

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Studijní program: Český jazyk a literatura

Denisa Hyšplerová

Fantastika v díle Karla Švandy ze Semčic
Fantastic in Karel Švanda ze Semčic's Works

Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. PaedDr. Luboši Merhautovi CSc. za jeho ochotu a trpělivost, s níž přistupoval k vedení mé bakalářské práce, za užitečné rady a věcné připomínky, ale především za věnovaný čas.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím uvedené literatury, pramenů a zdrojů.

V Praze dne 26. 7. 2023

.....

Denisa Hyšplerová

Abstrakt

Bakalářská práce se pokouší komplexně charakterizovat tvorbu českého literáta Karla Švandy ze Semčic, jehož povídky byly publikovány ve dvou souborech: *Fantastické povídky* (1892) a *Bizarní povídky* (1897). Práce se také věnuje teoretickému pozadí žánru fantastiky a dobové recepci Švandova díla, opomenuta není ani Švandova překladatelská činnost. Švandova tvorba je v práci komparována s dílem Jakube Arbesa a Julia Zeyera, kteří jsou předními představiteli české fantastické literatury.

Klíčová slova

Karel Švanda ze Semčic, fantastická povídka, nadpřirozeno, Jakub Arbes, Julius Zeyer

Abstract

The bachelor thesis attempts to comprehensively characterize the work of the Czech writer Karel Švanda ze Semčic, whose short stories were published in two collections, *Fantastic Tales* (1892) and *Bizarre Tales* (1897). The thesis also deals with the theoretical background of the genre of fantasy and the contemporary reception of Švanda's work; Švanda's translation activities are not neglected either. Švanda's work is compared with the work of Jakub Arbes and Julius Zeyer, who are the leading representatives of Czech fantastic literature.

Keywords

Karel Švanda ze Semčic, fantastic story, supernatural, Jakub Arbes, Julius Zeyer

1	Úvod	8
2	Vymezení pojmu fantastické literatury.....	9
3	Kdo byl Karel Švanda ze Semčic.....	13
3.1	Rodinné pozadí.....	13
3.2	Život Karla Švandy ze Semčic.....	14
4	Překladatelská činnost.....	18
5	Recepce Švandova díla	19
6	Fantastické povídky	22
6.1	Vypravěč a způsob vyprávění	22
6.1.1	Roviny vyprávění	22
6.2	Typy vypravěčů.....	22
6.3	Typy postav.....	25
6.3.1	Tajemná žena.....	25
6.3.2	Vypravěč.....	30
6.3.3	Posлуhač.....	34
6.3.4	Postavy periferní.....	36
6.4	Čas.....	36
6.5	Prostor.....	37
7	Bizzarní povídky.....	42
7.1	Předmluva povídek a jejich věnování.....	42
7.2	Vypravěč a vyprávěcí způsoby.....	43
7.3	Postavy	45
7.3.1	Nadpřirozená postava mužská.....	45
7.3.2	Nadpřirozená postava ženská.....	46
7.4	Čas.....	47
7.5	Prostor.....	47
7.6	Komparace obou sbírek.....	48
8	Komparace s díly dobovými	49
8.1	Poslední dnové lidstva Jakuba Arbesa.....	49
8.1.1	Vypravěč.....	50
8.1.2	Postavy	52
8.1.3	Prostor a čas	55
8.2	Blaho v zahradě kvetoucích broskví Julia Zeyera.....	57
8.2.1	Vypravěč a vyprávěcí způsoby.....	57
8.2.2	Postavy	58

8.2.3	Prostor a čas	61
8.3	Komparace děl.....	62
9	Závěr.....	66
10	Seznam použité literatury	67

1 Úvod

Karel Švanda ze Semčic byl českým spisovatelem, divadelníkem a také překladatelem. Jeho tvorba neskýtala mnoho děl, a proto je Karel Švanda ze Semčic v dnešní době téměř zapomenutým literátem, a proto se mu tato bakalářská práce věnuje.

V práci bude nastíněno teoretické pozadí fantaskní literatury, jelikož na fantastiku jakožto literární žánr existuje mnoho názorů, které se u jednotlivých teoretiků liší.

