vycházet pouze z informací poskytnutých textem. Poslední rys logického vyplývání

⁵ RONEN, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Přeložil Miroslav Červenka. 1. vyd. Brno: Host, 2006. s. 35

⁶ FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. 1. vyd. Brno: Host, 2005. s. 58

⁷ Ibid., s. 18

⁸ Ibid., s. 19; Nutné vlastnosti dělají objekt tím, čím je. Akcidentální vlastnosti jsou nahodilé, pouze jej dotvářejí.

⁹ Ibid., s. 19

je také problematický. Podle Thomase Pavela celková pravda není jednoduše odvozená z lokálních pravdivostních hodnot vět přítomných v textu.¹⁰ Pokud tedy nemůžeme označit pravdivostní hodnoty jednotlivých výroků, nemůžeme určit ani hodnotu výroku, který z nich vyplývá.

1.2 Aktuální svět

Po základním vymezení pojmu možného světa a rysů, jež jej odlišují od světa fikčního, bych ráda představila termín aktuálního světa.

Jedná se o svět *naší* reality, ke které vztahujeme své každodenní zkušenosti. Primárně existují dva filozofické přístupy snažící objasnit pozici světa aktuálního vůči možným světům.

První skupina přistupuje k aktuálnímu světu jako k jednomu z možných světů. Spojuje ho s nimi stejný ontologický status a v ničem se neliší. Rozpor nastává v názoru, zda jsme schopni identifikovat, který z množiny světů je ten aktuální. Například Dawid Lewis považuje aktuální svět za ten, který fyzicky obýváme. Parteeová doplňuje, že možné světy jsou aktuální z pohledu svých obyvatel. Naopak podle Pavla Tichého tohoto rozlišení schopni nejsme. Naše schopnosti se omezují pouze na to, že jisté světy vyloučíme jakožto neskutečné.¹¹ Rozpoznání, který z možných světů je ten skutečný, by se rovnalo vševědouce.

Druhá skupina filozofů naopak připisuje aktuálnímu světu zcela výsadní postavení. Jeho ontologický status považuje za výjimečný. Ostatní možné světy jsou s ním svázány pouze určitými vztahy podobnosti, pokud jsou s touto entitou svázány vůbec.¹² Liší se například vlastnostmi objektů a jejich výskytem. Aktuální svět je světem naší reality a je tedy časoprostorově určen, kdežto neaktuální možné světy nepatří do žádného fyzického prostoru.

Samozřejmě existují i filozofové, kteří problematiku vztahu možného a aktuálního světa vůbec neřeší nebo pro ně není zásadní. Například podle Kripkeho se jedná o entity zcela odlišné kvality. Vlastnosti, které přisuzujeme objektům aktuálního světa, abychom je identifikovaly, nemají podle něj s vlastnostmi objektů možných světů nic společného.¹³

¹⁰ Ibid., s. 60

¹¹ Ibid., s. 31

¹² Ibid., s. 30

¹³ Ibid., s. 35

1.3 Mezi-světová identita a teorie protějšku

Možné světy jsem mimo jiné popsala jako *stav věcí*. Základní otázka logicky vyplývající z tohoto tvrzení se vztahuje k výskytu jedné konkrétní věci v několika světech zároveň. Jedná se stále o jednu a tu samou věc, či se zásadně odlišuje?

První myšlenkou jest, že ne všechny objekty existující v jednom světě existují také ve všech ostatních universech. Pokud by tomu tak bylo, existoval by de facto jediný a sám se sebou zcela identický svět, což by narušovalo celý koncept možných světů.¹⁴ Franz von Kutschera mimo jiné vymezuje tři přístupy k porovnání jednotlivých výskytů téže věci ve vícero světech:

1) Jednotlivé věci jsou nezávislé na svých vlastnostech a pak mohou být týmiž jednotlivinami v různých světech.

2) Jednotlivé věci můžeme identifikovat pouze na základě jejich vlastností. Dva objekty, které mají rozdílné esenciální vlastnosti, nemohou být identické. Toto řešení vede k pojmu *mezi-světové identity*.

3) Jednotlivé věci se vyskytují právě v jednom světě. Objekty dvou různých možných světů nemohou být identické, ale pouze podobné. Toto řešení odkazuje k *teorii protějšku*.¹⁵

Nejprve se zaměřím na druhý přístup, který se jeví jako nejčastější v moderní logické sémantice. Zde se projevuje těsné provázání konceptu možných světů a teorie esencialismu. Podle Linského esenciální vlastnosti jsou ty vlastnosti, které má objekt ve všech možných světech, v nichž existuje, a které má pouze tento objekt. Možné světy a esenciální vlastnosti jsou tedy ve vzájemné reciproční koordinaci.

Nicholas Reschner na základě zmíněného esencialistického pojetí vymezuje dva přístupy k analýze možných světů. Buď budeme brát možné světy jako něco daného a definujeme esenciální vlastnost nějaké věci jako tu vlastnost, kterou má tato věc ve všech možných světech. Nebo k problému přistoupíme z druhé strany a začneme přisuzovat esencialitu a možné světy určíme až poté. Z logického hlediska se druhý způsob zdá přijatelnější. Kripke však upozorňuje, že některé možné světy nejsou budovány striktní sémantikou zdola a jsou tedy už předem dané,

¹⁴ Ibid., s. 20

¹⁵ Ibid., s. 20

či nám chybí přístup ke způsobu jejich danosti. Sám se ale dál drží druhého přístupu a zavádí pojem *rigidní designátor*, což je něco, co označuje ve všech možných světech tentýž objekt.¹⁶

Reschner přidává navíc moment konstrukce možných světů, které sestavuje od jejich nejzákladnějších elementů, tedy *možných individuí*. Přirozeně existují individua, která společně nemohou koexistovat a Reschner uvádí tři omezení: *logická*, *nomická* (individua odporují přírodním zákonitostem) a *metafyzická*. Co se týká identity individuí, rozlišuje identitu *striktní* (specifickou) a *generickou*. Generická identita odpovídá pojmu mezisvětové identity, jelikož je podmíněna ekvivalencí těch individuí, která si vzájemně odpovídají v různých možných světech.¹⁷ Protože Reschner konstruuje možné světy z jednotlivých individuí, odpadá mu starost s hledáním jejich společných vlastností skrze všechny světy, v nichž se tato individua vyskytují, a pojem mezisvětové identity se pro něho stává neproblematickým.

Představme si nyní třetí přístup k porovnání výskytu téže věci v různých světech. Teorie protějšku vznikla jakožto alternativa k pojmu mezisvětové identity. Lewis tvrdí, že „*vztah protějšku je naše substituce za vztah identity mezi věcmi v různých možných světech.*“¹⁸ Jinak řečeno, my se nacházíme v aktuálním světě, ale máme své protějšky v různých jiných světech. Tyto protějšky se nám sice silně podobají, ale nejsou opravdu my, nejedná se o doslovnou identitu. Problém je vyjádřit, co je to „*dostatečná podobnost*“, která by nám zaručovala spojení dvou individuí v relaci protějšku. Lewis navíc pronesl myšlenku: „*Bylo by lepší říci, že naše protějšky jsou lidé, kterými bychom byli, kdyby byl svět jiný.*“ Reschner toto tvrzení kritizuje a ptá se: „*Proč bychom se vůbec měli vyjadřovat o pouze podobném individuu tak, že věci by byly jinak, kdybych tím individuem byl já.*“ Ve výsledku se kritici této teorie shodují, že teorie protějšku neřeší problémy mezisvětové identity, neboť Lewis konstruuje možné světy pouze na základě jediného (aktuálního) světa, a tudíž veškeré jeho možnosti nutně vztahuje a vyjadřuje skrze tuto bázi, čímž ve výsledku podkopává podstatu možných světů.¹⁹

Nyní po krátkém úvodu do konceptu možných světů, vztahu ke světu aktuálnímu a identitě individuí existujících v různých světech, přejdu k teorii fikčních světů, která je hlavním metodologickým východiskem této práce.

¹⁶ Ibid., s.21-22; Designátorem jsou zde myšlena vlastní jména, ne deskripce.

¹⁷ Ibid., s. 24

¹⁸ Ibid., s. 27

¹⁹ Ibid., s. 29

2. Teorie fikčních světů

Pojem možného světa se v teorii literatury začíná používat od 70. let. Původně se uplatnil jakožto nástroj pro řešení problémů ve formální sémantice. Avšak zásadním krokem pro vznik teorie fikčních světů bylo objevení explanační síly možných světů pro sémantiku literární.²⁰ Literární vědci jako Thomas Pavel, Lubomír Doležel, Umberto Eco, Marie-Laure Ryanová a další začali využívat pojmu fikčního světa pro popsání rozličných aspektů fikčnosti (definice fikčnosti, objasnění literárních žánrů, analýza mluvních aktů příznačných pro vytváření fikce, proces četby a dešifrování textu aj.). Můžeme říci, že převzetím konceptu možných světů do oblasti literárního bádání, vznikl nový zastřešující referenční rámec pro výklad fikce.

Než se v práci budeme podrobněji věnovat struktuře fikčních světů, shrneme si zásadní přístupy k fikci v rámci literární teorie až po nové pojetí vytvořené teoretiky fikčních světů.

2.1 Pojem fikčnosti, mimesis, řečové akty

Vytvořit univerzální definici pojmu *fikce* není ničím jednoduchým. Přirozeně, i fikce nabývá různých významů v závislosti na přístupu a účelu, ke kterému je využívána. Například v anglickém literárněvědném prostředí slovo fikce označuje *vymyšlený narativ*. Ve filozofii naopak neoznačuje nic souvisejícího s literaturou, nýbrž referuje k *pojmu* nebo *ideji*. V komentářích týkajících se vědy, společnosti a psychologie naopak označuje širokou škálu dalších pojmů. Společným jmenovatelem těchto „*hesel*“ je podle Dorrit Cohnové „*něco vymyšleného*“. Což je ve výsledku stejně neurčitě jako význam latinského kořene tohoto slova *figure* (vytvořit, vyrobit).²¹

Pojďme se ale přesunout do oblasti literární teorie. Existují dva základní přístupy k fikci. *Sémantický* a *pragmatický*. Sémantické přístupy se zaměřují předně na vztah sdělení a kontextu (referenci), kdy v případě fikce kontext nereferuje k aktuálnímu světu. Na druhé straně pragmatické přístupy zastávají stanovisko, že povaha referentu fikčnost neurčuje a zajímá je, jak mluvčí vypovídá.²² Často se oba dva přístupy proplétají, ačkoliv se každý snaží zodpovědět jinou otázku: „*Co je to fikce?*“ a „*Jak se tvoří fikce?*“.

Bylo zmíněno, že pro sémantický přístup je důležitá otázka reference. Existují ovšem teoretici, kteří se vyhýbají jednoznačnému vyjasnění povahy referentu. Řeč je o tzv. *mimetických teoriích*. Základ těchto teorií vzniká už v Antice, kdy pojem *mimesis* použil ve své *Poetice* Aristoteles. Slovo mimese znamenalo umění „*skládat*“ pravděpodobné příběhy.

²⁰ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy soudobé teorii literatury*. Česká literatura, 1997, roč. 45, č. 6, s. 570

²¹ COHN, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Přeložil Milan Orálek. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s. 15

²² KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy: pragmatické aspekty vyprávění*. 1. vyd. Brno: Host, 2013. s. 15

Jednalo se o napodobování a svým způsobem i znovu ztvárňování reality. Fikční objekty byly odvozeny z reálného světa jakožto reprezentace nebo imitace reálných objektů.²³ Proto byla autenticita literárního díla po dlouhou dobu odvozována ze schopnosti zobrazovat skutečnost aktuálního světa. Ovšem fakt, že za každou fikční reprezentací nelze objevit reálnou jednotlivinu, donutila teoretiky mimize uchýlit se k interpretativní oklice, ve které fikční jednotliviny reprezentují skutečné univerzality (psychologické typy, sociální skupiny atd.). Toto uvažování bylo charakteristické pro hlavní proud této teorie.²⁴ Dokud moderní literatura nevyvrátila tuto myšlenku a neobrátila pozornost k vnitřním skutečnostem literárního díla, byly fikční světy v područí vnětextové skutečnosti.

Problematické také bylo označení fikce jako narativního diskurzu (historického, žurnalistického, autobiografického a imaginativního). Historické narativy byly považovány za stejnou verbální fikci jako jejich čistě imaginativní protějšky v literatuře. Proti tomuto uvažování se ohradil například Paul Ricourer, který tvrdil, že literární narativ narozdíl od historického vytváří „*imaginární světy*“, jež otevírají „*ničím neomezený prostor pro manifestaci času*“. Jinými slovy: dokáže přimět čtenáře, aby se podílel na hrdinově bohaté a živé zkušenosti času.²⁵ Vlivem tohoto pojetí se z fikce stává nerefereční narativ, kdy samo fikční dílo vytváří svět, ke kterému referuje, samotným tímto referováním. Tuto tezi přebírá i Cohnová²⁶ s dodatkem, že ačkoli má dílo vnitřní referenční rámec, tak stále může odkazovat mimo text (k aktuálnímu světu). Patrně nejznámější návrh, jak eliminovat problémy kolem kategorie referentu podala teorie fikčních světů, která si vypůjčila koncept možných světů, který umožňuje umístit referent zcela mimo aktuální svět. Podrobněji se tomuto tématu budu věnovat v podkapitole reference a fikční entity.

Pravděpodobně nejznámější teorii fikčnosti založenou na pragmatickém přístupu rozvinuli představitelé *teorie řečových aktů*. John Langshaw Austin, který je považován za jejího zakladatele, zdůrazňuje, že *promlouvat* je to samé jako *jednat*. Rozlišuje mezi *výpovědí konativní* (něco pravdivě nebo nepravdivě tvrdíme/popisujeme) a *výpovědí performativní* (nezáleží na pravdivosti řečového aktu, ale sám o sobě znamená vykonání nějakého činu).²⁷ Na Austina navazuje John Searle s myšlenkou, že autoři literárních fikcí předstírají tvrzení či vyprávění skutečných událostí, čímž se dostáváme k tzv. *teorii předstírání*, která se stala hlavním proudem pragmatického přístupu. Teze, že fikce předstírá přirozený

²³ DOLEŽEL, Lubomír. *Mimesis a možné světy*. Česká literatura, 1997, roč.45, č. 6, s. 600

²⁴ Ibid., s. 602

²⁵ COHN, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Přeložil Milan Orálek. 1. vyd. Praha: Academia, 2009, s. 23

²⁶ Ke zkoumání příznaků fikce Cohnová využívá metody naratologie a stanovuje si tři hlavní kritéria: narativní situace, narativní roviny (příběh a diskurs) a kategorii vyprávěče.

²⁷ KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy: pragmatické aspekty vyprávění*. 1. vyd. Brno: Host, 2013. s. 27

řečový akt, imituje žánry nefikčního písemnictví nebo že fikční jazyk ikonicky zobrazuje přirozené vypovídání, si našly mnoho kritiků. Uvedme si tři hlavní rysy fikční výpovědi, které napadaly teorii předstírání:

- 1) Fikční výpověď má svá specifika. Nemůže předstírat přirozený diskurz.²⁸
- 2) Konkrétní intence a postoje autora při tvoření fikčních děl bývají nedostupné a obvykle i nepodstatné.
- 3) Není vyjasněn vztah literární fikce k jiným druhům předstírání.²⁹

Pokud usoudíme, že pravdivost není pro fikční výpověď relevantní, můžeme na ni nahlížet jako na *performativ*. V takovém případě fikční výpověď konstruuje fikce, fikční entity a fikční svět. Nevztahuje se ke světu, ale mění jej. Vyslovením fikční výpovědi vznikají nové skutečnosti. Doležel mimo jiné prezentuje *fikční fakt* jakožto možnou entitu ověřenou platným literárním řečovým aktem. „*Cílem autora není předstírat tvrzení, nýbrž performativní silou jazyka tvořit fikční svět.*“³⁰ Kromě vypravěče mají plnou autenticitu i řečové akty fikčních postav. Ty jsou v rámci fikce vysloveny (lokuční aspekt), mají ilokuční sílu a mohou vyvolávat různé účinky (perlokuce).³¹

Při tvorbě a prožívání fikce hraje nezanedbatelnou roli i samotný čtenář fikčního textu. Ten si je obvykle vědom, že zde probíhá zdvojená komunikační výměna (zdvojená perlokuce). Zaprvé čte výpověď jako příběh vyprávěný fikčním mluvčím (vypravěčem, promluva mi postav) a „*účastní se*“ na světě fikce svými emocemi. Za druhé si je vědom, že vypravěčova výpověď byla vytvořena aktuálním mluvčím (autorem fikce) a respektuje konvence, které jej zavazují k rekonstrukci fikčního světa.³²

Identifikovat fikci jednoznačnými textovými rysy nelze, což vede k závěru, že fikčnost představuje především pragmatický pojem. Fikce jsou texty, které za fikční považujeme v rámci našeho kulturního pozadí a našich zvyklostí.³³

²⁸ Podle Cohnové vstupování do mysli jiných osob, než je mluvčí, je výsadou literární fikce. V běžném životě nám jsou myšlenky druhých nedostupné. Z tohoto důvodu nemohou specifické románové promluvy imitovat nefikční řečové akty.

²⁹ Ibid., s. 39

³⁰ Ibid., s. 44

³¹ Ibid., s. 60

³² Ibid., s. 52

³³ Ibid., s. 79

2.2 Struktura fikčního světa

Fikční světy se sice na pojmu logických možných světů zakládají, ale mají své specifické vlastnosti a omezení, ke kterým se ještě vyjádřím v průběhu. Jelikož není stanovena jednotná teorie fikčních světů, představím poznatky několika teoretiků, avšak nejvíce prostoru hodlám věnovat typologii Lubomíra Doležela, ze které budu primárně vycházet v analytické části práce.

Podle Ruth Ronenové je fikční svět tvořen souborem entit (postavy, předměty, místa) a sítí vztahů, které mohou být popsány jakožto organizující principy (prostorově-časové vztahy, sekvence událostí a akcí). Připisuje fikčnímu světu odlišnou ontologickou pozici a vidí jej jako svět, jenž vykazuje soběstačný systém struktur a vztahů.³⁴ Ryanová navíc hovoří o množství subsvětů tvořených duševní aktivitou postav (přání, strachy atd.).³⁵

Struktura fikčního světa je generovaná fikčním textem. K této struktuře se vztahují všechny entity, jejichž ontologickým statusem je existence fikční (existence skrze text). Skutečnost, že světy fikce vcházejí do existence specifickým sémiotickým procesem, je zásadně vyděluje z množiny ostatních světů.

Doležel zavádí pojem narativního světa, za jehož základní stavební prvky považuje kategorie osoby, přírodní síly, stavu, události, akce, interakce, duševního života a další. Představuje dvojí typologii založenou na *extensi* a *intensi*. Extensí významu rozumíme množinu předmětů, k nimž výraz ve světě odkazuje (nejde o formu výrazu).³⁶ Je vyjádřen v metajazyku a pro účely vyprávění v přirozeném jazyku je tímto jazykem především parafráze (nástin obsahu, shrnutí příběhu, interpretace aj.). Na druhé straně význam intensionální je spjat s formou jazykového vyjádření.³⁷ Literární text je jedinou strukturou, ve které je tento význam pevně zakotven. Podle Doležela je intensionální význam ovlivněn každou změnou textury, nedá se parafrázovat ani interpretovat. Parafráze a interpretace totiž ničí intensionální význam tím, že ničí původní texturu.³⁸ Extense a intense se jakožto obě složky významu narativního textu navzájem prolínají a obě se podílejí na konstrukci fikčního světa.

V rámci extense rozlišuje globální operace dvojího druhu: *výběr* a *formativní operaci*. Výběr, nebo také kategoriální makroomezení, kontroluje, jaké kategorie budou do světa připuštěny jakožto jeho složky, což vytváří několik typů světů. Prvním z nich je svět statický, do něhož jsou připuštěny pouze neměnicí se předměty. Druhým typem světa je svět, v němž

³⁴ FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. 1. vyd. Brno: Host, 2005. s. 72

³⁵ Ibid., s. 75

³⁶ Například extensí výrazů *Jitřenka* a *Večernice* je planeta Venuše.

³⁷ Intensionální významy výrazů *Jitřenka*, *Večernice* a *Venuše* se liší.

³⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Přeložil autor. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003. s. 144

přírodní síla způsobuje „*přírodní události*“. Třetí je svět s jedním konatelem a poslední čtvrtý typ světa obsahuje dva a více konatelů (možnost interakce).

Formativní operace neboli modální makroomezení, tvaruje narativní světy ve struktury se schopností vytvářet příběhy. Hlavními formativními faktory jsou zde modalities, které přímo ovlivňují konání, a osoby jednající ve světě je musejí přijmout.³⁹

2.2.1 Modální systémy – přirozené, nadpřirozené a dvojdomé světy

Doleželova modální typologie se inspirovuje například filozofickými pracemi von Wrighta a Reschnera. Je založena na globálních extensionálních omezeních, která určují narativní potence fikčních světů. Vychází ze čtyř druhů universálních modalit, z nichž vyplývají čtyři modální omezení, která se mohou vzájemně kombinovat.

Prvním typem je *aletické* omezení. Aletické modalities možnosti, nemožnosti a nutnosti stanovují základní podmínky světa. Především jeho kauzalitu, časové a prostorové parametry nebo akční schopnosti osob.⁴⁰

Druhým omezením je omezení *deontické*. Týká především předepisujících nebo zakazujících norem. Tyto normy mohou být platné v celém světě, ale mohou omezeně platit pouze na jednotlivce. Akceptovány bývají zvykově nebo nějakým explicitně známým řádem.⁴¹

Axiologické omezení transformuje entity světa v hodnoty a nehodnoty. Objektivně se nedá určit, co je nebo není ve světě hodnotné. Liší se to podle subjektivního vnímání jednotlivců.

Poslední omezení se nazývá *epistemické*. Jedná se o modální systém vědění, nevědění a věření. Tento systém může být vyjádřen buď v nějaké společenské (náboženství, ideologie atp.), nebo v subjektivní reprezentaci (vědění a mínění jedince o sobě a o světě).⁴²

Ve fikčním světě se může s modálními systémy rozmanitě manipulovat (na rozdíl od světa aktuálního). Touto manipulací vznikají další podtypy světů: *přirozený*, *nadpřirozený* a *dvojdomý*.

Přirozený fikční svět vzniká, pokud aletická omezení aktuálního světa určují, co je možné, nemožné a nutné ve světě fikčním. V případě porušení zákonů aktuálního světa vzniká fyzikálně nemožný svět neboli svět nadpřirozený. U něj Doležel rozlišuje několik podstatných rysů. Za prvé nepřirozený svět obývají fyzikálně nemožné bytosti, které jsou obdařené vlastnostmi a schopnostmi, jež jsou odepřeny bytostem světa aktuálního. Jsou to například bohové, duchové, přišery atd. Druhý rys nadpřirozeného světa se projevuje tak, že vybrané

³⁹ Ibid., s. 121

⁴⁰ Ibid., s. 122

⁴¹ Ibid., s. 127

⁴² Ibid., s. 132

osoby přirozeného světa nabývají vlastností a schopností, které nemají obyčejné osoby tohoto světa. Tímto způsobem vznikají hybridní osoby, mytičtí hrdinové. Posledním rysem, který rozlišuje, je svět, v němž dochází k personifikaci neživých předmětů, které zde získávají duševní život.⁴³

V případě, že se v jednom fikčním světě spojují dvě oblasti s protikladnými modálními podmínkami, vzniká modálně heterogenní svět, který Doležel označuje jako dvojdomý. Pod tento pojem spadá například mytologický svět, kde je přirozená a nadpřirozená oblast přísně oddělena. Obyvatelé nadpřirozené části obvykle mívají zvláštní schopnosti a volný přístup do části nadpřirozené (svět smrtelníků a svět bohů). Pokud je hranice mezi oběma oblastmi zrušena, jedná se o tzv. hybridní svět.⁴⁴

2.2.2 Funkce ověření a funkce nasycení

V podkapitole o modálních systémech vystupovaly fikční světy jako entity extensionální, jejichž složky, podoby a struktury nejsou vázány na doslovné znění fikčního textu, nýbrž mohou být vyjádřeny parafrází (překladem původní textury do extensionálního zobrazení). Obvykle ale autor konstruuje a čtenář rekonstruuje fikční světy skrze původní znění fikčního textu, což je jev intensionální. Intensionální strukturace světa je formálně vyjádřena intensionální funkcí, což je „*funkce od textury fikčního textu k fikčnímu světu*.“⁴⁵ Různé intensionální funkce dávají jednomu a témuž fikčnímu světu různé intensionální strukturace: jeden referent může být sdružen s různými smysly, které osvětlují jeho různé stránky.⁴⁶ Doležel prozkoumává dvě zásadní funkce: funkci *ověření* (autentifikace) a funkci *nasycení* (saturace).

Jednoduše řečeno funkce ověření určuje, co ve fikčním světě existuje. Pavel zavádí pojem fikčního stavu věcí. Fikční stavy věcí jsou ty, které jsou popsány nebo lehce vyvoditelné z textu. Světy fikce jsou podle něj různě veliké a díky textové reprezentaci dobře vnímatelné okem čtenáře. Velikost světa by měla být spojena s velikostí textu.⁴⁷ Doležel jde dále a používá analogii s Austinovým termínem performativního řečového aktu. Považuje schopnost fikčního textu tvořit fikční světy, tedy jeho ověřovací sílu, za speciální druh performativní síly.⁴⁸ Jak bylo zmíněno dříve, Doležel říká, že pokud literární performativ vyhovuje podmínkám úspěšnosti, mění možnou entitu ve fikční fakt. Fikční fakt je tedy entita ověřená platným

⁴³ Ibid., s. 124

⁴⁴ Ibid., s. 135

⁴⁵ Ibid., s. 144

⁴⁶ Například postavu Odyssea lze popsat jako *krále Ithaky* nebo *hrdinu Odyssey*.

⁴⁷ PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. s. 96

⁴⁸ FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. 1. vyd. Brno: Host, 2005. s. 82

literárním řečovým aktem.⁴⁹ Jelikož jsou literární texty promluově různorodé, bude i jejich ověřovací autorita různá. Jazykové vlastnosti promluv přímo ovlivňují stupeň existence jednotlivých fikčních entit, z čehož vyplývá, že fikční existence je intensionální jev. Fikční existence se tedy přestává omezovat na polaritu bytí a nebytí. Existovat „fikčně znamená existovat v různých způsobech, v různých rádech a v různých stupních.“⁵⁰ Zdrojem promluv v narativním textu jsou vypravěč a fikční entity. Otázkou je, jaký stupeň fikční existence přísluší jakému druhu promluvy. Podle Doležela vyprávění anonymního vypravěče ve 3. os. (er-formě) je samo o sobě fikční fakt, kdežto fikční fakty v promluvách fikčních postav takto ověřeny nejsou.⁵¹ Fikční oblast se tedy rozděluje na faktovou oblast konstruovanou autoritativním vyprávěním vypravěče a na oblast virtuální vyplývající z neověřené možnosti zavedené v promluvách postav.⁵² Ovšem existuje možnost, aby se virtuální oblast stala faktovou. Jestliže fikční osoba splní tři základní podmínky: je věrohodná, osoby světa o ní mají všeobecně souhlasné mínění a za třetí nesmí být zbavena ověření autoritativním vyprávěním. Narativní svět se jeví jako hierarchicky organizovaný, v němž fakty, kvazi fakty a nefakty konstituují totalitu tohoto světa. Podobně o tom v analogii k aktuálnímu světu uvažuje i Ronenová, podle níž se ve středu světa nachází jeho jádro (faktová oblast) a okolo krouží světy satelitní (světy fikčních postav).⁵³

Nyní se budu věnovat funkci nasycení, která určuje, jak hustě je fikční svět obydlen. Hustotou textu se zde myslí rozložení *explicitní*, *implicitní* a *nulové* textury. Explicitní textura tvoří oblast určenou, implicitní textura oblast podurčenou a nulová textura oblast mezer.⁵⁴

Doležel zakládá pojem této funkce na vztahu konečnosti (neúplnosti) fikčního textu a nasycením fikčního světa. Protože je text konečný, nemůže obsáhnout všechna fakta o fikčním světě. Vznikají tak mezery (nulové textury), které jsou nutnou a obecnou vlastností fikčních textů. Obměněním rozsahu a funkce mezer se zároveň obměňuje rozsah a rozložení nulové textury, čímž se určuje i nasycení světa.⁵⁵ Neúplnost autoři využívají jako stylistický záměr, mohou ji minimalizovat nebo maximalizovat dle svého uvážení.⁵⁶ Pro čtenáře

⁴⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Přeložil autor. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003. s. 150

⁵⁰ Ibid., s. 151

⁵¹ Můžeme si například položit otázku, zda ve fikčním světě Dona Quijota skutečně existují obří nebo větrné mlýny. Čtenář odpoví, že větrné mlýny, protože tuto skutečnost uvedl anonymní vypravěč ve 3. osobě. Kdežto obry před sebou vidí pouze postava Dona Quijota.

⁵² Ibid., s. 153

⁵³ FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. 1. vyd. Brno: Host, 2005. s. 86

⁵⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Přeložil autor. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003. s. 182

⁵⁵ Ibid., s. 171

⁵⁶ Podle Thomase Pavela kultury a období tzv. „ustáleného světového názoru“ minimalizují a období „přechodu a konfliktu“ maximalizují.

představují mezery výzvu a podněcují jeho vlastní fantazii, když se rozhoduje, jak a které mezery zaplnit. Doležel se v tomto bodě přesouvá k problematice *implicitnosti*, kterou považuje za obecný rys textů. Při odkrývání implicitního významu klade důraz na dva principy: a) známky implicitního významu jsou obsaženy v explicitní textuře; b) implicitní význam lze odkrýt vymežitelnými procedurami.⁵⁷ Problematiku způsobu zakotvení implicitního významu v explicitní textuře se snaží řešit například Ducrot, podle něhož se „*implicitní věta ohlašuje, a ohlašuje se pouze lakunou (nepřítomností) v řetězci explicitních vět.*“ Eco zase mluví o syntaktické elipse, protože „*každý text... očekává a předvídá, že adresát doplní každou neúplnou větu*“. Kerbrat-Orecchiová zase vyzdvihuje přítomné signály v podobě narážek, náznaků povětšinou závislých na kontextu. Doležel shrnuje, že sice prozatím neznáme všechny činitele implicitního významu, ale dá se souhlasit, že jsou jak negativní (lakuny), tak i pozitivní (narážky).⁵⁸ Jako nástroj k odkrývání implicitního významu se obrací k pojmu *presupozice*, kterou považuje za významný zdroj konstrukce a rekonstrukce fikčních světů. V pragmatickém hledisku *presupozice* poukazuje na „*určité kulturně definované podmínky nebo kontexty*“, které musí být uspokojeny, abychom „*dané vyslovené větě porozuměli*“.⁵⁹ Fikční entity často bývají do světa uvedeny existenční *presupozicí* objevující se v prvních větách románu.

Dalším významným prvkem pro sémantiku fikčního narativu jsou významové vývody týkající se dějových aspektů a složek. Například pokud v textuře není vyjádřen konatel, jeho existenci si vyvodíme. Nejčastěji se však vyvozování týká duševní oblasti a celkového charakteru fikčních postav (vliv prostředí, kde se pohybují; vztahy s ostatními postavami; to, co konají atd.). Ve většině případů vyvozování pomocí *presupozice* vyžaduje znalosti o světě (logická procedura má kognitivní základ). Znalosti o světě (encyklopedie) se liší na základě společenství, kultury, historické epochy a tak dále, což odkrývání implicitního významu nutně relativizuje.⁶⁰

K encyklopedii aktuálního světa Doležel připojuje i encyklopedie fikční, které jsou nezbytné k tomu, aby čtenář pochopil fikční svět.⁶¹ Neboť taková encyklopedie je znalostí možného světa zkonstruovaného fikčním textem. „*Jsou mnohé a rozmanité, ale každá se odchyluje od encyklopedie světa aktuálního, která čtenáři poskytuje pouze zkrácené čtení.*“⁶² Navážeme vztahem aktuálního a fikčního světa v následující podkapitole.

⁵⁷ Ibid., s. 174

⁵⁸ Ibid., s. 175

⁵⁹ Ibid., s. 175

⁶⁰ Ibid., s. 178

⁶¹ Doležel fikční encyklopedie považuje za globální nástroj k odkrývání implicitního významu. Lakuny a narážky považuje za nástroje lokální.

⁶² Ibid., s. 181

2.3 Vztah k aktuálnímu světu

V první kapitole jsme si vymezili pozici aktuálního světa vůči možnému. Nyní se zaměříme na vztah světů aktuálního a fikčního. V průběhu práce jsem si naznačili, v čem spočívají odlišnosti v konstrukci obou světů, avšak nejlepší bude shrnout všechny podstatné informace na jednom místě.

Primárně je nutno uvést, že aktuální a fikční svět mají odlišnou ontologickou strukturu. To znamená, že fikční svět je od aktuálního oddělen a nezávisí na něm. Z odlišné ontologie vyplývá i specifické založení fikčních entit. Princip ontologické stejnorodosti je nezbytnou podmínkou pro spoluexistenci, interakci a komunikaci fikčních osob. Podle Doležela je právě tento princip nejvyšším projevem suverenity fikčních světů, neboť radikálně vymezuje předěl mezi fikčním světem a světem aktuálním.⁶³

Druhým důležitým rozdílem je způsob jejich existence. Existovat fikčně znamená existovat skrze sémiotické médium, tedy text. Kdežto aktuální existence takového zprostředkování nemá.

2.3.1 Přístupnost

Existence skrze sémiotické médium znamená, že fikční světy jsou z aktuálního světa přístupné pouze skrze sémiotické kanály a zpracování informace. Tento vztah přístupnosti bude fungovat, pokud budou splněny dva důležité předpoklady, které se podílejí na realizaci fikčního světa. Prvním předpokladem je existence fikčního textu vytvořeného reálným autorem. Druhým předpokladem je reálný čtenář, který rozumí kódu textu a veden strukturou a příkazy rekonstruuje fikční svět.⁶⁴

2.3.2 Konečnost

Existence skrze text zároveň uvaluje na fikční světy zásadní omezení. Jelikož text není nekonečný a nedokáže obsáhnout celé universum, je fikční svět vybaven konečným počtem osob a předmětů. Tato konečnost funguje jako rozlišující rys od světů možných, které jsem popsala jako (nekonečné) možné stavy věcí.

Eco se vyjadřuje o fikčních světech jako o tzv. *malých světech*, které mají parazitní povahu.⁶⁵ Protože text nedokáže obsáhnout všechny informace, čtenář pokládá za samozřejmé, že platí vlastnosti světa reálného, což může svádět k myšlence, že se fikční a aktuální světy

⁶³ FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. 1. vyd. Brno: Host, 2005. s. 63

⁶⁴ *Ibid.*, s. 65

⁶⁵ *Ibid.*, s. 59

překrývají či snad prolínají. Nesmíme však zapomínat na jejich ontologickou odlišnost. Pokud nějaká entita z aktuálního světa „vstupuje“ do světa fikčního, musí na hranici obou světů projít zásadní proměnou (změnou ontologického statutu).⁶⁶

2.4 Reference a fikční entity

V podkapitole věnující se pojmu fikce a způsobům, jakými k ní bylo přistupováno, jsem uvedla, že problém reference uspokojivě řeší teorie fikčních světů, která čerpá z konceptu možných světů.

Kripke spolu s dalšími filozofy přišel s novou teorií reference, podle níž vlastní jména referují nezávisle na identifikačních popisech. Jinak řečeno, nějaké jméno bude referovat k danému individu, ať už toto individuum odpovídá nebo neodpovídá množině popisů, které jsou s ním spojovány. Uvedme si trojí význam této nové teorie:

- 1) Významy nejsou pevná paradigmata pojmů.
- 2) Termín může být nositelem nějaké reference bez ohledu na to, zda něco víme o podstatě věci, k níž se odkazuje, nebo o jakékoli její podstatné vlastnosti.
- 3) Jména působí jako striktní designátory a lze jich užít v modalizovaném kontextu, když detonované entitě zbývá jen velmi málo shod s jejími jinými možnými aktualizacemi.⁶⁷

Nový přístup k problematice reference nám umožňuje hovořit o předmětech ne zcela známých, referovat pouze prostřednictvím síly jazyka a představovat si možné světy, v nichž si objekty neponechávají žádný ze svých identifikačních nebo podstatných popisů. Tento pružnější rámec reference přispěl k objasnění některých důležitých faktů a rysů fikčnosti:

- 1) Fikční diskurs může vytvořit a zkonstruovat objekty, ke kterým referuje.
- 2) Fikční diskurs může referovat k neúplným, ale přesto dobře individualizovaným objektům a konstruovat je.
- 3) Fikce může konstruovat nemožné objekty jakožto i jiné objekty, které se nápadně liší od svých protějšků v aktuálním světě.⁶⁸

⁶⁶ ECO, Umberto. *Malé světy*. Česká literatura, 1997, roč. 45, č. 6, s. 635

⁶⁷ RONEN, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Přeložil Miroslav Červenka. 1. vyd. Brno: Host, 2006. s. 55

⁶⁸ Ibid., s. 58

Tyto tři základní rysy fikčního diskursu dovolují zahrnout fikční entity do třídy sémiotických objektů produkovaných jazykem, které jsou závislé ve své fikční existenci a fikčních charakteristikách na síle jazyka. Protože jsou fikční světy neúplné, logicky z toho vyplývá neúplnost fikčních entit.⁶⁹ Principiálně je fikční entita celek složený z vlastností, které mu byly v průběhu narativního textu přiřazeny. Projevy neúplnosti záleží na tom, zda texty pokládají důraz na neúplnou povahu projektovaných světů anebo zda se jí snaží překonávat a potlačovat.⁷⁰

⁶⁹ Tento rys je odlišuje od entit existujících vně fikce.

⁷⁰ Ibid., s. 144

3. Kategorie prostoru

Z pohledu fikčních světů se dá obecně konstatovat, že prostor je utvářen jazykem, strukturou textu a aktem vnímání. Čtenář konstruuje jisté propojení mezi vnitřní významotvornou strukturací textu a obecných pravidel vnímání odvozených ze zkušenosti aktuálního světa. V tradičním pojetí dělení příběhu jsou entity děje, postav a časoprostoru oddělené kategorie s odlišnou interpretací. Bílek ale upozorňuje, že tyto kategorie jsou navzájem propojeny, podporují se, překrývají a jejich vztahy nejsou utvářeny stejnými mechanismy. I „*prostorový*“ popis může v sobě nést skrytou, potencionální akčnost, může vypovídat o postavách a v neposlední řadě i o textovosti samotného vyprávění.⁷¹

Použila jsem termín *časoprostor*, protože kategorie času a prostoru jsou provázané. Dříve byl obvykle větší důraz kladen na časovou složku a prostor byl vnímán na základě časového odvíjení, čemuž například odpovídá pojem *chronotop* Michaila Bachtina. V něm se čas zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným. Prostor na druhé straně se intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se zvýznamňuje a měří časem. Hlavním principem je v tomto výkladu tedy čas.⁷²

Joseph Frank s tím nesouhlasí a tvrdí, že v moderním vyprávění se místo časového odvíjení klade důraz spíše na prostorové propojení. K zapojení nových prostorových prvků dochází hlavně skrze různá explicitní a implicitní odkazování směrem k prostorovým elementům, které v zobrazovaném světě již existují. K napojení dochází jejich vzájemnou ekvivalencí či kontrastem.⁷³

Janusz Sławiński také spatřuje, že kategorii prostoru se začíná postupně dostávat důležitosti, která mu po dlouhou dobu byla odpírána. Prostor se stává středem sémantiky díla a základem jiných systémů, které se v něm objevují. Fabule, svět postavy, konstrukce času, ideologie díla a další se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru (jeho aspekty, části, převleky).⁷⁴ Hrbata dodává, že pod tímto tlakem se pojem „*časoprostor*“ mění v „*prostorčas*“, což ale ovšem nerasmazává napětí mezi časovou a prostorovou strukturou díla.