Dále se zaměřím na podrobný životopis Karla Švandy ze Semčic, do kterého připojím i jeho slavné rodiče, kteří měli veliký význam pro rozvoj českého divadlnictví. V práci nebudou opomenuty ani Švandovy překlady, které taktéž neskýtají mnoho prací, avšak vliv na jeho tvorbu měly signifikantní. Velká část práce bude věnovaná všem Švandovým povídkám, které původně vycházely časopisecky, ale později byly seskupeny a utvořily tak dva povídkové soubory *Fantastické povídky* a *Bizarní povídky*. Oba soubory budou posléze porovnány mezi sebou a následovat budou dobové recepce, které byly v mnoha ohledech spíše negativní.

Poté se zaměřím na romaneto Jakuba Arbesa *Poslední dnové lidstva* a novelu Julia Zeyera *Blaho v zahradě kvetoucích broskví*, jelikož oba autoři byli významnými představiteli české fantaskní literatury. Tato díla budou posléze porovnána společně i s díly Švandovými za pomoci studie Karla Krejčího *Dvojí konfrontace*.

2 Vymezení pojmu fantastické literatury

Slovo fantastika vychází z latinského slova *fantastikon*, tj. lichá představa. Již z překladu vyplývá, že tento žánr bude převracet realitu pomocí lidské imaginace. S prvky fantastické literatury se setkáváme již v památkách starověkých. Jednalo se většinou o díla založená na mýtech, legendách a lidovém folklóru. Všechny tyto prameny spojovaly náboženství nebo víra, které samy o sobě stojí na lidské imaginaci. Náboženské mýty a legendy byly založeny na nevysvětlitelných přírodních jevech, pro které lidstvo dříve nemělo žádné objasnění, jelikož neexistovala žádná věda, jež by dané situace uvedla na pravou míru. Ovšem žánr fantastiky byl jako takový představen až o mnoho staletí později, a ani dnes však neexistují jednotné názory na definici fantastiky jakožto žánru.

Na otázku, proč je fantastiku nebo fantastickou literaturu obtížné definovat, má odpověď Karel Krejčí ve své studii o vzniku a životu literárních žánrů. Podle něj existují dva typy termínů: jedny vznikly záměrně s odkazem na nějaký objekt, ke kterému jsou definitivně přidruženy, a druhé vznikaly živelně, postupně se modifikovaly a plynutím času nabyly mnohoznačnosti.¹ V případě fantastiky se jedná právě o druhý typ. Proto, abych byla schopna správně vymežit a vymezit fantaskní literaturu, si vypůjčím několik definicí, které mezi sebou následně porovnam.

Mezi hlavní problémy nejasného výkladu fantaskní literatury patří podle Terezy Dědinové neukotvenost pojmů a odlišnost domácí a anglosaské teorie. Komplikaci taktéž spatřuje v mísení nadšenců fantasy (fandomu) mezi akademické badatele. Tuto různorodost terminologie nazývá doslova chaosem.² Proto podle Dědinové vznikají buď definice velmi obecné, které označují za fantaskní téměř cokoli, nebo jsou naopak soustředěné pouze na jeden typ textů a kvůli tomu opomíjí fantaskní díla, jejichž „jádra leží jinde“.³ Proto autorka přichází s nevšední definicí fantastické literatury na základě toho, zdali daná díla obsahují fantastický prvek, tj. „záměrnou odlišnost od konsenzuální reality“.⁴ Podle autorky musí daný prvek propojovat alespoň jedno dílo s druhým na základě rodových podobností. Tento prvek

¹ KREJČÍ, Karel: *Vznikání a život literárních termínů*, in: *Literatury a žánry v evropské dimenzi*. Praha: Euroslavica, 2014, s. 408

² DĚDINOVÁ, Tereza: *Po divné krajině: charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, s. 15.

³ Tamtéž, s. 30.

⁴ Tamtéž, s. 59.

poté zaujímá ve struktuře fantaskní literatury svoje místo a má svou danou roli, není tedy pouze nahodilý.