⁷¹ BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. 1. vyd. Brno: Host, 2003. s. 159

⁷² BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha, 1980. s. 222

⁷³ BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. 1. vyd. Brno: Host, 2003. s. 157

⁷⁴ SLAWIŃSKI, Janusz. *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. In *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70. - 90. let XX. století*. Sestavil Jiří Trávníček. 1. Vyd. Brno: Host, 2002. s. 117

Pojem prostoru přesto obsahuje spoustu různých významů. Pro představu si uvedeme snahu Sławińskiego sémanticky rozdělit vědecké perspektivy týkající se prostoru:

1) Systematická poetika. Prostor je zde chápán jako vysvětlitelný morfologií literárního díla. Jako jedna ze zásad organizace jeho kompozičně-tematického plánu.

2) Historická poetika. Zobrazení prostoru v tradici kompozičních témat, deskriptivních metod, předpokladů určujících významovou hodnotu prostorových zobrazení obsažených v dílech. Hlavní pozornost je soustředěna na konvenční pojmy vlastní období, kulturám, žánrům.

3) Úvahy zakořeněné ve významovém systému jazyka a jejich literárních návaznostech. Problematika sémantických polí spojených s kategorií prostoru.

4) Úvahy o kulturních vzorech a jejich rolích při modelování zobrazeného světa literárních děl. Například profánní a sakrální, vlastní a cizí, prostory obrany a prostory napadení jsou vysvětlovány z hlediska mytologie, náboženství, společenských ideologií atd.

5) Úvahy o archetypálních prostorových univerzáliích a jejich roli při vytváření obrazotvornosti spisovatelů. Obrazy nebo fabule, jejichž motivy jsou představy Centra, Domu, Cesty atp. jsou připomínky archaismu kolektivního podvědomí, variace několika základních témat existujících v celé historii.

6) Filozofické úvahy týkající se povahy a formy literárního prostoru, který je chápán jako analogie prostoru fyzického.

7) Úvahy, ve kterých se nejedná o prostor jako komponent zobrazené skutečnosti díla, ale o samo dílo pojímané jako *sui generis* prostor.⁷⁵

Sławiński patří do první jmenované skupiny. Jestliže je prostor konstituován morfologickými jednotkami díla, patří do domény systematické poetiky, konkrétně do oblasti *spaciologie*, která se zabývá prostorem svým způsobem daným. Nespadá sem ale prostor implikovaný, tušený čtenářem. Podle Sławińskiego probíhá samotná konstrukce prostoru ve třech rovinách morfologických jednotek díla (3 současné výstavbové procesy):

- 1) Rovina popisu
- 2) Rovina scénérie
- 3) Rovina přídavných významů

⁷⁵ Ibid., s. 118-121

Podle Sławińskiego se popis musí nacházet vždy na počátku narůstání daného prostorového celku. Jinými slovy funguje jako „spouštěč“. Poté může být prostor dále rozšiřován popisnými prostředky, ale i jinými způsoby. Sławiński jej nachází blízko textové hladiny na sémanticko-stylistické úrovni. Prostor podle něj vystupuje ze sféry nebytí a vyjevuje se pouze v řeči, která přináší odpovědi na nějaké tušené otázky týkající se lokalizace jevů, o nichž se mluví („Kam šli?“).⁷⁶

Rovina scénérie nám pomáhá uvědomit si rozsáhlost zobrazeného prostoru, která není chápána jako autonomní systém, ale je okolím pro jevy jiného systému (událostí, osob, prožitků). Úplná scénérie je jednou z velkých sémantických figur díla, avšak nemůže být vydělena do takové míry jako jiné morfologické jednotky stejného řádu (postava, dějový motiv, vypravěč).⁷⁷ Existují tři varianty scénérie:

- a) Vyznačuje oblast, v níž se rozprostírá síť postav.
- b) Je souborem umístění dějových událostí, scén a situací, kterých se postavy účastní.
- c) Vystupuje jako předmětový ukazatel určité komunikační strategie v rámci díla.

Třetím výstavbovým procesem jsou přidatné významy. Podobně jako deskriptivní sdělení generuje prostor zobrazeného světa, tak i tento prostor vytváří dodatečné významy, které jsou postaveny nad prostorovými představami. Předměty, scény, krajiny mohou obsahovat vrstvu konotací s více či méně výrazným symbolickým nádechem. Prostor je tedy považován za ekvivalent emočních vztahů, opozici realistických a fantastických prostorů atd.

Do druhé skupiny historické poetiky by se dala zařadit Daniela Hodrová. Literární dílo je pro Hodrovou složitou sítí vztahů spojující dohromady nejen své rozličné části, ale i osobu autora a čtenáře. I prostor je v díle utvářen sítí míst a jejich vzájemných vztahů. Tato síť překračuje hranice díla a její vlákna sahají do jiných děl. K úvahám o prostoru Hodrová připojuje i úvahy o čase, postavách, žánru, stylu a textu.⁷⁸ To vše charakterizuje význam jejího pojetí *toposu*, se kterým pracuje ve svých dílech. V publikaci *Místa s tajemstvím* se věnuje symbolice míst a její historické proměně v literárních dílech. Odkrývá například podstatu míst světských a sakrálních, symboliku labyrintu či různé podoby místa s tajemstvím. Jelikož se Hodrová věnuje především české literatuře, nemyslím si, že bych mohla aplikovat její poznatky na odlišné kulturní prostředí, kde se jistě některé tyto symboly také nachází, ale významově se nepřekrývají. Mohu se jejím přístupem k problematice prostoru pouze inspirovat.

⁷⁶ Ibid., s. 124

⁷⁷ Ibid., s. 126

⁷⁸ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. 1. vyd. Praha: KLP, 1994. s. 5

Gastona Bachelarda přístupujícího ke studiu prostoru skrze fenomenologické hledisko bychom mohli zařadit do skupiny úvah o archetypálních prostorových univerzáliích a jejich roli při vytváření obrazotvornosti spisovatelů. Pro Bachelarda se jako důležitá jeví jistá hodnota intimity vnitřního prostoru. Za privilegované bytí určené ke studiu těchto hodnot považuje *dům*, což je jedno z nejrozšířenějších prostorových témat v české i světové literatuře. Dům, avšak nestačí pokládat za pouhý „předmět“. Podle Bachelarda je potřeba překročit otázky popisu, ať už objektivního nebo subjektivního, a dospět k prvotním schopnostem, v nichž se odhaluje určité přilnutí, svým způsobem vrozené prvotní funkci obývání. Neboť dům je naším prvním vesmírem. Topoanalýzou zde míní systematické psychologické studium míst našeho intimního života. Domu přisuzuje schopnost udržovat v sobě okamžiky minulosti, naši paměť. Funkce prostoru zde spočívá v udržování času.⁷⁹ Čím více jsou vzpomínky prostorové, tím pevnější zůstávají. Autor usiluje o psychologickou komplexnost domu „*od sklepa po podkrovní*“, neboli *od nevědomí po duchovní povznesení*.

Zdeněk Hrbata vnímá pojem prostoru jakožto kulturní a sociální konstrukt. Reprezentace prostoru a míst nelze oddělit od diskurzivního kontextu, v němž se ocitají a s nímž modelují hypotetickou skutečnost. Prostor považuje za tradičně jeden z ústředních a zároveň problémových okruhů nejen poetiky nebo literární vědy, ale i sémiotiky a kulturní historie vůbec. Rozličné přístupy k prostoru vyplývají z různých podob a funkcí prostoru v literárním textu. Například:

- 1) prostor je předmětem popisu, topografický prostor je prostor mimetický
- 2) prostor (u cestopisů) je prostředkem vyprávění
- 3) prostor je symbolický anebo ideologický (vesnice x město)
- 4) široký rejstřík prostorových figur (náměstí)⁸⁰

U tématu prostoru zároveň klade důraz na jeho filozofický rozměr. Představuje Kantovu myšlenku prostoru jako formy smyslové intuice (náзору) a tezi Maurice Merleau-Pontyho, že vnímání prostoru je spjata s tím, jak vnímáme naše tělo, na které nahlížíme odlišným způsobem než na jiné objekty. Reprezentace skutečného je totiž závislá na vědomí těla a moci imaginace. Tělesnost a obrazotvornost fungují jako filtr vnímání prostoru. V estetikách od 18. století až po Gottholda E. Lessinga se objevuje myšlenka, že znaky malířství jsou rozpoznatelné v prostoru a znaky poezie v čase.

⁷⁹ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. 1. vyd. Praha: Malvern, 2009. s. 32

⁸⁰ HRBATA, Zdeněk. *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. In *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005. s. 317

Pokud se prostor ocitá v próze, nelze k němu přistupovat pouze „*technicky*“. Primárně jde o významotvorný fakt, který se přímo dotýká znázorňování a konkretizace prostoru, jeho realizací v textu a textem. V případě, že dojde k záměrné tematizaci a symbolizaci určitého prostoru v literárním díle, je tento fakt samotným předpokladem jistého znázorňování a jisté konkretizace. S touto reprezentací literárního prostoru souvisí mimo jiné obecnější vnímání prostoru (například v kultuře či estetice).⁸¹

Pokud se budeme pokoušet vymezit literární prostor, musíme si uvědomit, že se nejedná o reálný prostor, v němž mají své místo umělecká díla jakožto hmotné předměty, nýbrž vnitřní prostor díla, který specifickými prostředky reflektuje vnější realitu, nebo čistě imaginární prostor předložený dílem v určitém výseku. Zde Hrbata rozlišuje za a) prostor *zobrazený*, vylíčený a za b) prostor *implikovaný*. V rámci prvního specifikuje ještě daleký prostor (příběh odehrávající se po celém světě), omezený prostor (prostor města atp.) a střed prostoru, k němuž veškeré dění v díle směřuje nebo k němuž se odkazuje (sídlo jedince, rodiny atp.). Literární prostor lze chápat jako homogenní metonymický celek, jehož rozsah je vázán slovníkem, jímž autor disponuje. Každý popis se tedy přizpůsobuje určité literární perspektivě, která se do jisté míry vyznačuje osobitými rysy a charakteristikami.⁸²

Dalším rozvržením prostoru je rozvržení od vidění prostoru v různých perspektivách (od způsobu utváření míst v textu) k významovým rozměrům a účinkům (zvýznamnění). Jelikož zvýznamnění probíhá v různých rovinách, existují rozlišení:

- a) mimetická topografie
- b) funkční toposémie (vztahy mezi místy a osobami a ději, nebo charakterizace sociální a symbolická míst-prostorů)
- c) symbolické zobrazování (reprezentace prostoru v textu – symbolická, ideová, mytická atd.)

Při literární analýze se obvykle využívají poslední dva postupy. Zároveň je potřeba nezapomínat na rozlišení mezi prostorem diegetickým (v němž se odvíjí děj) a prostorem extradiegetickým (poezie).⁸³

Pokud se vrátíme zpět k teorii fikčních světů, prostor jest v první řadě textovým konstruktem. Z neúplnosti fikčních světů vyplývá, že i prostor konstruovaného světa nemůže být nikdy dostatečně kompletní a zaplněný. Vznikají mezery (místa nedourčenosti), jejichž

⁸¹ Ibid., s. 321

⁸² Ibid., s. 325

⁸³ Ibid., s. 326

zaplňování se automaticky neděje na základě analogie s aktuálním světem (na rozdíl od časových mezer).⁸⁴ Prostorovost vyprávění je více seberefektivní, více závislá na vnitřnětextových premisách a propozicích než časovost vyprávění.

⁸⁴ BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. 1. vyd. Brno: Host, 2003. s. 158

4. Prostor v japonské vědecko-fantastické literatuře

4.1 Co je to vědecko-fantastická literatura

Vysvětlení pojmu vědecko-fantastické literatury začíná u schopnosti člověka myslet fantasticky. Základem lidského myšlení jsou počítky, vjemy, představy a schopnost vytvářet metodou abstrakce pojmy. Tyto pojmy člověk dokáže seskupovat do vzájemných závislostí na základě vlastní zkušenosti. Ovšem na určité úrovni abstrakce jsou vazby na bezprostřední zkušenosti slabé. Na této úrovni dokáže člověk nacházet mezi pojmy takové vazby, které nejsou založeny na zkušenosti. Vytváří analogie závislostí a samostatných představ. A právě tato schopnost zacházet s představami a vytváření nových závislostí mimo bezprostřední zkušenost se nazývá *fantazie*.⁸⁵ Fantazie svým způsobem uvolňuje přímé vazby mezi skutečností a námi. Zároveň nám pomáhá zaplňovat mezery v našem poznání a dotvářet pocit úplnosti světa. Pomáhá nám konstruovat hypotézy a teorie, které se stávají východiskem pro konkrétní poznávání jednotlivin reálného světa. Aby fantastické myšlení mohlo plně fungovat, je zapotřebí víry v entity, které doposud nebyly prokázány vývojem poznání a společenskou praxí.⁸⁶

Pokud je fantazie kolektivně sdílená a podporovaná kolektivní vírou, vzniká *mýtus*, který vyplňuje vakuum v kolektivním poznání společnosti. Jakmile zmizí víra v mýtus, vznikne *pohádka*, které rozumíme jako vyprávění o smyšlených faktech a dějích. Tím se přibližujeme k představě, že každá literatura je produktem fantazie, stejně jako fantastická literatura, o které se často hovoří jako o fantastice. Fantastika v sobě obsahuje fantastickou i logickou složku podobně jako mýtus či pohádka. Rozdíl spočívá v tom, že logické a fantastické v mýtu a pohádce splývá a vytváří jistou formu symbiózy. Kdežto ve fantastice jsou tyto dvě složky v rozporu. Pro lepší pochopení uvádím definici z encyklopedie: „*Fantastika je taková výpověď o světě, ve které jsou představy vytvořené fantazií konfrontovány s představami podloženými lidským poznáním a praxí.*“⁸⁷ Na rozdíl od mýtu fantastika předvádí alternativní skutečnosti. V případě pronikání vědeckotechnických prvků (nejen) do představ o budoucnosti a vidění světa, můžeme hovořit od vědecko-fantastické literatury neboli o science-fiction. Nebudu zde detailně popisovat vývoj tohoto žánru, ale uvedme si alespoň zakladatelku moderní sci-fi literatury. Je jí autorka Mary Shelley (1797-1851) a její dílo *Doktor Frankenstein*, kde je role vědy vykreslena celkem tragicky. Dalšími důležitými autory a tzv. *otci sci-fi* byli například Jules Verne (1828-1905) a Herbert G. Wells (1866-1946). Avšak samotný pojem science-

⁸⁵ NEFF Ondřej, OLŠA Jaroslav (ed.). Encyklopedie literatury science fiction. 1. vyd. Praha: H&H, 1995. s. 19

⁸⁶ Ibid., s. 20; pokud hovoříme o skutečnostech poznávaných bezprostřední zkušeností, používáme pojmu vědění

⁸⁷ Ibid., s. 22

fiction vznikl až mezi roky 1926-1929 ve Spojených státech amerických. Teprve v 50. a 60. letech se rozšířil i za hranice Ameriky.⁸⁸ James Bailey definuje americké chápání žánru takto: „*Science fiction je vyprávění o pomyslném vynálezu nebo objevu v přírodních vědách a z něho plynoucích dobrodružstvích; musí to být vědecký objev – něco, co autor může alespoň nějak vědecky opodstatnit.*“⁸⁹ V tomto pojetí je do středu zájmu řazen stroj, což je typické pro tzv. hardcore science fiction. Ve 40. letech se postupně do středu zájmu začíná stavět i člověk (dopady vědy na lidskou společnost atp.). Původní význam pojmu se v průběhu literárního vývoje vytratil a dnes jím hromadně označujeme různé podžánry, ne striktně a jedinečně hardcore sci-fi. Existují pokusy o sjednocení terminologie fantastické literatury, avšak jednotlivé termíny mohou stále být chápány různě v akademických kruzích, či v kruzích fandomu. Navíc stále vznikají nové pojmy, zatímco staré zanikají a přestávají se používat.

Pro účely této práce prozatím postačí základní definice sci-fi literatury: Je to „*část fantastické literatury, odehrávající se v realitě, s níž dosud lidé neměli zkušenost – tedy buď v budoucnosti, nebo v přítomnosti (případně i v minulosti), v níž je „něco jinak“.* Oním „něco jinak“ je obvykle vynález, setkání s jinou formou života, neobyčejné schopnosti člověka, dosud nerealizovaný experiment, dosud neuskutečněná událost globálního významu (katastrofa atp.).“⁹⁰ Teprve po analýze prostoru vybraných děl, si budeme moci specifikovat pojetí japonských autorů.

4.2 Abe Kóbo a Čtvrtá doba meziledová

Příběh Čtvrté doby meziledové vypráví o snaze hlavního hrdiny profesora Kacumiho sestrojít přístroj, který na základě sebraných dat, bude schopen předpovědět budoucnost. Děj je zasazen do období studené války, kdy mezi sebou soupeří Sovětský svaz přizpůsobující předpovědi vlastním zájmům a Spojené státy, které se odvolávají na morální standardy a odmítají politicky motivované předpovědi. V této atmosféře pracuje tým již zmíněného doktora Kacumiho na projektu pro japonskou vládu – sestrojít přístroj, který bude mnohonásobně výkonnější než ten ruský. Cíl projektu se daří naplňovat, avšak autor Abe Kóbo brzy začíná na pozadí hlavní linky rozehrávat poněkud mysteriózní hru, po jejímž rozluštění si čtenář i hlavní hrdina uvědomí, že po celou dobu byli podváděni. Po demonstraci morálního postoje Spojených států se i Japonsko rozhodne vyhnout všem předpovědím týkající se politiky a ekonomiky. Jediným řešením se pro tým vědců stává předpověď soukromé budoucnosti

⁸⁸ V socialistických zemích se používal pojem vědecko-fantastická literatura, v západní Evropě science-fiction.

⁸⁹ Ibid., s. 27

⁹⁰ Ibid., s. 32

konkrétního jedince, kterého vyberou nahodile na ulici. Vybraný muž je však záhy zavražděn, čímž se spouští hon na vraha. Ve víru následujících událostí Kacumi zjišťuje, že hlavním problémem už není zdokonalování přístroje, nýbrž otázka víry v předpověď jím vytvořenou a z toho plynoucí postoj vůči budoucnosti jako takové. Na základě předpovědi příchodu čtvrté doby meziledové, což bude mít za následek potopení Japonska. Bez Kacumiho vědomí započne nový projekt věnující se mutaci zvířat a lidí, kteří budou schopni žít pod vodou. Genetická mutace se provádí na embryích maximálně tří týdnů starých a v Japonsku se rozmáhá černý obchod s interrupcí. K umělému přerušení nakonec dojde i u Kacumiho ženy, což má za následek, že i Kacumiho syn se stane jedním z vodních lidí. Budoucnost, se kterou by hlavní hrdina nesouhlasil, neboť věří, že neexistuje pouze jedna jediná možnost, jak věci mohou být, je mu odhalena v momentě, kdy už ostatní rozhodli o jeho osudu – smrti. Jelikož přístroj předpověděl i Kacumiho odpor a nesouhlas se vším, co mu bylo doposud tajeno, nebere jeho obhajobu nikdo vážně. Misky vah se převrací a z Kacumiho se najednou stává negativní postava, protože nesnese představu, co provedli jeho nenarozenému dítěti a jakou formu budoucnosti mu vnutili. Nemocen vyhnout se vlastní vraždě sleduje hlavní hrdina záznam osudné předpovědi o potopeném Japonsku a životě a smrti svého syna.

Nyní se zaměřím detailněji na vykreslení, vnímání a roli prostoru v rámci tohoto fikčního světa. Již v úvodní předehře se čtenář, aniž by to tušil, ocitá v budoucnosti na počátku procesu, který zapříčiní potopení Japonska. Budoucnost je uzamčena v předpovědi, o které Kacumi dlouhou dobu nemá tušení.

„V hloubce pět tisíc metrů byla tlustá vrstva bahna mořského dna poseta trhlinami a nadýchaná jako srst nějakého zakrnělého zvířete. Náhle se zvedla vzhůru. V mžiku se rozptýlila a proměnila v tmavý bující mrak, který smetl hvězdičky planktonu hemžícího se u průsvitné černé stěny... Masa hnědého karamelu ze sebe chrlila obrovské množství bublin a kypěla. Podobně jako kořeny starobyklých borovic se rozpínala a větvila do délky několika kilometrů.“⁹¹

Po dynamické scéně s podmořskou erupcí následuje téměř filmový střih. Příběh se přesune do nekonkrétní laboratoře, kde profesor Kacumi a jeho asistent Tanomogi pracují na přístroji, který bude schopen předpovědět budoucnost.

Diskrétnost projektu se promítá do celého prostředí budovy výzkumného ústavu. Ten působí neurčitým a uzavřeným dojmem v podstatě odpovídajícím charakteru hlavního hrdiny.

⁹¹ ABE, Kóbo. *Daijonkanpjóki*. 1. vyd. Tókjó: Šinčóša, 1959. s. 5

Z textu se dozvídáme, že místnost s přístrojem je situována do druhého patra stejně jako Kacumiho osobní pracovna. Tanomogi a mladší pracovníci sídlí o patro níž, čímž je nám jasně naznačena místní hierarchie. Nad chodem výzkumného ústavu, ve kterém Kacumi působí jako nadřízený, rozhoduje šedá vrstva komise spadající pravděpodobně přímo pod japonskou vládu. Veškerá nařízení a směrnice týkající se výzkumu přicházejí od neznámé autority, která je v textu spíše tušena, nežli přímočaře vylíčena. Jediným konkrétním můstkem mezi laboratoří a komisí je postava muže jménem Tomojasu, jenž se snaží tlumočit Kacumiho návrhy těm, kteří drží hlavní slovo. On jediný má možnost procházet hranicí mezi oběma pomyslnými světy. Čtenář se nachází podobně jako postavy příběhu ve stroze vykresleném prostoru, ve kterém zpočátku probíhá především konverzační drama soustředující se na přístroj a problematiku předpovídání budoucnosti. Stísněná atmosféra a obstrukce z vyšších míst postupně negativně působí na Kacumiho emoční rozpoložení, což ovlivňuje jeho vnímání sebe sama i okolí.

Zajímavé je, že několik prvních let od zahájení výzkumu je zaznamenáno v novinových útržcích. „*Byly cestou, kterou jsem doposud ušel. A na místě, kde končila poslední stránka, se vytrácela i má cesta.*“⁹² Konec třetího alba obsahuje úspěšné sestrojení přístroje. Otevřením posledního alba se okolnosti začnou komplikovat a čtenář překračuje hranici vzpomínek a vstupuje do přítomnosti. Předpověď Sovětského svazu o zcela komunistické budoucnosti, vyvolá první diskuzi ohledně spolehlivosti přístroje. Ideologické neshody s mladšími kolegy jsou ale to nejmenší. Problém přichází s reakcí Spojených států amerických.

*„Jelikož se předpověď a věštba od sebe fundamentálně liší, nazýváme předpovědi pouze to, co má morální základ. Svěřit takové rozhodnutí do rukou přístroje, není nic jiného než zavržení lidskosti.“*⁹³

Svět se rozděluje na dvě části. Japonsko následuje Spojené státy, což omezuje Kacumiho pravomoci, jelikož nesmí proběhnout předpověď, která by ovlivnila politický či ekonomický svět. Jedinou možností je roztržít minulost. Rozebrat ji stejným způsobem jako novinové útržky ze všech čtyř alb. Výsledkem takového počínu je předpověď individuální budoucnosti. Tento nový projekt vyvede Kacumiho a jeho asistenta z uzavřeného výzkumného ústavu do prostoru mnohem otevřenější a anonymní metropole – Tokia. Veřejné prostranství ztělesňuje chaos. Kavárna na druhé straně tvoří ohraničený prostor, kde se oba dva lépe soustředí a z omezeného vzorku obyvatel vyberou jednoho roztržitého muže. Cesta za identitou

⁹² Ibid., s. 9

⁹³ Ibid., s. 20

neznámého se proměňuje v napjatou sledovací akci. Anonymita města může poskytovat jistou ochranu, ale zároveň z nich činí snadný terč. Kacumim otrásá strach. Emoce, kterou u něj vidí čtenář úplně poprvé.

„Nelákáme tímhle toho chlápka do klece... aniž by si to sám uvědomoval?“

„Když to takhle řeknete, vypadá to, že jsme všichni zavřeni v klecích.“

„Jak to myslíš?“

„No, a není to tak...?“⁹⁴

Kacumiho klecí je přístroj, který sestrojil.

„Kdyby mi přístroj nařídil vraždu, ačkoli s naříkáním, bych se jí dopustil. Před námi jdoucí obyčejný muž ve středním věku, na kterém toho bylo pramálo tajemného, teď bude kompletně stažen z kůže, od minulosti až po budoucnost. Kam až to asi povede? Když jsem o tom takhle přemýšlel, pocítil jsem bolest, jako kdyby to byla moje kůže. Ale zanevřít teď na přístroj by bylo mnohem děsivější.“⁹⁵

Byt mužovy milenky se na okamžik stane jeho bezpečným útočištěm, kam za ním nikdo nemůže. Ovšem Kacumi netuší, že bezpečné útočiště se záhy změnilo v místo vraždy a že skutečným pachatelem je jeho asistent.

Krátká etapa velkoměsta končí. Důsledky vraždy se odehrávají nazpět v laboratoři, která je zároveň místem pátrání po pravdě, ale i jistou pastí, od které se hlavní hrdina zaplétá. *„...zničehonic mi vyrazil pot, celé moje tělo se roztránilo a rozlétlo se do všech možných směrů, prudká bolest...ale ne, tohle je vzrušení.“⁹⁶* Dokonce i spolupráce s jinými odborníky probíhá dálkově. Mrtvé tělo v nemocnici se napojí na počítač, který se propojí s přístrojem na předpovídání budoucnosti. Takovou spoluprací vzniká možnost přehrát na obrazovce vzpomínky oběti. *„Pro náš přístroj, který byl schopný samostatně programovat, (je mozek) svět, se kterým doposud neměl zkušenosti.“⁹⁷*

Mrtvé tělo funguje jako schrána uchováající uvnitř sebe prostor a čas života, kterým si prošlo. Díky moderním technologiím jsou tyto prostory znovu přivedeny k životu a projektovány jako film, který se dá přehrávat dopředu i dozadu.

⁹⁴ Ibid., s. 48

⁹⁵ Ibid., s. 50

⁹⁶ Ibid., s. 66

⁹⁷ Ibid., s. 70

„Zřejmě si uvědomujete, že jste po smrti.“

„Po smrti?“ rovnice uvnitř přístroje jako by zalapala po dechu překvapením.

„To jako já?“

Bylo to až příliš skutečné.

„Ano...samozřejmě.“ řekl jsem zaraženě.

„Ach, pak jsem byl tedy zabit...je to tak?“

„Nenapadá vás, kdo to mohl být?“

Najednou hlas zněl ostře a pronikavě. „A kdo sakra jste, že mi tohle vykládáte?“

„Já...?“

„Ne, spíš, co je tohle za místo? Není to divné, že ačkoli jsem mrtvý, jsem schopný mluvit a přemýšlet?“ řekl hlas nervózně. „Haha, snažíte se mě oblbnout, co? Je mi to jasné. Chcete mě nachytat.“

„Tak to není. Mimochodem, vy už ani nejste lidská bytost. Jste rovnice vložená do paměti přístroje a vytvořená na základě osobnosti muže jménem Cučida Susumu.“⁹⁸

Vnitřní intimní krajina člověka je vyjádřena rovnicí, která dokáže manipulovat a přehrabovat se ve vzpomínkách. Přirozeně, rozeznatelné je na obrazovce pouze to, nač se muž právě díval. Zbytek vystupuje jako pokřivený, nepravidelný a mdlý. Například část prostoru, kde by měl být Kacumi s Tanomogim byla černá, jako kdyby v ní vůbec nic neexistovalo. Vrah jako kdyby o tom věděl, nedovolil své oběti, aby jej zahlédla. Kacumi se tedy rozhodne pozměnit vědomí oběti takovým způsobem, aby si myslelo, že je stále naživu, a právě se zotavuje v nemocnici. Tím se jim podaří proniknout hlouběji do vzpomínek, které jim muž dobrovolně sdělí, aby pomohl vyšetřování. Dozvědí se o mimomanželském poměru a těhotné milence, která se rozhodla podstoupit interrupci, za kterou ale dostala zapláceno. Kvůli objasnění detailů o tomto podivném černém ochodu, se rozhodnou na přístroj napojit i ji. Kacumiho plán je přerušen zprávou, že se žena sama otráвила. Když ale vyjde najevo, že si údajně vzala jed, který zničil nervovou soustavu, aby byla mrtvá nepoužitelná, je jasné, že se nejedná o sebevraždu. Potvrzením domněnky je výhrůžný telefonát varující hlavního hrdinu, aby nepokračoval v pátrání.

„Byl jsem rozčilený. Ale protože jsem jasně nevěděl, na koho jsem naštvaný, neměl jsem se čeho chytit, když jsem si chtěl všechno v klidu utřídit.“

Nebylo to tím, že bych neměl žádná vodítka, vlastně jich bylo až příliš. Navzájem si odporovala a já vůbec neměl zdání, které z nich mám následovat.“⁹⁹

⁹⁸ Ibid., s. 78

⁹⁹ Ibid., s. 110

Domov. Prostor obyčejně symbolizující bezpečí a klid. Ne v Kacumiho světě. Po návratu ke své rodině se Kacumi dozvídá, že i jeho žena byla vlákána do podivné pasti. Omámena a převezena do neznámé nemocnice, ze které si jasně pamatuje pouze dlouhou temnou chodbu a šumění moře. Zde prodělala interrupci, za kterou dostala menší částku peněz. Hlavní hrdina je zmatený, netuší, čemu může uvěřit.

„Zatímco jsem jednu po druhé drtil věci křehké jako skořápky uvnitř svého srdce, mlčky jsem vyšel ven z domu. Nešlo o žádný masochismus. Byly skutečně křehké a kdybych je nerozbil, někdo jiný jistě ano.“¹⁰⁰

Útočiště ztrácí smysl. Společně s Kacumiho rostoucím pocitem paranoie se proměňuje atmosféra příběhu. Noční uličky jsou labyrintem. Místem vhodným pro hru na kočku a myš. Avšak, zda je šelmou Kacumi nebo muž, který jej sleduje, se nedá jasně určit. Hlavní hrdina navrácí zpět do výzkumného ústavu, kde doufá v nalezení odpovědi na své otázky. Opuštěné prostory působí zlověstným dojmem. Paprsek světla jej podobně jako vlákno naděje dovede do místnosti s přístrojem. Místo Tanomogiho v místnosti s přístrojem čeká Wada. Aniž by si to Kacumi uvědomil, ocitl se v soudní síni, kde je podroben procesu, který rozhodne nad jeho osudem.

Setkání s Tanomogim odpovědi na otázky nepřineslo, ale poskytlo impuls pokračovat v cestě. Podivná zmínka od plemeni psů, kteří byli geneticky upraveni na život pod vodou, připadá Kacumimu absurdní. Především, když se tuto zvláštní skutečnost jeho asistent snažil spojit s tušeným černým obchodem s lidskými embryi. Něco takového je v Kacumiho perfektně racionálním světě nemožné.

„Ale to, co řekl Tanomogi, že se moje vlastní dítě stane vodním člověkem, mě celkem dost znejistilo. Mé dítě, které se nemělo narodit, zirájící nehybně z temných hlubin. ... Dítě narozené zrovna, když jsem seděl na polštáři s překříženýma nohama a vychutnával jsem si vnitřní uspokojení z emoční bolesti, kterou jsme si s manželkou vzájemně působili.“¹⁰¹

Ačkoliv hlavní hrdina rozdrtil vše, co mohlo být rozdrceno, uvnitř svého srdce, představa dítěte chladně zirájícího z hlubin vody jím otřásla. Pokud by se tato verze budoucnosti vyplnila,

¹⁰⁰ Ibid., s. 118

¹⁰¹ Ibid., s. 157

přišel by každodenní jistoty. Pro Kacumiho je nepředstavitelné, aby přítomnost, kterou nyní obývá, byla nahrazena tolik odlišnou budoucností.

„Slabý šum se linul místností. Obyčejně tichý přístroj, vypadal jinak než obvykle. Jako by přímo za ním zlověstně čekala a dokořán otevírala ústa cesta do budoucnosti. Ted' už budoucnost nebyla pouhým náčrtem jako doposud, nýbrž divoká žijící bytost s vlastní vůlí nezávislou na přítomnosti.“¹⁰²

Cesta vedoucí vstříc budoucnosti je zároveň cesta z institutu do laboratoří Jamamoto, kde probíhá výzkum a vytváření hybridních stvoření schopných života pod vodní hladinou. *„Na obloze nebyly žádné hvězdy a skrze trhliny v mracích prosvítal měsíc s rudou září kolem sebe.“¹⁰³* Silnice vede skrze pouštinu bez lidských obydlí až do opuštěného přímořského městečka, kde není nic jiného než velké sklady. Pod nimi se ale ukrývá místo s tajemstvím. Laboratoře se nacházejí v podzemí. Jízda výtahem dolů přiměje hlavního hrdinu dokonce k překvapivému výkřiku. Svět je vzhůru nohama. Sestupuje do hlubin země, či snad symbolicky do hlubin svého nitra?

„Byla to ohromná podívaná. Pevná akvária, přístroje ze špinavých kusů ledu. Velké a malé vodní nádrže byly navzájem propojené a prostor mezi nimi byl vyplněn různými druhy trubek, žárovek a měřidel. Železné můstky sloužící pro pohyb lidí, kteří zde pracovali, byly na mnoha místech až tři nad sebou. Vypadalo to jako lodní strojovna. Orosené zeleně natřené zdi, rozruch, pach napůl vyschlé mčičiny...přesně takový je sen, který se zdá člověku noc předtím, než nastydne.“¹⁰⁴

V nádržích jsou chovány různé druhy podvodních zvířat. Od myši až po krávy. Celý komplex je zbudovaný pod hladinou moře. Mořská se pomocí chemických reakcí upravuje na míru každému druhu. V tomto uměle vytvořeném životním prostoru probíhá o nic méně uměle koloběh života. Respektive ke zrození nového druhu dochází za asistence přístrojů a v delikátních situacích i lidských rukou. *„Uvnitř tmavě červené želatinové substance se jako jiskřičky ohňostroje z červího těla rozprskávaly vláčénka žil.“¹⁰⁵* Proces od mutace až po dosažení určitého věku je rozdělen do několika místností. V první místnosti probíhá

¹⁰² Ibid., s. 158

¹⁰³ Ibid., s. 159

¹⁰⁴ Ibid., s. 163

¹⁰⁵ Ibid., s. 182

čištění embrya od různých nečistot. V další dochází k transplantaci do umělé placenty. Ve třetí se provádí kontrola, zda se plod správně uchytil. A v poslední místnosti se plod vyvíjí v cíleného podvodního savce. Do této místnosti, ale profesor Jamamoto Kacumiho nezavede. K porodu z umělé placenty dochází v páté místnosti. Odtud jsou mláďata přesunuta do dál, kde o ně pečují ošetřovatelé. Dospělí jedinci jsou umístováni do podvodních farem podél prefektury Niigata. Existence těchto farem a výzkum samotný Kacumiho sklíčuje.

„Chtěl jsem odtud ihned vypadnout a v tichosti se uklidnit v blízkosti přístroje, na který jsem se mohl spolehnout. Ale ještě před tím je tu jedna věc, kterou musím vyřešit. Najít ono ukradené dítě a připravit ho o život.“¹⁰⁶

Ačkoliv o existenci projektu hlavní hrdina prozatím nic netuší, umělý proces, kterého byl svědkem, nahlodává jeho myšlenky. Cítí se být ohrožen možností, že by jeho dítě muselo žít budoucnost v prostředí absolutně odlišném od přítomnosti. V nočních můrách se ve svém podvědomí navrácí zpět do navštívených prostor laboratoří.

„Ve svém snu jsem se několikrát vracel k laboratořím Jamamoto. Kdykoliv jsem nasedl do auta a rozjel se, ihned jsem dorazil k další laboratoři. Jako kdybych stál v zrcadlové místnosti, všechny cesty vedly pouze tam. A uvnitř brány žilo cosi děsivého. Nedokážu vysvětlit, co na tom bylo tak děsivého, ale bylo to příliš, než abych to vydržel... Musím si pospíšet a utéct. Nakonec ani jsem nevěděl, jestli jsem se vzdaloval anebo přibližoval. Vždycky tam čekala brána laboratoří Jamamoto...“¹⁰⁷

Hlavní hrdina tuší, že se za onou branou ukrývá to, čeho se nejvíc děsí. Budoucnost mimo jeho dosah. Nedokáže ale svému strachu dát určitý tvar. Proto jej situuje do prostoru, který naprosto naboural jeho racionální představu o světě.

„Až do včerejška jsem věřil pocitu každodenní kontinuity. Ted' tomu bylo jinak. Pokud to, co jsem včera večer viděl, bylo pravdivé, pak ona kontinuita je pouhá lež připomínající realitu. Všechno je vzhůru nohama.“¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ibid., s. 203-204

¹⁰⁷ Ibid., s. 208

¹⁰⁸ Ibid., s. 210

Pro Kacumiho přístroj na předpovídání budoucnosti je nástrojem k pospojování celého světa dohromady. Nástrojem, který učiní svět mnohem srozumitelnějším místem. Myslel si, že když bude o světě *vědět*, objeví jeho řád a pravidla. Avšak skutečný význam slova *vědět* znamená pozorovat *chaos*. Čím víc se hlavní hrdina dozvídá, tím více je prostředí kolem i uvnitř něj chaotické. To se vystupňuje v okamžiku, když hlavní hrdina zjistí, že výhrůžný hlas v telefonu patří jemu samotnému. Přesněji řečeno, jím mluví Kacumiho přístroj, ve kterém je nahráno jeho vědomí. Navíc je to vědomí, které už vidělo předpověď o potopení Japonska a zároveň předpovědělo Kacumiho dosavadní chování. Existovalo tedy dávno před vraždou anonymního muže. Za všechny obstrukce a výhrůžky mohlo jeho druhé Já sídlící uvnitř vynálezu, jehož byl stvořitelem. Hlavní hrdina, ale zpočátku odmítá pochopit pokřivenou realitu, ve které se ocitl.

„Už bylo na čase, aby se zločinec ukázal. Už jsem nemohl tolerovat skutečnost, že jsem si nevšiml jeho aktivit, zatímco jsme spolu pracovali. Byl jsem v koncích, netušil jsem, jak se s tím vypořádat. Najednou jsem si pomyslel: Nejděsivějším z monster je dobrý přítel, který se jen nepatrně změní.“¹⁰⁹

Na pozadí původního projektu, vznikl projekt jiný. Skutečným vedoucím po celou dobu byl Tanomogi. Kacumiho svět vlastně nikdy neexistoval. I jeho přesvědčení, že hlavní poselství přístroje je zajistit pokračování přítomnosti je vyvráceno. Mladších vědci důvěřují přístroji, věří pouze v jednu jedinou variantu budoucnosti a nepřipouštějí chyby. Ironií je, že Kacumi svými skutky potvrzuje správnost toho, co o něm přístroj předpověděl. *„Tohle Já je vaší ideální projekcí, Kacumi. Jinak řečeno, vůle, které si nejste vědom.“¹¹⁰* Vnitřní svět hlavní postavy, jeho nejniternější myšlenky jsou násilně obnaženy. Každý ví, o jeho záměru zavraždit své dítě a prozradit veřejnosti, co se děje v laboratořích Jamamoto. Pro mladé vědce je vražda nepřípustná z důvodu, že připraví jedince o budoucnost. A proto se rozhodli věnovat svou verzi budoucnosti Kacumiho synovi jako způsob poděkování, za profesоровu dosavadní práci.