Tereza Dědinová ve své práci opírá hned o několik zahraničních autorů, jenž se snažili pojem fantastika uchopit a definovat na základě svého výzkumu. Představuje tak teorii Kathryn Humeové (*Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*), která fantaskní literaturu rozděluje na exkluzivní / uzavřenou a inkluzivní / všeobecnou. Podle Humeové však fantaskní literatura nemůže být exkluzivní, již na základě toho, že se nejedná o jakýsi fenomén ohraničený několika pravidly. Právě kvůli této mylné metodě by se čtenář spíše od přijímání dalších děl „mezi své“ distancoval, než aby je přijímal.⁵ Humeová se ve své definici neodděluje fantaskní od mimetického, naopak se domnívá, že tyto aspekty není možné od sebe odloučit. Z toho vyplývá i její univerzálnější definice, podle které do žánru fantasy spadá vše, co je jakkoliv odchýleno od dané reality.⁶

Eric S. Rabkin odlišuje skutečně fantastické od nerealistického na základě postoje k základním pravidlům fikčního světa. V jeho pojetí jsou skutečně fantastická jen a pouze ta díla, která tato pravidla převracejí překvapivě a neočekávatelně, ono převrácení tedy neleží v kořenech fikčního světa.⁷

Tak Dědinová interpretuje definici fantastična Erica S. Rabkina (*The Fantastic in Literature*). Ten dále dodává, že důležitým prvkem fantaskní literatury je vztah mezi implikovaným autorem a čtenářem, jenž musí pochopit převrácení reality. Rozlišuje rozdíl mezi *nečekaným* a *neočekávatelným*. Zásadní je pro něj ve fantaskním textu právě to „neočekávatelné“, díky kterému se mění čtenářova perspektiva nahlížení na narativní svět. Rabkin rozlišuje fantasy od textů, v nichž jsou „převrácené prvky“ součástí přirozeného prostředí. Vymezuje tak pohádku od fantasy, kde jsou mluvící zvířata a kouzelné předměty součástí narativu již od začátku, tudíž se nejedná o nic pro čtenáře *neočekávaného*.⁸

Podle autora Colina Manlova (*Modern Fantasy: Five Studies*) musí fantasy vyvolávat úžas a musí obsahovat „neredukovatelný prvek nadpřirozena“⁹, se kterým se čtenáři budou moci sžít. Jeho definice je však komplikovaná v tom, že neuznává využití fantastických prvků aplikovaných na nefantastickou skutečnost. Z toho vyplývá, že kvůli této přísné hranici, zdali

⁵ Tamtéž, s. 32.

⁶ Tamtéž, s. 35.

⁷ Tamtéž, s. 32.

⁸ Tamtéž, s. 33.

⁹ Tamtéž, s. 34.

je fantastično jádrem vyjádření, nebo se vyskytuje v kontextu aktuálního světa, by jeho definici nevyhovovalo mnoho děl označovaných právě jako fantastické.

Předešlé definice se v něčem překrývají a v něčem neshodují. Tereza Dědinová a Kathryn Humeová se shodují v tom, že fantastické je to, co se jakýmkoliv způsobem distancuje od konsenzuální reality. V konfrontaci s touto definicí je teze Erica S. Rabkina, pro něž je prioritou právě prvek „překvapení“. Pokud tohoto efektu není dosaženo, nejedná se o ryzí fantastiku. Podobného rázu je i definice Colina Manlova dávající důraz na implikovaného čtenáře a jeho sžití s prvky nadpřirozena. Dále se jeho teze však od ostatních teoretiků odlišuje.

Pokud se zaměříme na slovníková hesla, Jiřina Táborská fantastickou literaturu definuje takto: *souhrnné označení pro literární díla, vytvářející obraz skutečnosti za pomoci prvků smyšlených, tj. takových, které neodpovídají běžné zkušenosti ani obecně platnému pojetí a nazírání světa; oblast f. l. je žánrově mnohotvárná, neboť zahrnuje jak romány, povídky a novely, tak i dramata.*¹⁰ Jedná se definici velmi obecnou, která se omezuje pouze na převrácenou skutečnost a na prvky narušující přirozený svět, tudíž spadá do jednoho z extrémů, jež popsala Tereza Dědinová, avšak shoduje se i s jejím tvrzením.