„Ztracen v bludišti myšlenek jsem nebyl schopný pohybu. Cítil jsem emoční vypětí. V koutku mysli jsem na sebe křičel, ať uteču. Napnul jsem všechny svaly v těle jako kočka a čekal na svou příležitost ... připomněl jsem si každodenní kontinuitu a hledal něco, čím bych

¹⁰⁹ Ibid., s. 246

¹¹⁰ Ibid., s. 262

se na ni upnul. Výhled na verandu s vistářiemi koupající se ve slunečních paprscích. Dokud ta veranda bude existovat, budu určitě zachráněn.“¹¹¹

Pokus o únik se nezdařil. Výzkumný ústav je nyní jeho vězením a jeho vlastní vynález mu je katem. Před trestem smrti, který nad ním už byl vyneseno, mu ještě umožní skrze televizní techniku vrátit se zpět do laboratoří Jamamoto. Autor zde používá skutečně techniku filmové kamery. Popisuje její funkce jako je zaostřování a oddalování a nic, co kamera neobsáhne, nelze vidět. Jedna z prvních věcí, kterou Kacumi uvidí je zárodek syna, o kterého lstí přišel.

„[Detail na skleněnou misku.] Stočený fetus tvarem se podobající rybě. Průhledné srdíčko třepotající se jako horký vzduch. A žilky rozptýlené v želatinové substancí.“¹¹²

Podvodní lidé jsou chováni stejně neosobně jako podvodní zvířata. Jejich život je rozdělen do několika fází. Do fáze produkce, výchovy (do pěti let věku) a tréninku. I když vznikli jako rasa navazující na životy lidí žijící na souši, je na jejich chovu pramálo lidského. Například nemluvnata jsou držena v umělém prostoru, kde jedna trubka zajišťuje přívod potravy a druhá automaticky odvádí tělesný materiál.

„Kamera se přiblíží k jedné oddělené části. Je to krabice z bakelitu. Uvnitř pohybující žábry spí vodní nemluvně ve zvláštní poloze. Velká hlavička směřuje dolů a zbytek těla se vznáší nahoře. V horní části krabice je spousta výčnělků a každý z nich je napojen na úzkou trubku, která je připojena na velkou rouru vedoucí nad krabicemi. Stejná roura je i vespod, ale v každé krabici má pouze jeden vývod.“¹¹³

Podvodní děti vypadají jako ty japonské stejného věku. Liší se však podivně zírajícíma očima, které nemrkají. A vlasy, které se kolem jejich hlavy vznáší jako mořské řasy. Na krku pohybují žábry a jejich hrudník je příliš úzký v porovnání se zbytkem těla. Jelikož se pod vodou nenese zvuk, dorozumívají se pomocí skřípáním zubů. Využívají systém podobný Morseově abecedě. Gramatika je podobná japonské, a proto je možné jejich řeč tlumočit. Nová rasa potřebuje nový životní prostor. Stěny budov umístěných hluboko pod mořskou hladinou jsou vyplněné plynem, aby se vznášely. Rozlišení na podlahu a strop ztrácí smysl. Podvodní lidé se

¹¹¹ Ibid., s. 271

¹¹² Ibid., s. 277

¹¹³ Ibid., s. 279-280

přizpůsobili prostoru a ten se naopak přizpůsobuje jim. Video inspekce končí a na Kacumiho tlačí vědomí blížící se smrti.

„Čím víc se ticho protahovalo, tím naléhavější byl pocit strachu. Bylo zvláštní, že to, co mě šokovalo a snažil jsem se od toho emočně distancovat, mi nakonec připadalo zajímavé. Nevědomky jsem počítal poměr dívek vůči chlapcům... přemýšlel jsem, jakou formu bude mít svatební obřad, úplně jako kdybych je podroboval experimentu. Když jsem se vrátil myšlenkami zpátky k sobě, do temnoty... nebyl jsem to snad já, s kým tu po celou tu dobu experimentovali? Čekající na smrt...“¹¹⁴

Před smrtí hlavní hrdina ještě nahlédne do budoucnosti, které ostatní řekli ano. Od podmořské erupce z úvodní scény příběhu až po dobu, kdy na povrchu bude stále méně životního prostoru a vláda a průmyslová výroba se začnou přesouvat pod moře.

„Vládní budovy byly umístěny v prvním podvodního okrsku, stojící na kopečku s dobrým výhledem, byly obklopeny lesem mořských řas a kamenitou pouští. Na druhé straně za asi dvacet metrů širokou strží za sebou stály tři oranžové továrny tulipánovitého tvaru na výrobu magnesia a plastu.“¹¹⁵

Nájem pod vodou byl paradoxně vysoký pro obyčejné občany. Ti, kterým vláda poskytla podporu, ale stejně žili oddělené od vodní rasy, která se postupně stávala více nezávislejší a byla jen otázka času, kdy lidská civilizace bude k vidění pouze v muzeích. Vzdálení a nepochopení předci.

V době, kdy jsou lidé pouhou součástí historie, žije Kacumiho syn. Ten na rozdíl od ostatních je fascinován světem nad hladinou, kam je zakázáno chodit. Chtěl by porozumět větru a hudbě, kterou v životě neuslyší.

„Neexistoval tam snad nějaký speciální a kompletně odlišný svět od toho pod hladinou? Měníci se lehký vzduch... na obloze divoce tančící mraky nabírající rozličné tvary... fantastický svět, neskutečný svět.“¹¹⁶

¹¹⁴ Ibid., s. 311-312

¹¹⁵ Ibid., s. 320

¹¹⁶ Ibid., s. 330

Potopené ruiny, které zbyly z měst jako bylo Tokio, fungují už jen jako zábavní rezort pro podmořskou rasu.

„Při pohledu na město svrchu, byly také vidět podivné věci, připomínající rozprostřenou síť, kterým se říkalo ulice. Asi by se taky daly nazvat tunely bez střechy určené pro chůzi. Protože se lidé žijící na souši nemohli odpoutat od země a museli používat pouze povrch, byly pro ně takovéto věci nezbytné. Takové plýtvání prostorem!“¹¹⁷

...

„Nepřestával plavat. A když se rozednělo, konečně dosáhl svého vysněného kousku země. Zemí je zde ale myšlena nad hladinou vykukující hlava ostrůvku, která neměla ani půl míle v průměru... Začal foukat vítr, který si tolik přál. Otíral se o jeho oči a z nich začalo něco téct. Byl spokojený. Pomyslel si, že to jsou slzy, pozemská nemoc, ale... už se mu nechtělo hýbat. Zanedlouho přestal dýchat.“¹¹⁸

Svět se nenávratně proměnil. Touha po půdě a větru vzala Kacumiho synovi život, podobně jako Kacumiho připraví o život jeho touha po zachování přítomnosti.

„Zajímalo by mě, jestli dokážu zvednou prsty. Ne, nepůjde to. Stejně jako prsty mladého aquana, který se vyškřábal na souš, i moje ztěžkly jako olovo.“¹¹⁹

4.3 Micuse Rjú a Deset biliónů dní a sto biliónů nocí

V případě Deseti biliónů dní a sto biliónů nocí dochází ke stvoření fikčního světa podobným způsobem, jak se domníváme, že vznikla i naše planeta Země. Předtím než autor do svého universa zasadí postavy, se čtenář ocitá ve světě bez jakékoli formy života. Celý prostor je vyplněn nekonečným oceánem a rezonujícími zvuky vlnobití, které prozatím nemá šanci nikdo slyšet.

„Oceán. Ukrýval v sobě dlouhý, předlouhý příběh času. Nekonečně zaznamenával proměny, které se již nikdy nebudou opakovat. Proměny větru a mraků a vln, jasných dní a tmavých nocí. Oceán byl vždy tím, kdo času nejlépe rozuměl.“

Příliv a odliv ...Příliv a odliv ...Stovky biliónů dní a nocí se řinuly tam a zpět.“¹²⁰

¹¹⁷ Ibid., s. 334

¹¹⁸ Ibid., s. 336

¹¹⁹ Ibid., s. 336-337

¹²⁰ MICUSE, Rjú. *Hjaku oku no hiru to sen oku no joru*. 1. vyd. Tókjó: Hajakawašobó, 2010. s. 10

Oceán symbolizuje čas, jeho trvání a pomalých změny, kterými planeta prošla od svého vzniku. Ačkoli není svědek, který by na stvoření světa mohl vzpomínat, přesto autor čtenáři tuto scénu podrobně vylicí.

„Před dávnou dobou ve vesmírném prostoru byly okem neviditelné drobné částičky mezihvězdné hmoty tlačeny slabými vlnami světla vyzářujícího ze vzdálených hvězd, dokud se neshromáždily v tomto prázdňém prostoru... Po neskutečně dlouhém čase se tento shluk mezihvězdné hmoty postupně proměnil ve vznášející se oblaka plynu.“¹²¹

Tento proces započal velký třesk, jehož důsledkem se postupně zformovala planeta schopná časem vytvořit podmínky pro život, jak jej známe.

„Nedalo se říct, zda to byla živá stvoření. Ještě bylo brzy je rozdělovat na živé a neživé. ... Avšak postupně se mezi nimi vytvořila hierarchie, kdy jedni byli požíráni a druzí požírali. Počátek krutého boje o přežití... Bylo neodvratitelné, že jednou se tyto jednoduché formy života, které se vynořily z mlčín, vyvinou vyšší intelekt a obrátí se proti přírodě, ze které vzešly.“¹²²

Nekonečný prostor oceánu přestává být pouze prázdňou nádobou času. Začíná se zaplňovat nejprve primitivními organismy, které se vyvíjejí v rozličné druhy podvodních stvoření. V tomto chaotickém prostředí se na scéně objevuje ON. Bezejmenná postava zřejmě jediná svého druhu. Z omezeného popisu se dozvídáme pouze o velikých kulatých očích, žábřácích a dýchací dutině na zádech. On se stává průvodcem po mlčícím světě. Poskytne nám pohled i na pustou souš, která na něj přirozeně působí nehostinně. *„Opět pocítil známý neklid ve své mysli – vrozená nedůvěra vůči tomuto nehybnému, tichému světu.“¹²³* Přirozený strach je vrozeným instinktem. On podvědomě vycítil narušení tohoto nehybného světa.

„Daleko uprostřed pláně se jako černý stín tyčila obrovská hranatá věc. Neměl ponětí, co by to mohlo být. Ale rozhodně se tenhle podivný tvar nepodobal ničemu v této nekonečné pustině. Pod vodou ani na souši. Bylo pro něj záhadou odkdy tu objekt stál, nebo kdo ho tady postavil. Ta podivná věc páchla mrtvolným tichem odlišným od světa, než na jaký byl zvyklý.“

¹²¹ Ibid., s. 12-13

¹²² Ibid., s. 18-19

¹²³ Ibid., s. 28

Bránilo mu to, aby se k tomu přiblížil, natož se toho dotkl. Zježily se mu všechny chloupky na těle a otrásl se. ¹²⁴

Bezpečí nachází ve svém soukromém prostoru. Jeho podvodní úkryt tvoří kokon schovaný pod převisem útesu. Povrch příbytku je pokrytý zkamenělými mušlemi a mazlavými řasami. O původu tohoto zvláštního místa ON nic netuší. Přesto se tu necítí ohrožený.

„Vzduchové bubliny měnící se v pěnovou pokrývku přilnuly k jeho tmavě modré pokožce. V tom okamžiku se cosi vsáklo hluboko do jeho těla. Pak se to rozpustilo a zmizelo. Položil se na bok na dně kokonu a usnul. Nikdy se nepokusil zjistit, odkud se berou bubliny ze spodní části kokonu. Existovalo tam něco, co by nikdy neopustil. ¹²⁵

Jednoho dne oceán utichne. Hejna ryb, na která byl zvyklý, zmizela. Náhlá změna atmosféry jeho domovského světa úzce souvisí se změnami odehrávajícími se na pevnině.

„Vzadu na konci planiny se pomalu pohybovalo cosi podobného horskému pohoří. Výškou to sahalo až k šedé obloze. Mělo to nejméně tři vrcholy. Vůbec nevěděl o její existenci. I když se vždycky snažil dohlédnout, co nejdál, nikdy to nezahlédl... Na způsobu, jak se ty stínové objekty pohybovaly, bylo něco podivného. Něco, co naplňovalo jeho srdce hrůzou. ¹²⁶

Postupně přichází o představu světa, ve kterém po několik let žil. Je emocionálně vytržen z prostoru, kterému přestal rozumět. Zvuky, jež nemohl slyšet pod vodou, nyní násilně stimulují jeho sluchové nervy, což probouzí k činnosti část mozku, kterou doposud byla mrtvá. S novými schopnostmi se zrodil i nový způsob vnímání prostoru kolem sebe.

„Nakonec se celý roztrásl a vrhl se do divokých vln. Nějakou dobu mu trvalo, než se vzpamatoval. První, co mu vytanulo na mysl, byla ona podivná scénérie. Nedokázal rozlišit, zda to byl sen nebo skutečnost. ¹²⁷

¹²⁴ Ibid., s. 29

¹²⁵ Ibid., s. 31

¹²⁶ Ibid., s. 34

¹²⁷ Ibid., s. 36

Vyčerpán intenzivními emocemi ztrácí vědomí ve svém kokonu. Avšak prostor, který považoval za bezpečný, se bez jeho vědomí spustí a začne přestavovat jeho tělo. Přesněji řečeno ho přizpůsobí na život v nelidských podmínkách.

S každou novou kapitolou knihy čtenář vstupuje do odlišného prostoru a času. Děj se posouvá do období Starého Řecka a filozofa Platóna. Ten se společně se svým arabským sluhou Gladiem vydává na cestu do egyptského města jménem Sais, kde muž jménem Plikton údajně vlastní svitky zmiňující se o bájném městě Atlantida.

„Příbytek mohl být jak skladištěm, tak i stájí. Prošli kamenným vchodem širokým sotva pro jednoho člověka. Uvnitř bylo šero. Chvilí trvalo než si jejich oči zvyklé na ostré paprsky slunce, zvykly na zdejší tmu. A ke všemu tu bylo příšerné vedro.“¹²⁸

Jedna z největších tajemství se povětšinou nacházejí v místech, která jich svým způsobem nejsou hodna. Malá tmavá místnost plná dusné atmosféry. Zároveň i iniciační prostor, kde se Platónovy podaří získat vzácné svitky. Skrze staré písmo vlastně i on vstupuje do fikčního světa království Atlantidy. Do světa, o kterém dlouhá léta snil.

„Okolí města bylo tvořeno vodními kanály a spoustou mostů, které se přes ně klenuly. Král s královnou se tedy mohli po vodě bez potíží dostat kamkoli... Ostrov ve středu města, kde stál královský palác, měl tvar téměř dokonalého kruhu. Obranu tvořilo několik vysokých věží a bran.“¹²⁹

Atlantida pro Platóna představuje místo s tajemstvím, které je pro něj nedosažitelné, jelikož dávno zmizelo z povrchu zemského. Je to místo, o kterém fantazíroval od prvního okamžiku, kdy tu legendu slyšel. Nezodpovězená záhada zániku Atlantidy se současně stává cestou jeho soukromého příběhu. Cestou, jež povede po stopách potomků Atlantid'anů údajně žijících v oblasti Marmarského moře.

„Platónova cesta vedla podél úpatí pohoří Atlas dál na jihozápad. Sledování vyschlého koryta řeky Biskra je dovedlo do města In Sahla. Odtud vedla cesta přes rozsáhlou poušť vstříc Igidui. Dostali se až na okraj Kartága. Tam v poušti čekala malá oáza – vesnice Elcasia. Platónova první cílová destinace.“¹³⁰

¹²⁸ Ibid., s. 42

¹²⁹ Ibid., s. 47

¹³⁰ Ibid., s. 59

Na první pohled obyčejná vesnice existuje jako upomínka na osud bájně Atlantidy. Místní kultura si v sobě zachovala prvky a technologie, které nikde jinde nejsou k nalezení. Například dokonale průhledný a pevný materiál zvaný glaes. Technika jeho výroby se tu dědí po generace stejně jako odkaz starodávné civilizace. Ze strachu před nepochopením cizinců svou kulturu a vědění nešší. Platón jakožto uznávaný myslitel je výjimkou.

„Počkejte, co je zač ten stín neštěstí, který zakrývá náš svět?“

„Abych na to odpověděl, musel bych nejprve vysvětlit důvod, proč království Atlantidy zmizelo. Proč muselo zmizet. Stvoření a zachování světa je provázáno se zákony a svoleními, která nám jsou udělována skrze božskou vůli.“

„Chcete tím říct, že neexistuje důvod zničení království Atlantidy, jenž by se dal vysvětlit v rámci našeho světa?“

„Možná je lepší říct, že takový důvod ani nemůže existovat.“

„Moment!“ Platón se postavil. „Takže příčina zničení Atlantidy leží mimo tento svět?“¹³¹

Jistá symbolika se promítá i v tom, kde rozhovor probíhá. Hlavní duchovní představený vesnice komunikuje s Platónem ze svého pokoje skrze průhlednou stěnu. Není mu vidět do tváře a není ani jasné, zda se jedná o lidskou bytost. Podobně jako příčina zničení Atlantidy spočívá mimo tento svět, tak i existence představeného jakoby stojí mimo a pouze tlumočí kousky informací odhalující tajemství.

Role vesnice, uzavřené komunity, se naplní v tak zvanou Noc ticha. Tehdy se některým lidem poštěstí zachytit autentickou vzpomínku na noc, kdy došlo k zániku Atlantidy. Platón, který opustí bezpečí příbytku a vstoupí do písečné bouře, je touto vzpomínkou sražen na kolena. Upadne do bezvědomí a vzápětí se probudí jako postava jménem Orionae.

„V okamžiku, kdy vstoupil do Velké chodby, se Orionae otočil a podíval se na noční scenérii. Odtud mohl vidět moře světél města rozprostírajícího se pod kopcem s palácem... Stejná noc jako každá jiná po dobu několika desítek let. Pouze bohatý život, ze kterého vzešla elegantní hudba, sochy a poezie.“¹³²

¹³¹ Ibid., s. 69

¹³² Ibid., s. 88

Atlantida. Ideální město, kde vládne pouze blahobyt a fungují moderní technologie, o kterých Platón v životě neslyšel. Vznik tohoto města byl stejně jako jeho zánik rozhodnut vně tuto planetu jistou planetární komisí pro rozvoj. Rozhodnutí této komise jsou obyčejným obyvatelům interpretována jako boží vůle. Tu zde ztělesňují kolosální potomci Poseidona I., který nechal město postavit, Atlas VII. a jeho otec Poseidon V. Komise se rozhodla město opět přestěhovat bez jasného důvodu, což ve mezi lidmi rozpoutá teror a chaos. Orionae se jako jediný snaží katastrofu odvrátit, avšak ztrácí vědomí a když jej znovu nabude, je na vše pozdě. Elegantní oáza klidu a míru se změnila ve peklo.

„Město pod kopcem bylo pokryté ohnivým kobercem. Temně rudé jiskry ohnivých vln sahaly vysoko až k místu, odkud vše pozoroval. Foukal silný vítr a cáry ohně divoce tančily po obloze jako bájný fénix. Kdykoliv spadly zpět na zem, vypukl nový požár.“¹³³

Palác tyčící se na kopci a město pod ním jasně naznačují rozložení struktury moci. Samotná budova paláce je vysoká šestnáct pater, přičemž Orionae byl ve svém životě nejdále v šestém. Vertikální uspořádání naznačuje svrchovanost nebes, za kterými se ukrývá komise prezentující se jako božstvo a manipulující s prostorem na různých planetách.

„Palácová chodba jasně zářila studeným světlem. Jediný pohybující se stín tu byl Orionae. Pomyslel si, že obrovské průchody vybudované tak, aby se do nich vešly masivní konstrukce Poseidona V. a Atlasa VII., musely sahat až do výše dvaceti metrů.“¹³⁴

Atlantida byla titány opuštěna, a tak i palác nakonec podlehne zkáze. Město existuje od té doby pouze v příbězích nebo Orionaeových vzpomínkách.

„Bouře ustala. Platón ležel z poloviny pohřbený v písku jako nějaký balvan. Rozednívalo se a bezhlesný vítr z něj odfoukával zrnka písku. Když ho ležícího na zemi našla žena jdoucí do studně pro vodu, Platón už nedýchal.“¹³⁵

Platónovo fyzické tělo skutečně zemřelo v písečné bouři. Avšak díky vyvinuté technologii místních obyvatel je přiveden zpět k životu. Filozofovo zmrtvýchvstání je symbolem jeho vnitřní proměny.

¹³³ Ibid., s. 100

¹³⁴ Ibid., s. 113

¹³⁵ Ibid., s. 116

„... díval se na zvláštní obrovskou mísu vznášející se nad vesnicí. Nebylo to poprvé, kdy ji spatřil. V minulosti už to musel vidět několikrát, určitě to znal. Ale kde to jen bylo? ... Nemohl si vybavit, že tu podivnou kulatou věc asi tak desetkrát větší viděl tyčit se nad královským palácem Atlantidy – a že tehdy to viděl jako Orionae.“¹³⁶

Dalším skokem se čtenář dostává do Buddhova rodného města, za dob, kdy byl ještě princem jménem Siddhártha.

„Od východu slunce bylo nesnesitelné horko. Od kopců Biddsali na západní straně paláce Kapilavastu vanul skrze ovocné sady parný vítr lepící se na kůži. Cikády bez ustání bzučely. Jako kdyby bzučela sama nebesa, chvíli nahlas a chvíli zase potichu. Po nějaké době už si toho nikdo nevšímal.“¹³⁷

V tento den princ Siddhártha opouští Kapilavastu se čtyřmi mnichy, aby se mohl setkat s Brahmou a dosáhl vytouženého osvícení. Brahmá je zde nejvyšší realita. Symbolizuje procesí slunce, měsíce, hvězd a konstelací, zrození, růst a smrt všech věcí. Brahmá je existence a negace všeho. Je to božský základ všeho ve vesmíru.

Odchod, opuštění rodiny a vzdání se postavení znamená pro Siddhárthu nutné oproštění se od nástrah všedního světa. Nezastaví ho ani hrozící válečný konflikt se sousedním klanem.

Siddhártha sice odchází, ale zároveň zůstává všudypřítomný. Realita prostoru se pokrýváje. Cesta, kterou si zvolil, vede přes šest nebeských úrovní říše tužeb. V druhé úrovni Trayastrimsa se jeho tělo začne rozkládat a splývat s okolním prostorem.

„Sněhová bouře rázem ustala jako kdyby někdo strhl příkrývkou. Všude, kam pohlédl, byla pustá zamrzlá zem. Zdálo se, že ani čtyři slunce vznášející se v prázdnotě tu neměla žádný účinek... Teplota byla minus 272.8 stupňů Celsia. Tady už žádná civilizace neexistovala.“¹³⁸

Stejně jako tento svět i ostatní nebesa spějí k záhubě. Ohýbání prostoru způsobuje zánik stovky spirálních galaxií v celém vesmíru.

Cíl Siddhárthovy cesty leží ve čtvrté úrovni zvané Tusita, přesněji v jeho hlavním městě Tovatsue. Tovatsue je obrovské město plné složitých zařízení ukryté pod povrchem pouště.

¹³⁶ Ibid., s. 123

¹³⁷ Ibid., s. 124

¹³⁸ Ibid., s. 145

Obyvateli nejsou lidské bytosti, nýbrž bohové známí také jako dévové. Ti jsou oděni ve stříbrných látkách, na hlavách mají podivné helmy a v rukou třímají ještě zvláštnějšími zbraně. Brahmá nemá fyzickou formu. Když promluví, tak se na tmavě indigové obloze rozjasní několik stovek biliónů hvězd. Siddhártha se nedozví, jak dojít k osvícení. Místo toho mu je podsouváno, že za zkázu, která hrozí těmto světům může Asura a její vojska. Aby se s ní mohl setkat a ukončit čtyři sta miliónů let trvající válečný konflikt, vstupuje Siddhártha do gravitační bubliny, která jej zaneše až ke světelné záři – symbolu Asury.

„Na zemi byly rozházené části těl. Tkáň pokrytá pískem postupně ztrácela vlhkost a s šílenou panikou se scvrkávala. Jejich němý křik se bolestivě zarával do princových uší.“¹³⁹

Asura není nepřítel. Vede válku proti Brahmánům, jelikož uctívají Maitréju jako spasitele, který je zachrání až po katastrofě. Místo toho, aby se oně katastrofě snažili aktivně zabránit.

„Princi, já jsem podřízena tomuto světu. Má existence je pouze jeho jedním aspektem. Poslouchej mě, princ.“ Asuřina tvář se zbarvila do ruda jako záře aurory. Každou chvíli část nebes vzplanula. „Příčina zkázy našeho světa nevzniká uvnitř něj. Úpadek a rozvoj jsou dvě tváře jednoduché změny. I když budeme mluvit o smrti člověka, nejde v pravém smyslu slova o zničení. Je to jen jeden krok v cyklu reinkarnace. Nicméně zkáza, které nyní čelí náš svět, je skutečná. Po ní už k žádné proměně nedojde. Všechna energie se přemění v teplo, které bude postupně unikat do vesmíru, dokud nedojde k rovnováze a nenastane tepelná smrt vesmíru.“¹⁴⁰

Maitréja sídlí v Perlovém paláci, v poslední naději na obranu Tusity. Místo naděje je ale opuštěné a zničené. Dveře jsou prolezlé rzí, stěny očividně poškozené požárem jsou zkroucené a vyboulené do středu chodeb a překážejí v cestě. Asura prince doprovází pouze telepaticky, fyzicky stále stojí na místě, kde se potkali. Za obrovskými dveřmi je ten, koho hledá.

„Na okamžik přišel o všechny smysly. Poprvé si uvědomil, že smrt je mu nablízku.

Je tohle... oceán?

Kolem něj se rozpínaly jasně modré paprsky světla. Vplouvaly do jeho těla podobně jako vzduch do jeho plic... Všechno bylo obaleno v nekonečném tichu jako v zemi mrtvých. Princ

¹³⁹ Ibid., s. 162

¹⁴⁰ Ibid., s. 166-167

vstoupil do jasného světla. Zářilo skrze něj zleva a zprava, zepředu i zezadu. Princovo tělo zprůhlednělo a přestalo vrhat stín. ¹⁴¹

Temná obří silueta je pouhou sochou. Božstvo, podle kterého byla vymodelována je obyvatelem jiného světa. Kdysi navštívil tuto oblast a prohlásil ji za svou. Tomuto světu vládne z vnějšku. Za pět biliónů šest set sedmdesát miliónů let se sem vrátí a rozhodne o osudu těch, co tu zůstali. To je to, co se nazývá Maitréja.

„Princ se dlouho díval do temnoty. Živý obraz dívky, která nemohla být Asura a zároveň jí byla, se jako cejch vypálil do jeho srdce. ¹⁴²

Následující část příběhu se odehrává v Jeruzalémě. Pilát Pontský, prefekt římského impéria, ve své rezidenci i v uličkách města, řeší dilema ohledně Ježíše Nazaretského. Pro Piláta jako pro všechny Římany zabrané území nikdy neznamenal to, co jejich rodná zem. Provincie byly stále barbarské země obývané necivilizovanými lidmi, do jejichž vzdělání a blahobytu nechtěli příliš investovat. Stejně jako Řím vůči provinciím i osoba Piláta působí osiřele a odtrženě v tomto prostředí. Ježíše poprvé spatřuje venku na náměstí.

„Po tom, co projeli kamennou arkádou plnou prachu, much a kakofonií hlasů, vjeli na velké kulaté náměstí... Pilát ještě nikdy neviděl Ceinta pozorovat něco s takovou zuřivostí, jako když teď zabodával pohled do rohu náměstí. Všiml si, že za vysokým stromem s listy barvy ohně, se u kamenné zdi shromáždil asi tucet lidí. Někteří stáli, někteří seděli, a jiní leželi na zemi. Ale všichni společně vzhlíželi k osamocené postavě stojící na vrcholu zdi. ¹⁴³

Ježíš Nazaretský, který sám sebe zve synem božím, mluví o království nebeském a o dni posledního soudu. Ačkoliv jej zprvu poslouchá jen malá skupinka lidí, brzy ho začne následovat mnohem víc. Pilát je nakonec donucen okolnostmi nechat tesaře ukřižovat.

„Vysoko nad horou Sion se od rána shromažďovaly obrovské bouřné mraky. Avšak na protější straně údolí řeky Jordán paprsky slunce dopadaly na útes z bílé žuly a oslňovaly okolí. ¹⁴⁴

¹⁴¹ Ibid., s. 178-179

¹⁴² Ibid., s. 187

¹⁴³ Ibid., s. 203

¹⁴⁴ Ibid., s. 246

Tmavá oblaka jsou předzvěstí protnutí dvou světů. V okamžiku, kdy je Ježíš probodnut kopím, padne tma. Ledově modré světlo obalí nebe i zemi.

„Zářící mrak na vrcholku kopce se divoce zachvěl a proměnil se v obří postavu vysokou téměř jako polovina Golgoty. Tam, kde Jidáš odhadoval hlavu, měl obr nasazenou helmu, která se podobala těm, které nosili římsí legionáři. Hrudník a bedra tvořily jeden veliký pilíř. Měl dvě ruce a nohy, které se vznášely nad vrcholkem kopce, jako kdyby ho chtěly zašlápnout. Jeho tělo obalené modrobílým světlem bylo průhledné jako světélkující mlha a za ním se rozprostírala nekonečná temnota.“¹⁴⁵

Postava z jiné dimenze si přišla pro mrtvé tělo Ježíše Nazaretského. A spolu sni opouští Jeruzalém i čtenář.

Ztracené město situované hluboko v budoucnosti se stane místem setkání hlavních postav příběhu. Bodem, kde se jejich různé cesty protnou. Nejprve se ale na souš musí dostat stvoření, které spalo v kokonu na dně oceánu.

„Soustředil své postupně probouzející se vědomí na hluk. Jednoduchý a pravidelně se opakující rytmus se v něm odrážel, naplňoval jej a stimuloval nervová zakončení. Něco uvnitř něj se drasticky měnilo. A to nové se dál měnilo v cosi novějšího. Pohyb zvukových vln aktivoval jeho metabolické funkce na maximum. V okamžiku, kdy se tomu oddal, cosi hluboko v jeho těle hlasitě ruplo. V ten samý moment odlétlo víko kokonu.“¹⁴⁶

Původní ochranná funkce kokonu se vytratila a oceán, který byl kdysi jeho přirozeným prostředím a domovem, je nyní nehostinným místem, které nenávidí všechen život. Prvotní instinkt ho vyvede na opuštěnou pevninu. Ani ona nepůsobí jako místo vhodné pro život. O to překvapivější je město s mnoha úzkými věžičkami tyčící se k obloze stojící v dálce.

„Instinktivní strach ho zbavoval schopnosti myslet. Ale nakonec stejně neměl, kam jinam jít. Město, jak se zdálo, bylo jeho cílem.“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Ibid., s. 258

¹⁴⁶ Ibid., s. 265

¹⁴⁷ Ibid., s. 270

Než se postava dostane do trosk města, musí přejít přes poušť. Mrtvé místo, které může ukrývat nebezpečné nástrahy. Instinkt se snaží odhalit skrytého nepřítele. Duny maskují téměř sto metrů vysoký objekt. Je to sežehlé a poničené vesmírné plavidlo. Past nebo náhoda?

Uvnitř se nachází zvláštní prostupující se světla.

„Svět kolem něho se zbarvoval krvavě rudým světlem přecházejícím v oranžovou, pak jasně zelenou, modrou a na konec bílou. Spousta světelných částiček poletovala kolem jako ohnivé jiskry. Ve středu záře se zformovala mihotající se spirála mraků. Sledoval, jak se paže paprsků natahovaly do všech stran a narážely do druhé spirály, kterou chtěly proniknout. Spirály se třepotaly a pomalu otáčely v zářícím plynovém oblaku jako kdyby to byla živá stvoření.“¹⁴⁸

Mléčná dráha a Andromeda. Jedná se o dvě galaxie, u kterých dochází ke kolizi. Těžko říct, zda se jednalo o malý model nebo byly skutečné. Nicméně jejich srážka způsobila výbuch a Siddhártha musel uprchnout.

„Rozpadající se stropy, popraskané zdi a podlahy, pískem zničené elektrické vedení a přívod vody. Zásoby potravin se za ten čas proměnily v hory prachu a písku. Po celou věčnost naplněnou tichem vedl ničivý osud tohle město jisto jistě vstříc vlastnímu zániku.“¹⁴⁹

Ztracené město je ve skutečnosti Tokio, které kdysi sloužilo jako hlavní město vnitřní planetární aliance. Cyklus přeměny energie byl na Zemi přerušen a planeta sama již neměla sílu sama sebe obnovit. Lidé zmizeli a obyvateli je pouze několik kyborgů a mezi nimi i Orionae, který zde čeká na Siddhárthu, aby mu pověděl o zániku města.

„Tragédie postihla toto místo v roce 2900. Prvním znamením naší zkázy, které se objevilo, bylo blednoucí Slunce na obloze. Průměrná teplota tohoto města a celé zeměkoule spadla na minus šedesát osm stupňů Celsia... Potom přišlo sucho. Všechny kontinenty se změnilly v poušť, mělčiny vyschly a nezbylo po nich nic, než písek a solné roviny.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ibid., s. 280

¹⁴⁹ Ibid., s. 289

¹⁵⁰ Ibid., s. 299

Trosky města upomínají na existenci kdysi rozkvétající civilizace. Avšak nyní se tento zakonzervovaný mrtvý prostor mění na bojiště. Orionae, Siddhártha a Asura proti Ježíšovi, který je na rozdíl od nich oddaný bytosti nazývané ŠI.

„ŠI je absolutní bytí. ŠI existuje vně tohoto vesmíru, způsobujíc jeho existenci. Všechny věci a lidé v tomto vesmíru, a způsob a směr všeho, se řídí podle vůle ŠI.“¹⁵¹

Boj se soustředí hlavně na Ježíše a Asuru. Oba dva umějí manipulovat s gravitačním polem a odsunout se do jiného prostoru. Nakonec Ježíš uprchne. Jeho pronásledování zavede tři hrdiny na vesmírné cesty, které jsou doslova popsány jako nekonečné chodby s dveřmi po stranách, za kterými se zřejmě ukrývá vstup na nějakou planetu. Trojice se dostane na místo zvané Astarta 50, kde by měla sídlit planetární komise způsobující zánik civilizací. Město, na které zde narazí se nachází opět pod povrchem. Všude zuří chaos. V obelisku uprostřed města sídlí rezignovaný vládce. Hluběji pod povrchem prý žijí lidé, označováni jako obyvatelé třídy A, zatímco rebelující obyvatelé se nazývají občané třídy B a jsou to roboti.

„Chodba pokračovala dál do neznáma. Světlo na stropě a po stranách se sem tam odlepovalo a na podlaze se tvořily chomáčky prachu, který se zvedal a jako kouř obaloval kolem Siddhárthových kotníků. Byl lehčí než sopečný popel a drobnější než obláčky mlhy nad severním mořem.“¹⁵²

Ve snaze objevit přeživší lidskou rasu se Siddhártha rozhodne sestoupit do Temnoty. Cesta vedoucí hlouběji pod povrch je zároveň cestu vedoucí hlouběji do jeho podvědomí. Cesta vedoucí vstříc jeho původu a poslání, které mu kdosi uložil. Vzhledem k chaosu, který panuje nahoře, je tady naprosté ticho. Místo oken tu jsou pouze zarezlé dveře opuštěných pokojů, kde ukrytí ve zdech přebývají prazvláštní tvorové. Obrovská hlava, tělo pokryté šupinami, masivní končetiny a dlouhý hadovitý ocas.

„Emoce tahaly z hlubin srdce cosi vzdáleného a zapomenutého. Snažily se kousek po kousku slepit Já, kterým kdysi býval s tím, kterým je nyní. V místě, kde se spojovala, se tvořil obraz. Snažil se na něj ještě víc zaostřit, otevírajíc své vnitřní oko, ale tím akorát ještě víc

¹⁵¹ Ibid., s. 306; V originále psané katakanou jako シ, znak pro smrt 死 má stejné čtení.

¹⁵² Ibid., s. 348

ustoupil do dálky. Byl jako věc na opačném břehu řeky, kterou sice mohl vidět, ale nikdy se jí nemohl dotknout.“¹⁵³

Vzpomínky, které v něm stvoření vyvolalo, jsou ale navždy pryč. Byly uměle vyjmuty. Dokonce i naděje, že se setká s živým člověkem, je zmařena. Lidský život zde znamená pouze paměťovou kartu, které chrání robot s tělem kraba. Střeží biologické otisky tak, aby bylo v případě potřeby zkonstruovat původní fyzické tělo. Krab je vlastně svým způsobem bohem. Projektuje svým občanům pomocí hypnózy perfektně autentické město, kterým se mohou procházet a navzájem komunikovat. Ve skutečnosti, ale nežijí. Pouze některá těla jsou napojena na umělý spánek. Siddhártha omylem jedno z nich zabije.

„Hněv tekutý a vazký jako dehet se přikrádal blíž. Vycházející snad z miliónu jednotlivých bodů. Pohlcoval okolní atmosféru. Každé jedno utrpení a smrt se tady rychle rozšířila mezi všechny ostatní, což vytvářelo ohromnou vlnu zuřivosti.

Tady se utrpení a smrt sdílí společně!

Utikal temnou chodbou.

Tohle nebylo město.

Byl to úl.“¹⁵⁴

Další zastávkou na pouštní planetě, která připomínala neschopnost lidstva obnovit planetu, je sídlo komise pro planetární rozvoj. Budova je opuštěná, tvořená průhlednými stěnami. Prostor je tak sice rozdělen různými přepážkami a zdmi, přesto neposkytuje žádné soukromí. Zde se všichni tři opět setkají s Ježíšem, který se snaží zahladit stopy po existenci komise. Avšak než vše dokáže dokončit, otevře se brána do světa odkud pochází Maitréja, neboli také ŠI. Gigantická postava se zformuje z temného proudu, který se zničehonic začal rozlévat z prostředku místnosti, kde stáli.

„Nečekali jsme, že by někdo našel bránu k věčnosti. Nicméně tohle je konec vaší cesty. Cesta, která pokračuje dál, není určená vám.“

Pohoří a rozlehlé oceány tímto odmítnutím ztratily svůj tvar a stín, který vrhaly se rozptýlil na všechny světové strany. Tyčící se prázdnota, bariéra, kterou nedokáže překonat nic

¹⁵³ Ibid., s. 350

¹⁵⁴ Ibid., s. 371

z tohoto světa. Pomyslela si, že tím nepronikne ani tok času. Takže tohle je ta brána, skrze kterou vede cesta na věčnost? Konec světů a most vedoucí do Prázdnoty. ¹⁵⁵

Odmítnutí vznešeného *Bytí* rozervalo stíny *Asuřiny* reality v každém směru. Psychický útok, který na ni poslal *Maitréja*, ji vrhl do vzpomínek na bitvu, kterou vedla proti vojskům *Brahmá*. Lstí se jí snažil obrátit na svou stranu, ale nakonec se dokázala vrátit do reality. Jediným prostorem úniku byl kotouč pokrývající realitu.

„Asura se skrčila a nahlédla do temnoty uvnitř kotouče a pak vklouzla dovnitř. Zzzzzn. Podivná vibrace jí přejela po kůži jako tisíc jehel. Měla pocit, že zaslechla Siddhárthův křik, ale v dalším okamžiku všechno pohltila temnota. ¹⁵⁶

Další planeta, na kterou unikly ukrývala obrovské město pohřbené hluboko pod krystalovým povrchem ledových útesů. Světlo, které krystaly ledu odrážely, rušilo všechny stíny v tomto tichém světě.