S dalším vymezením fantastiky přichází Nancy H. Traillová, jejíž kniha *Možné světy fantastiky* se opírá o dílo Tzvetana Todorova *Úvod do fantastické literatury*. Traillová se domnívá, že fantastika není pouhým literárním žánrem, ale univerzální estetickou kategorií, jež může zasahovat do nejrůznějších uměleckých odvětví.¹¹ Dle Todorova je podstatnou složkou fantastiky její nejednoznačnost, nikoliv téma. Tato daná nejednoznačnost by měla pramenit z čtenářova váhání nad tím, zda jsou dané prvky literárního díla nadpřirozené, nebo pocházejí z reálného světa.¹² S touto tezí však Traillová nesouhlasí, dle ní je struktura fantastického díla založena na protikladnosti nadpřirozeného a přirozeného, tudíž čtenářovo „váhání“ jí přijde nemístné a zavádějící. S Todorovem však Traillová sdílí názor, že pouhý jeden nadpřirozený aspekt nedělá celé dílo fantastickým. Problematiku tohoto názoru dokládá na příkladu *Hamleta*. Traillová uvádí, že právě nadpřirozený jev v podobě zjevení mrtvého otce není ústředním prvkem díla, jeho role je spíše vedlejší, a jelikož fantastika nemůže být vyvozována na základně izolovaných prvků, není možné toto dílo zařadit do žánru fantastické

¹⁰ TÁBORSKÁ, Jiřina: Fantastická literatura, in: VLAŠÍN, Štěpán (red.). *Slovník literární teorie*. 2. vyd., rozšířené. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 109.

¹¹ TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné světy fantastiky*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia, 2011, s. 8.

¹² Tamtéž, s. 20.

literatury. Dle Traillové je „fantastická povaha díla určena celkovou strukturou fikčního světa, tím, z čeho je tento svět složen a jak jsou jeho složky uspořádány“.¹³

Jiří Šrámek, autor díla *Morfologie fantastické povídky*, navazuje svou teorií o fantastické literatuře jak na N. Traillovou, tak na T. Todorova. Přítomnost nadpřirozeného tématu je dle autorova názoru nedílnou součástí každého fantastického díla, ale nejedná se o hlavní určující aspekt. Toto stěžejní určující kritérium spatřuje v kontrastním vztahu reality a nadpřirozena, čímž se přibližuje k tezi N. Traillové. Odlišně se Šrámek však vyjadřuje k postavení fantastických motivů, kterým přikládá vyšší roli než Traillová.¹⁴ Šrámek dále rozvíjí Todorovu tezi ohledně „váhání“. Upozorňuje, že je důležité, aby bylo dodrženo pravidlo, že váhá pouze čtenář, nikoliv hlavní postava. Pochybnost je Šrámkem vnímána jako jedna z narativních funkcí fantastického textu. Díky této funkci mohou tak vznikat nové motivy, které implikovaného čtenáře udrží v napětí. Šrámek však zmiňuje i protipól váhání, a to „potvrzení fantastična“, díky němuž může docházet k postupné gradaci nadpřirozena.¹⁵ Pro další vymezení fantastické literatury se Šrámek po vzoru ruského lingvisty V. J. Proppa pokusil sestavit model funkcí, jež by měl zastávat hlavní hrdina. Sepsané funkce pro oba autory představují základní kámen k vytváření fabule. Šrámek těchto funkcí sepsal celkem devět, ale za nezbytné považoval pouze dvě: projev fantastična a vítězství hrdiny nad zlem, či hrdinova porážka. První zmíněná funkce je tedy sama o sobě důkazem, že každý fantastický text musí obsahovat téma, které je možné označit za mysteriózní nebo nereálné.¹⁶

Ze všech výše uvedených vymezení můžeme tedy u Švandových povídek očekávat následující: odchýlení od reality, prvky nadpřirozena v konfrontaci s přirozeným světem a cosi neočekávaného, co ve čtenáři probudí pocity váhání.

¹³ TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné světy fantastiky*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia, 2011, s. 8.

¹³ Tamtéž, s. 19.

¹⁴ ŠRÁMEK, Jiří: *Morfologie fantastické povídky*. Brno: Masarykova univerzita, 1993, s. 12.

¹⁵ ŠRÁMEK, Jiří: *Morfologie fantastické povídky*. Brno: Masarykova univerzita, 1993, s. 57.