„... Město se k nim pomalu přibližovalo rychlostí chůze. Natahovalo se do stran a sahalo až za horizont. Nebylo možné zahlédnout jeho konec. Pod závojem jasného světla se ledová pláň ponořila do mrtvolného ticha. Z fantastického města neunikl jediný zvuk. Přibližovalo se jako příliv, který v sobě nesl předzvěst jisté smrti. ¹⁵⁷

Jak se ukáže, prostor města je uzamčen v odlišné dimenzi. Pokud by se jí nechali pohlit, nikdy by se nemohli vrátit zpět. Další prostorový přesun, ale bude znamenat zničení tohoto světa.

*„Nejdřív Asura, pak Siddhártha a jako poslední skočil do temnoty uvnitř kotouče *Orionae*. O zlomek času později se numerický kruh spojil. Prostor propojený s kotoučem vypustil obrovské množství světla. To v mžiku proměnilo ledovou pláň v ohnivé moře. Náhle se stěny iluzivního města rozlétly na tisíce kousíčků všude kolem. Masivní vlna energie jako vlna cunami narazila do zbytku města. To začalo hořet, explodovat, smrskávat se, blednout až nakonec zmizelo úplně.* ¹⁵⁸

¹⁵⁵ Ibid., s. 399

¹⁵⁶ Ibid., s. 433

¹⁵⁷ Ibid., s. 439

¹⁵⁸ Ibid., s. 445

Na další planetu se dostane pouze Asura. Zde se dozví některé odpovědi na své otázky, které jí zodpoví Čakravartin – ideální vládce vesmíru, který doposud tajně vedl jejich kroky.

„... Pokud mluvíme o konečném vesmíru musíme také akceptovat větší a nekonečný prostor mimo něj, kterého je onen vesmír pouhou jednou částí.“

„S časem je to stejné. Čas, který definuje realitu uvnitř expandujících hranic vesmíru je pouze částí času, který existuje v nekonečnu mimo něj. Začal plynout před dvě stě miliardy lety při zrodu vesmíru a za dvě stě miliard světelných let jeho tok ustane. Ale stále není ničím víc, než fragmentem času transcendentálního sahající ho do nekonečna.“¹⁵⁹

Zde její cesta končí a zároveň začíná nová. Dlouhá dalších deset miliard dní a sto miliard nocí.

4.4 Komacu Sakjó a Potopení Japonska

Komacu Sakjó je především znám apokalyptickými příběhy. Potopení Japonska, jak název napovídá, se řadí mezi ně. Autor vychází z aktuálního světa své *současnosti*. Spolehlivé a podrobné zeměpisné popisy prostředí o to více vtahují čtenáře do děje skrze jeho osobní zkušenost s Japonskem, pokud ji má. Začátek příběhu přivádí čtenáře na hlavní tokijském nádraží.

„U východu Jaesu Tokijského nádraží bylo jako obvykle přelidněno. Ačkoliv klimatizace jela naplno, neměla téměř žádný účinek na vlhké horko stoupající z hemžícího se davu lidí, kteří se vraceli zpět do hor a na pobřeží anebo do svého rodného domu kvůli blížícímu se svátku Obon.“¹⁶⁰

Zde se čtenář setkává s jednou z hlavních postav jménem Onodera Tošio. Jeho budoucí osud bude spjatý nejdříve s výzkumem zvláštních přírodních úkazů a následně s monitorováním stále častějších zemětřesení a sopečných erupcí, které povedou až k potopení jeho domoviny. S jeho objevením se objeví i nepatrný symbol, možná i předzvěst nacházející katastrofy.

¹⁵⁹ Ibid., s. 458

¹⁶⁰ KOMACU, Sakjó. *Nihončinbocu*. 1. vyd. Tókjó: Šógakukan, 2005. 1. část. s. 6

„... uvědomil si, že došel až k vodní fontánce. Asi proto, že se chtěl napít studené vody. Naklonil se nad kohoutek a šlápl na pedál. Objevil se pramínek vody, ale on se nenapil. Stále nakloněný a s pusou napůl otevřenou zíral na zed' za fontánkou. Byla tam drobná prasklina. Prasklina tak tenká, že by si jí sotva někdo všimnul, cikcak vybíhala po zdi až nahoru. Dole se schovávala za krabicí s větrákem. Strana nalevo od praskliny byla zhruba o centimetr výš než strana napravo.“¹⁶¹

Mnohem do očí bijící a naléhavější je varování v podobě potopeného ostrova. Možná by to nebylo tak neobvyklé a možná by si toho nikdo ani nevšiml, kdyby se vše neudálo během jediné noci, zatímco na něm přenocovala skupinka rybářů. Pokud vědci chtějí odhalit příčinu potopení, musejí se pomocí malé průzkumné ponorky vydat pod hladinu. Shodou okolností ponorka patří Onoderovi, který ji také pilotuje. Podmořské dno se stává místem, kde se ukrývá nebezpečné tajemství.

„Dopoledne kolem deváté hodiny sluneční paprsky ostře dopadaly na vodní hladinu, ale pod ní bylo stále ještě šero. Přesto byla voda průzračná. Kamera se pomalu otáčela a na obrazovce bylo vidět temné vodní dno, ze kterého vystupovalo cosi černého, což se o moment později ukázalo být siluetou potopeného ostrova. Pouze jeho vrchol byl ozářen světlem. Zbytek se svažoval kamsi dál do hlubin.“¹⁶²

...

„Mořské dno bylo pokryté dlouhými a zhruba sedm až osm metrů širokými rýhami. ... Něco způsobilo, že se pohnulo. Nějaká obrovská věc, nepředstavitelné síly.“¹⁶³

Síla, která dokáže pohnout s mořským dnem, je silou přírodní. Později autor i podrobně vylíčí celý proces, jehož důsledky Japonsko pozřou.

K dalšímu setkání s neotřesitelnou mocí přírody a Onodery dojde v zálivu Sagami. Zde na kopci stojí moderně řešená vila. Zvláštní až divná architektura domu koresponduje s jejím osazenstvím, které tvoří převážně umělci a zbohatlíci. Zde se Onodera seznámí s nezávislou ženou jménem Reiko, která se stane jeho snoubenkou. Intimita zálivu a společná chvíle páru je narušena nečekanou erupcí.

¹⁶¹ Ibid., s. 7-8

¹⁶² Ibid., s. 70

¹⁶³ Ibid., s. 87

„Nejdřív oranžový záblesk ozářil vrcholky hor v zálivu. Hned na to vystřelil ohnivý sloup k obloze. Tehdy se večerní dusná atmosféra zachvěla a z hlubin země hlasitě zaburácelo.“¹⁶⁴

Od této chvíle se postava Onodery a spousty dalších postav zaplétává do čím dál naléhavějšího problému, který prozatím zůstává udusaný pod povrchem.

Ačkoliv autor věnuje pozornost dění v celém Japonsku, nejlépe se proměna prostoru reflektuje na Tokiu. Tokiu, které ještě nemá ponětí o svém tragickém osudu, se v příběhu objevuje hlavně v noci. Noční Tokio je jistým prostorem úniku před realitou všedního dne. Je místem klubů a barů, kde se scházejí rozliční lidé za účelem relaxace.

„Noční Tokio bylo jako obvykle záplavou světel. Modrobílé studené světlo lamp, bílá záře reflektorů a červená zádní světla prudce protékala silnicí jako obří pulsující hadi. Mrakodrapy se tyčily jako černí obří posetí tisícem světel, navzdory tomu, jak pozdě večer už bylo.“¹⁶⁵

Denní metropole je mimo jiné také domovem profesora jménem Tadokoro, který pozve Onoderu do své laboratoře.

„Srdcem Tadokorovy soukromé laboratoře byla počítačová místnost zbudovaná v suterénu až po první podlaží. Uprostřed železobetonové krabice byl klimatizovaný pokoj se zdvojenými stěnami a opravdu malými počítači. Zvenku stál stůl, neuspořádané otevřené složky, skříňky, kreslicí desky a starý diktafon.“¹⁶⁶

Soukromá laboratoř sřeží tajemství, které profesor Tadokoro prozatím neměl tu odvahu světit světu. Ovšem s tím, jak se ono tajemství neustále dere na povrch v podobě zemětřesení a aktivních sopek, nemá smysl jej dále tajit. Ačkoli jeho předpovědi, že se Japonsko potopí, odmítají věřit hlavně politici, přesto mu vyhradí celé patro v Šindžuku. Projekt s názvem Plán D začne monitorovat celou zemi a snažit se pomocí výpočtů odhadovat, kolik času do konečné katastrofy zbývá. Zároveň projekt uvaluje na všechny zúčastněné mlčenlivost, aby se nešířila panika mezi obyvatelstvem.

Tokio, jakožto hlavní město Japonska, je samozřejmě i centrem japonské vlády. Jak jsem zmínila výše, její členové považují zpočátku profesora Tadokora za blázna než za seriózního odborníka. Komacu celkem detailně líčí způsob uvažování vládních představitelů, kteří

¹⁶⁴ Ibid., s. 142

¹⁶⁵ Ibid., s. 266

¹⁶⁶ Ibid., s. 159-160

zpočátku přírodní katastrofy hodlají využívat pro politické machinace. Později, například po Velkém zemětřesení v Kansai, kdy už je jasné, že je situace vážná, začnou rozhodovat o budoucnosti národa. Zatímco se stále snaží tajit blízcí se tragický osud, vysílají posly do zahraničí a snaží se jednat o přijetí japonských uprchlíků a jejich začlenění do cizí společnosti. Palčivá je i otázka odpovědnosti, kterou musí někdo na sebe vzít. Ta se stane naléhavější, když silné zemětřesení udeří i na Tokio.

„Jeho tělo rychle opouštěla síla a každá jeho částička pulzovala bolestí. Cítil, že mu po tváři teče cosi lepkavého. V očích měl prach a rukáv bundy a trika pod ním měl roztržený jako kdyby mu po něm někdo přešel žiletkou. Po odhalené paži mu stékala krev. Levá nohavice kalhot byla rozervaná na cáry a holeň měl posetou odřeninami. Nevědomky stépal bolestí. Zničehonic se mu šíleně rozbušilo srdce a začalo zvonit v uších.“¹⁶⁷

...

„Centrum je pryč!“ zakřičel někdo. „Akasaka a Šibujataky... Obytná čtvrť v Aojamě je už taky na spadnutí.“

„Tokijský záliv je v plamenech.“ řekl někdo tiše, když procházel kolem Jamazakiho. „Celá oblast od Cukidži až po Šinagawu... a Ginza taky... všechno smeteno z povrchu zemského.“¹⁶⁸

Tokio ztratilo svou důstojnost. Místo, které sloužilo jako domov pro mnoho lidí, je zdevastované. Atmosféra je plná úzkosti a smrti. Přesto si jeho obyvatelé navenek zachovávají podivný klid. Jako kdyby byli smířeni s tím, co jim bylo stále zatajováno.

„Spíš než studenti, Onoderu znepokojovala hutná atmosféra a zasmušilá nálada lidí, kteří se do demonstrace vmísili.

Dejte nám bydlení! Otevřete budovy! Peníze pro oběti zemětřesní, aby přežily zimu! Tváře lidí za těmito transparenty byly temné, ztuhlé chladem a zahalené podivnou úzkostí. Ti lidé určitě něco vycítily, pomyslel si Onodera. Věděl, že Japonci na takové situace mají šestý smysl.“¹⁶⁹

Kromě Tokia se o osudu země jedná i v rezidenci asi stoletého muže, který si říká pan Watari.

¹⁶⁷ Ibid., s. 358-359

¹⁶⁸ Ibid., s. 359

¹⁶⁹ KOMACU, Sakjó. *Nihon činbocu*. 1. vyd. Tókjó: Šógakukan, 2005. 2. část. s. 39

„Na cestě mezi Ubako a Kodžiri se mezi cedry nenápadně linula soukromá silnice. Když vyjeli po strmém kopci nahoru, objevil se celkem obyčejný dům obehnaný dřevěným plotem. ... Venkovní zahrada byla zapadaná listím, jako by ho někdo úmyslně neshrabával, a shozené lucerničky nikdo nezvedl. Pohozený klobouk byl pokrytý mechem.“¹⁷⁰

Stařec v sobě ztělesňuje několik vývojových a politických ér, kterými si Japonsko doposud prošlo. Podobně jako jeho nenápadný dům, i on stojí ve stínu. Celý svůj život ovlivňoval dění v zemi, ale především si bedlivě všímal chodu přírody a každé nenápadné změny v ní. Avšak nyní se chování zvířat a ptáků začalo drasticky měnit, jako kdyby něco vytušili. Sám prodal část své hodnotné sbírky umění, aby pomohl financovat Tadokorův projekt a najal i mnoho dalších odborníků například na řešení evakuace obyvatel.

„Už máte hotovo?“ zeptal se stařec, který se za pomoci dívky zvedl z vozíku, posadil se na rohož a lehce pokývl hlavou. „Předpokládám, že císařská rodina se přesune do Švýcarska...“

„Ano, ale...“ odpověděla drobná postava. „Alespoň jednoho člena královské rodiny bychom chtěli poslat do Ameriky, Číny a pokud by to bylo možné i do Afriky.“

...

„Zhruba polovina obyvatel zemře.“ řekl tiše profesor Fukuhara. „A ti, kteří přežijí, budou trpět.“

„Rozdělit jste je na tři skupiny?“ zeptal se starý muž s pohledem upřeným na obálky ležící na stole.

„Není to rozděleno podle oblastí, ale spíše podle typu.“ odkašlal si profesor Fukuhara. „První skupina Japonců by mohla někde založit nový stát. Druhá skupina bude rozptýlena do různých zemí, kde získají nová občanství. A třetí skupina... to jsou lidi, pro které není nikde místo.“¹⁷¹

Životní prostor se náhle stává drahou komoditou. To, nač by měl mít nárok každý člověk, spočívá v rukou představitelů zahraničních států. Jedině oni mohou rozhodnout kolika lidem dají šanci přežít a místo v odlišném kulturním prostředí.

¹⁷⁰ KOMACU, Sakjó. *Nihon činbocu*. 1. vyd. Tókjó: Šógakukan, 2005. 1. část. s. 405

¹⁷¹ KOMACU, Sakjó. *Nihon činbocu*. 1. vyd. Tókjó: Šógakukan, 2005. 2. část. s. 108-109

Vědcům se konečně na trojrozměrném modelu podařilo nasimulovat potopení Japonska. ačkoliv už zahynula spousta lidí, teprve v tento moment je vše mnohem reálnější.

„Trojrozměrný model japonského souostroví vykreslený modrou zářící linkou, se zlomil ve svém středu na dvě části a naklonil se na stranu. Čára indikující rozložení energie, přecházela z oranžové barvy do červené a kroužila kolem duše souostroví. Zlověstně přitom pulzovala, chvíli slabě, chvíli silně.

„Už se potopilo?“ zeptal se třesoucím hlasem Jukinaga.

„Kompletně...“ zamumlal Nakata. „Ale předtím, než se potopí, se rozlomí v polovině.“¹⁷²

Japonská vláda musí jednat a učinit prohlášení. Než se jí to podaří, svět už informují američtí vědci. Politici se zmůžou pouze na zmínku o Atlantidě, kterou ale Japonsko svou kulturou převyšuje. Boj o přežití začal.

„Lidé pospíchali ze strachu, že by je mohlo cokoliv padajícího zasáhnout. Taxíky se hnaly bezohledně rychle, jako kdyby se bály někoho nabrat. Řidiči poslouchající rádio se rázem ze zaměstnanců proměnili na ustrašené jedince. A s myšlenkami na své rodiny se k nim snažili dostat, co nejrychleji to šlo.

Domů!

Jako kdyby křičelo celé město najednou, zatímco se halilo do šedého popela.

Nejdřív domů. Ale pak co? Co bychom měli dělat? Co bude nejlepší? Přestože se tyhle myšlenky honily hlavou každému z nich, nikdo to nedal najevo. Nejdůležitější je dát rodinu dohromady. Teprve pak bude čas myslet na budoucnost.“¹⁷³

Pro mnohé z nich žádná budoucnost neexistovala. Ti, kteří nebyli přednostně vybráni na evakuaci, nebo kterým se nepodařilo v čas přes moře prchnout do Koreji, na japonské půdě zahynuly. Jejich domovina se stala jejich hrobem.

¹⁷² Ibid., s. 136

¹⁷³ Ibid., s. 208

„Ježíši!“ zakřičel člen vesmírné posádky stojící u dalekohledu. „Podívej! Japonsko se láme!“

...

Šikoku a jižní část poloostrova Kii se najednou lehce rozmazala jako kdyby vibrovala. Na tmavě modré mořské hladině se začaly objevovat skvrny. S tím, jak jich přibývalo tvořily čáru táhnoucí se od východu k západ. Šok rozvlnil hladinu oceánu a hnal skvrny do středu. Najednou se začaly opět pomalu rozprostírat v širokém oblouku.“

„To je cunami!“¹⁷⁴

Necelé dva roky trvající proces se chýlí ke svému završení. Japonsko se ve svém středu zlomí a odhalí zející jizvy, zemské trhliny. Vytékající magma je krví, které ostrov zadusí. Apokalypsa má rychlý průběh a autor samotné potopení pojímá jistým poetickým způsobem, když Japonsko přirovná k umírajícímu drakovi.

„Na východní hraně euroasijské masy, která pokrývá polovinu severní polokoule, umíral drak. Kroutil obrovským tělem a máchal ocasem. Z jeho těla vystřeloval oheň a kouř. Nekontrolovatelně se svíjel v křečích. Jeho tvrdý hřbet pokrytý ostrými vrcholky a zelenými lesy, byl rozsekán na kusy. Z otevřených ran se řinula pulzující horká krev. A z hlubin oceánu, kde jeho měkký pupek láskyplně hladil teplý proud kurošio, vypluly ledové smrtící čelisti, které se do něj zakusovaly jako hejno dravých žraloků. Bez přestání polykaly jeho maso do obrovského žaludku podmořského dna.“¹⁷⁵

K zániku přidává i legendu o jeho zrození.

„Za drakem stál neviditelný obr. Před čtyři sta milióny lety v době, kdy ještě existoval starý kontinent se mezi jím a mořským dnem zrodil malý drak. Po dlouhý čas slepý obr postupně vytlačoval draka na hladinu Pacifiku. Tak drak opustil mateřskou náruč kontinentu a plavil se do rozbouřených vln oceánu. Rostl a nechával se unášet vlnami. Jeho živelný temperament nakonec dospěl v důstojnost. Ale nyní obrova neviditelná síla proměnila v cosi brutálního. Zlomila drakovu páteř, zkroutila mu tělo a mrštila jím o dno.“¹⁷⁶

¹⁷⁴ Ibid., s. 274

¹⁷⁵ Ibid., s. 332

¹⁷⁶ Ibid., s. 332

Japonsko, které bylo ústředním bodem Komacuova fikčního světa, je pryč. Prostor, kde se odehrávala různá lidská dramata, je nenávratně pohřben na dně oceánu.

5. Shrnutí a srovnání

V předchozí kapitole jsem se věnovala topoanalýze tří vybraných děl. Ke každému z nich jsem se snažila přistupovat individuálně na základě odlišného způsobu prezentace prostoru.

V díle *Čtvrtá doba meziledová* s manifestací prostoru úzce souvisí i psychický stav hlavního hrdiny profesora Kacumiho. Dá se říct, že příběh se odehrává z jeho vlastní epistemické perspektivy – vnímání světa se odvíjí na základě toho, čeho si je vědom. Hlavním prostředím, kde působí, je výzkumný ústav. Zde pracuje jako vedoucí výzkumu a jeho nadřazená pozice je vyjádřena polohou jeho pracovny vůči místnosti s přístrojem předpovídajícím budoucnost a laboratořemi mladších podřízených. Výzkumný ústav je uzavřené prostředí a o tom, co se uvnitř děje, vědí pouze zasvěcení. Je na něj uvaleno jisté deontické omezení. Teprve v momentu, kdy se Kacumi se svým asistentem vydává za hranice laboratoře do ulic Tokia, dostává čtenář informace, že se děj odehrává v přirozeném světě, jehož fyzikální vlastnosti odpovídají světu aktuálnímu. Nadpřirozené jevy ani osoby s nadlidskými schopnostmi se v příběhu neobjevují. Všechny zázraky tu zastupuje věda. Důkazem, že rozpoložení hlavního hrdiny pokrývá prostor kolem něj, je úzkost a stres z událostí jako je vražda neznámého muže a následně i jeho milenky, až po inspekci laboratoří Jamamoto, kde dochází k mutaci savců s podvodními živočichy. V této atmosféře Kacumi ztrácí pocit bezpečí i u sebe doma. Podezření, že i jeho ukradený nenarozený syn je součástí výzkumu, učiní z laboratoří Jamamoto noční můru zlověstně číhající v mořských hlubinách. Vše vygraduje návratem do místnosti s přístrojem. Zde se hlavní hrdina dočká pouze ortelu smrti a pravděpodobně i jeho vykonání. Z místa, kde se cítil sebevědomý a uznávaný se stala soudní síň s nespravedlivým soudem bez šance na obhajobu. Příběh s tajemstvím, potopení Japonska a existence vodních lidí, přestává být záhadou a skrze záznam budoucnosti se čtenář na chvíli ocitá ve světě naprosto odlišného od toho současného. Průvodcem po tomto prostoru se stává Kacumiho syn, který na rozdíl od většiny svých vodních soukmenovců touží po souši, což se mu stane osudným a zemře.

Příběh *Deseti biliónů dní a sta biliónů nocí* je mnohem komplexnější a neomezuje se pouze na jeden určitý svět. Jedná se o heterogenní fikční svět. Čtenář vstupuje do děje a pozoruje prostor, který stále intenzivně ovlivňují přírodní síly. Důležitým prvkem je zde oceán – symbol kolébky života. Čistě fyzikální svět se postupně transformuje ve svět pouze s jednou postavou, kde nedochází k žádné interakci. Druhým prostorem jest Staré Řecko a země za jeho hranicemi. Spolu s Platónem začíná cesta hledání příčiny zkázy bájně Atlantidy, kam se nakonec dostane skrze vzpomínky muže jménem Orionae. Záhada zničení se následně bude proplétat dalšími prostory a časy, kde budou různě působit epistemická modální omezení

v podobě náboženství a mýtů. To je velmi znatelné ve třetím prostoru, kde se představí postava prince Siddhárthy. Jeho cesta za osvícením jej nakonec zavede do prostředí bohaté buddhistické kosmologie. Zde snad ani nelze hovořit o druhu hybridního světa, nýbrž o zcela oddělených planetách, které na sebe navazují a tvoří komplexní systém. Princovo hledání Brahmy se proměňuje v hledání příčiny úpadku světů. Čtvrtý prostor je zasazený do Jeruzaléma několik dní před ukřižováním Ježíše Nazaretského. Zde se Ježíš snaží šířit nové vědění přecházející v náboženství a víru v poslední soud. Na rozdíl od předchozích dvou hrdinů je myšlenka zkázy naprosto oddán, což vygraduje v jeho ukřižování na hoře Sion. V okamžiku, kdy z nebes sestoupí obří postava a odnese tělo Ježíše, dochází k protnutí dvou světů. Hranice prostoru přirozeného světa se na krátký okamžik protne s hranicí prostoru světa nadpřirozeného a vytvoří tak hybridní svět. Po uvedení důležitých postav se děj vrací zpět pod oceán, kde je ze svého kokonu propuštěno roboticky upravené tělo s nahraným vědomím prince Siddhárthy. Povrch Země je zničený a pokrytý nekonečnými pouštěmi. Planeta bez života. Trosky bývalého Tokia slouží jako upomínka na časy minulé. Čeká tu Orionae, aby zkázu planety vylíčil Siddhárthovi. Mrtvá schránka města se stává zároveň i bojištěm a počátkem honu na Ježíše. Lidstvo jako takové zřejmě už dávno vyhynulo vlivem drastické změny životního prostředí. Jediný prostor, kde přežívají jejich biologická data jsou malé kusy paměťových karet. Fantastické město, ve kterém společně žijí, je pouhou iluzí, která je drží v podvědomí mimo nehostinnou realitu. Z kdysi prosperující společnosti, která se dostala i na jiné planety kromě Země, se stalo pouhé paměťové úložiště kdesi pod povrchem. Prostor je cosi, čím se dá manipulovat. Ať už se jedná o ochranné gravitační pole, která kolem sebe postavy mají schopnost vytvořit, nebo o psychické útoky, které oběť uzamknou v prostředí jejích zmanipulovaných vzpomínek. Také mezihvězdné cestování probíhá většinou vklouznutím do prostorové skuliny uměle vytvořené nějakým druhem zařízení. Micuse Rjú zde předvedl vývoj aktuálního světa ve výseku několika období z pohledu různých náboženství a vědění, kde postavy s výjimkou Asury neměly nadpřirozené schopnosti. Avšak po několika tisíci letech, kdy civilizace vymřely a planety se dostaly do bodu, ze kterého není návratu, těmto postavám dává schopnosti manipulace s prostorem a klade na ně naléhavěji axiologická omezení v podobě osobních hodnot, které Orionae, Siddhártha a Asuraspolu sdílejí. Micuse se v tomto díle neupíná pouze na jednu planetu, ale dokonce odkazuje na existenci prostoru rozprostírajícího se za hranicemi vesmíru.

Potopení Japonska je příběh silně navázaný na aktuální svět, přesněji řečeno na současnost autora Komacua Sakjóa. Jevištem je tedy přirozený svět. Autenticky popisuje řetězec přírodních změn, které se postupně stupňují, v průběhu necelých dvou let. Podrobným popisem příčiny fatální katastrofy činí děj důvěryhodnějším. Ačkoli se čtenář seznamuje

i s několika postavami jako jsou vědci, politici i obyčejní lidé, hlavním tragickým hrdinou zůstává potápějící se ostrovní země. Tento prostor zpočátku plnicí funkci domoviny a bezpečného místa se postupně proměňuje v prostor, kde přírodní síly ničí lidské životy, zatímco jeho obyvatelé jsou drženi v nevědomosti a klamu. V okamžiku, kdy se na veřejnost dostane informace o potopení Japonska se atmosféra země sevře strachem a panikou. Skutečný vztah k prostředí, ve kterém vyrůstali, se determinuje buď touhou zachránit si život anebo vůlí zemřít spolu s Japonskem. Oceán zde hraje přirozeně zásadní roli, neboť pohyby pod jeho dnem jsou příčinou zpočátku mizení menších ostrůvků, erupcí a přívalových vln až do okamžiku, kdy vše nabere děsivé intenzity, která rozlomí hlavní ostrov na dvě poloviny a země se začne potápět.

Pokud všechny tři prezentované příběhy porovnáám z hlediska prostoru, troufám si tvrdit, že se objevují společné prvky, které se podílejí na jeho konstrukci. Nejvíce zásadním je prvek oceánu. Každý z autorů vyrůstal v jeho blízkosti a různým způsobem jej zakomponoval do svého díla. Ve *Čtvrté době meziledové* je oceán zpočátku prezentován jako počátek zkázy lidí žijících na povrchu, protože se v budoucnu jeho hladina zvedne a pohltní Japonsko. Pro mladé vědce však symbol oceánu neznamena katastrofu, nýbrž skvělou příležitost pro lidský druh, aby postoupil o krok výš v žebříčku evoluce. Oceán pro ně znamená domov a nový svět obývaný rasou vodních lidí. Pro profesora Kacumiho má ale význam bolestivě osobní. Je místem, které jej děsí, neboť v něm vidí vnucenou budoucnost zmutovaného syna, který se původně neměl vůbec narodit. Syna, kterého vnímá jako otroka rozhodnutí jeho kolegů.

Oceán v knize Micuseho *Rjúa* v sobě nese paměť času a funguje jako její manifestace. Zároveň je prvním místem, kde vznikají primitivní formy života a kde se objevuje i první postava. Obsahuje v sobě prostory bezpečí i smrtelného ohrožení. Zřejmě nejdůležitější rolí, kterou zde plní, je uchování těla prince Siddhárthy, který je držen v umělém spánku, dokud není probuzen a oceán neopustí.

V *Potopení Japonska* má oceán naprosto apokalyptickou úlohu, je manifestací neporazitelné přírodní síly. Zpočátku jest místem s tajemstvím, které ukrývá příčinu katastrofy. Postupně se mění na místo, které dusí a drtí pomyslného draka, s jehož smrtí umírá i samo Japonsko. Konečná role tedy spočívá v pohlčení souostroví a svým způsobem i ve vytvoření podvodního masového hrobu.

Abe a Komacu zpracovali motiv potopení Japonska každý podle sebe. Micuse téma katastrofy a zničení prezentuje v mnohem širším měřítku, avšak jedno spojuje všechny tři literární díla. Potopení bájně Atlantidy. Ve *Čtvrté době meziledové* dochází k potopení Japonska a symbolickému vytvoření podmořského města Atlantida, ačkoliv to v textu není přímo

zmíněno. V *Deseti biliónech dní a sta biliónech nocí* je téma Atlantidy mnohem aktuálnější. Dostáváme se do ní skrze vzpomínky, a dokonce je impulsem hlavní linky příběhu. Komacu potopení Atlantidy přenáší na současné Japonsko, tak jak jej sám znal. Potápějícímu souostroví přiškl stejný osud, jaký postihl bájně legendární město. Na rozdíl od Abeho pojetí zde dochází k úplnému zničení civilizace, ne k jejímu zachování a pokračování.

Závěr

Cílem mé práce bylo provést topoanalýzu tří vybraných děl japonské vědecko-fantastické literatury 60. let 20. století a pokusit se vyvodit specifika japonského literárního prostoru. Jako metodologii jsem si zvolila teorii fikčních světů, kde jsem se inspirovala především pracemi Lubomíra Doležela.

Teorie fikčních světů mi umožnila přistupovat k literárnímu dílu jako k samostatnému universu nezávislému na podmínkách aktuálního světa. Universu, které je tvořeno a vzniká skrze konečný text, který je do jisté míry vyplněn mezerami. Tyto mezery spolu s implicitní strukturou pomáhají vytvářet napětí, pokud je v textu něco úmyslně zamlčeno, nebo také dynamiku příběhu, kdy autor nezatěžuje čtenáře zbytečnými popisy pro děj nedůležitých situací. Čtenář má přirozenou tendenci mezery vyplňovat představami založených na vlastních zkušenostech. To ale může být někdy celkem zavádějící. Ve *Čtvrté době meziledové* tyto mezery často korespondují s nevědomostí hlavní postavy. Svým způsobem zvýrazňují místa jako jsou výzkumný ústav a laboratoře Jamamoto, kde se odehrávají zásadní okamžiky. *Deset biliónů dní a sto biliónů nocí* mezerami zaplňuje primárně dlouhé časové úseky. Atlantida, Jeruzalém nebo trosky Tokia jsou od sebe na časové ose odděleny stovkami až tisíci lety. Zároveň zde mezery posilují linii příběhu s tajemstvím a nechávají čtenáře i hrdiny tápat, kde se ukrývá pravda. *Potopení Japonska* se pomocí mezer posouvá časově blíže k okamžiku, kdy děj vygraduje na maximum.

Vraťme se zpět k problematice aktuálního světa. Na začátku práce jsem předpokládala, že ostrovní poloha Japonska bude mít na autory zásadní vliv. Nejvíce se aktuálnímu světu přibližuje Komacu Sakjó, jehož záměr byl vylíčit možný apokalyptický zánik jeho domoviny. Na jeho fikční svět působí stejná aletická omezení jako na svět náš, do děje nevnaší žádné fantastické prvky. I když jsou jeho popisy autentické, je třeba si uvědomit, že zobrazuje Japonsko v situaci, která v reálném světě nenastala. Přesto přímé zkušenosti se zemětřeseními, jako manifestacemi přírodní síly a moci, ho zavedly k myšlence potopení ostrovů do hlubin oceánu. Oceán, který kdysi Japonsko izoloval a mohl fungovat jako určitá ochrana, se v okamžiku zkázy stává pro mnohé nepřekonatelnou překážkou v útěku před smrtí. Abe Kóbo, jak už jsem zmiňovala, zpracoval téma potopení svým specifickým způsobem. Tragédii národa reflektoval na soukromé tragédii jedince. Ve výsledku je ovšem na čtenáři z jaké perspektivy bude příběh posuzovat. Jelikož je děj situován spíše do uzavřených prostor, popisy venkovního světa jsou minimalistické. Fakt, že se postavy pohybují v Tokiu není příliš rozveden. Metropole je upozaděna. Ačkoliv rasa vodních lidí může působit nadpřirozeně, kromě vysoké inteligence nejsou obdařeni žádnými zvláštními schopnostmi. Navíc za jejich vznik mohou vědečtí

pracovníci. Zůstáváme tedy v přirozeném světě, který se epistemicky rozděluje na oblast, kde se o experimentu ví a na oblast, kde o ní nemá nikdo ponětí. Micuse Rjú se věnuje tématu nevysvětlitelného zániku vzkvétajících civilizací. Důležitou roli zde mají i epistemická omezení v podobě různých náboženství jako je buddhismus nebo křesťanství a mýtů jako je například potopení bájně Atlantidy. Každý prostor podléhá konkrétnímu omezení. Inspiruje se aktuálním světem, ale rozšiřuje ho o světy paralelní (v případě buddhistické kosmologie) nebo jej propojuje s hranicemi jiné oblasti a tvoří světy hybridní. Micuseho dílo je důkazem, že velikost textu rozhodně neodpovídá velikosti fikčního světa, který popisuje a vytváří. Zároveň ukazuje možnosti různého působení modálních omezení v rámci jednoho universa, což umožňuje různé způsoby manipulace s prostorem a časem. Funkce ověření připadá na vypravěče ve 3. osobě, který svým popisem tvoří fikční fakty, které čtenář bere jako dané. Promluvy fikčních postav sice dokreslují vzdálené prostory, ale jejich ověřovací síla je slabá. Pouze implikují to, co by mohlo i nemuselo být ve fikčním světě skutečné.

Předpoklad vlivu ostrovní polohy Japonska na zvolené autory, jak jsem již konstatovala v páté kapitole, se potvrdil. Specifické prostředí se zkušeností s přírodními katastrofami inspirovalo příběhy všech tří mužů. Možná by se dalo hovořit i o tvorbě prostoru na základě kulturního konstruktu společného i jiným ostrovním zemím. Narážím zde na motiv potopení bájně Atlantidy, které se ukázalo jako společný prvek rozebíraných příběhů. Různá práce s prostorem modeluje i charakter díla. Prostor jest obvykle utvářen skrze popisy krajiny a prostředí, tak jak je prezentuje vypravěč. Na jeho dotváření se nicméně podílejí i literární postavy svým chováním a jeho individuálním vnímáním. V Micuseho díle dokonce hlavní hrdinové mají schopnosti pokrývat časoprostor. Emoční rozpoložení je také důležitým aspektem způsobu prezentace prostoru čtenáři. Vnitřní a soukromé světy postav jsou stejně důležité jako prostředí, kde se pohybují. Například vzpomínky pomáhají propojovat místa, odhalovat jejich další významy, utvářet atmosféru a odhalovat skrytá tajemství.

Odpověď na otázku, proč pováleční japonští sci-fi autoři pracovali s apokalyptickými tématy, by vyžadovala hlubšího zkoumání. Avšak jedna tendence je zřejmá – i po ničivé katastrofě, lidská civilizace hledá východiska a snaží přežít v jiném prostoru.

Seznam použité literatury

Prameny:

ABE, Kóbó. *Dai jon kanpjóki*. 1. vyd. Tókjó: Šinčóša, 1959.

MICUSE, Rjú. *Hjaku okuno hiru to sen okuno joru*. 1. vyd. Tókjó: Hajakawašobó, 2010.

KOMACU, Sakjó. *Nihon činbocu*. 1. vyd. Tókjó: Šógakukan, 2005. 1. část

KOMACU, Sakjó. *Nihon činbocu*. 1. vyd. Tókjó: Šógakukan, 2005. 2. část

Literatura v češtině:

BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Přeložil Josef Hrdlička. 1. vyd. Praha: Malvern, 2009.

BACHTIN, Michail. *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980.

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. 1. vyd. Brno: Host, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *Literární prostor*. Přeložili Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. 1. vyd. Praha: Hermann & synové, 1999.

COHN, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Přeložil Milan Orálek. 1. vyd. Praha: Academia, 2009.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Přeložil autor. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica II: fikční světy postmoderní české prózy*. Přeložil autor. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2014.

DOLEŽEL, Lubomír. *Mimesis a možné světy*. Přeložil Petr Kaiser. Česká literatura 45, 1997, č. 6, s. 600-624

EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*. Přeložil Petr Onufěr. 2. vyd. Praha: Triáda, 2010.

ECO, Umberto. *Malé světy*. Přeložil Petr Kaiser. Česká literatura 45, 1997, č. 6, s. 625-643

FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. 1. vyd. Brno: Host, 2005.

HODROVÁ, D. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. 1. vyd. Praha: KLP, 1994.

HODROVÁ, D. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. 1. vyd. Praha: H&H, 1997.

HRBATA, Zdeněk. *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. In *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Sestavil Miroslav Červenka. 1. vyd. Praha: Torst, 2005.

KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy: pragmatické aspekty vyprávění*. 1. vyd. Brno: Host, 2013.

MIHAILESCU, Calin-Andrei, HAMARNEH, Walid (ed.). *O fikci nově: teorie fikčnosti, naratologie a poetiky*. Přeložil Lubomír Doležel. 1. vyd. Praha: Academia, 2017.

NEFF Ondřej, OLŠA Jaroslav (ed.). *Encyklopedie literatury science fiction*. 1. vyd. Praha: H&H, 1995.

PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. Přeložil Hynek Zykmond. 1. vyd. Praha: Academia, 2012.

PECHAR, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla*. 1. vyd. Praha: Filosofía, 2002.

PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000.

RONEN, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Přeložil Miroslav Červenka. 1. vyd. Brno: Host, 2006.

RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy soudobé teorii literatury*. Česká literatura 45, 1997, č. 6, s. 570-599

SLAWIŃSKI, Janusz. *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*. In *Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70. - 90. let XX. století*. Sestavil Jiří Trávníček. 1. Vyd. Brno: Host, 2002.

Literatura v angličtině:

BAINBRIDGE, William S. *Dimensions of Science Fiction*. 1st ed. London: Harvard University Press, 1896.

BOLTON, Christopher. *Sublime Voices: The Fictional Science and Scientific Fiction of Abe Kōbō*. 1st ed. London: Harvard University Press, 2009.

FRANK, J. *The Idea of Spatial Form*. 1st ed. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

MATTHEW, Robert. *Japanese science fiction: A view of changing society*. 1st ed. London: Routledge, 1989.

SCHNELLBÄCHER, Thomas. *Has the Empire Sunk Yet?: The Pacific in Japanese Science Fiction*. Science Fiction Studies, 2002, vol. 29, nr. 3, pp. 382-396

SIEGEL, Mark. *Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy*. Science Fiction Studies, 1985, vol.12, nr. 3, pp. 252-263

TATSUMI, Takayuki. *Generations and Controversies: An Overview of Japanese Science Fiction, 1957-1997*. Science Fiction Studies, 2000, nr. 27, pp. 105-114

YAMANO, Kōichi. *Japanese SF, Its Originality and Orientation*. Science Fiction Studies, 1994, nr. 21, pp. 67-80

Literatura v japonštině:

KOMACU, Sakjó. *SF tamašii*. Tókjó: Šinčóša, 2006.

NAGAJAMA, Jasuo. *Sengo SF džikenši: Nihonteki sózórjoku no 70 nen*. Tókjó: Kawadešobóšinša, 2012.

NAGAJAMA, Jasuo. *Nihon SF seišinši: Bakumacu, Meidži kara sengo made*. Tókjó: Kawadešobóšinša, 2009.

TACUMI, Takajuki. *Nihon SF ronsóši*. Tókjó: Keisóšobó, 2000.