¹⁶ Tamtéž, s. 42.

3 Kdo byl Karel Švanda ze Semčic

3.1 Rodinné pozadí

Láska k divadlu se u rodiny Švandů ze Semčic dědila po několik generací. Prvním, o kterém víme, byl Antonín Švanda ze Semčic, ochotnický herec ze šlechtického rodu a otec Pavla Švandy ze Semčic, zakladatele stejnojmenného Švandova divadla.

Pavel Švanda ze Semčic původně nespátroval svou budoucnost v divadle. Po dokončení malostranského gymnázia¹⁷ vstoupil do kněžského semináře, kde se seznámil s Josefem Kajetánem Tylem, přední divadelní osobností dané doby, který mladého Švandu přivedl na divadelní dráhu. Díky J. K. Tylovi se tak ocitl v přední divadelní a literární společnosti, a dokonce se díky němu seznámil i se svou budoucí ženou, uznávanou herečkou Eliškou Peškovou. Pavel Švanda tedy zanechal svých kněžských studií, odkud se cestou přes státní účtárnu, služby pražské obce a správu chorobince na Karlově dostal až k jeho oblíbenému divadlu. Tomu se věnoval také po literární stránce, jelikož přispíval jako referent do časopisu *Lumír*.¹⁸

Jeho divadelní kariéra byla velmi bohatá. Od roku 1850 se ujal vedení soukromého divadla u Sv. Mikuláše, kde nejenže nabyl mnoho zkušeností organizačních, ale také právě zde poznal svého nejcennějšího rádce – svou ženu Elišku. Dalším kariéřním mezníkem bylo jeho jmenování dramaturgem v tehdejší Stávovském divadle, kde se nejvíce projevil jeho vůdčí a umělecké vlohy. Razantně zasáhl do repertoáru divadla, jenž obohatil o zahraniční díla a zušlechtil i mnoho her českých. Ambiciózní Švanda však nezůstal jen u Stávovského divadla, svůj zájem upoutal na Plzeň. Střídavě tak působil jak v Plzni, tak v Praze, kde roku 1869 nechal na Královských Vinohradech postavit arénu s názvem Pštroska. U toho však neskonal a v Praze na Smíchově nechal vybudovat další divadlo s názvem Divadlo u Libuše. Toto místo vybral záměrně pro jeho husté osídlení a rušný život. Švanda se nemýlil a toto divadlo mělo preveliký úspěch. I přes to, že se jednalo o letní scénu bez střechy, diváci byli ochotni užívat si přestavení i přes nepřízeň počasí, klidně i s deštníky v rukou. Švandovy ambice však sahaly až na Moravu, kde chtěl svou působnost rozšířit i v Brně, ale nepřízeň osudu tento sen pohřbila. Pavel Švanda ze Semčic zemřel v Brně 5. ledna 1891 na mrtvici.

Jeho smrtí však jeho práce neupadla v zapomnění. Jeho odkaz dále hrdě nosily jeho děti. Jeho prvorozený syn Jaroslav byl humoristou a překladatelem divadelních her,

¹⁷ DEYL, Rudolf: *Vojan zblízka*. Praha: Orbis, 1953, s. 63.

¹⁸ TEICHMAN, Josef: *Postavy českého divadla a hudby*. Praha: Orbis, 1941, s. 21.

druhorozený syn Pavel Švanda ze Semčic ml. byl uznávaným operním pěvcem a jeho dcera Marie Koldinská vedla jeho smíchovské divadlo až do své smrti. Dokonce i jeho dcera Marie měla k divadlu blízko, vzala si totiž divadelníka Josefa Jiřího Stankovského. Jistou divadelní kariérou si prošel i syn Karel, kterému věnuji podrobnější medailonek níže.

Matkou Karla Švandy ze Semčic byla již zmíněná herečka Eliška Pešková, rozená Peschke, která pocházela z dvoujazyčné rodiny. Babičkou byla vychovávána německy, až Josef Kajetán Tyl ji naučil performovat v češtině. Byla velmi nadanou herečkou, dokázala zahrát jakoukoliv roli jakéhokoliv žánru. Právě uznávaný literát a kritik Jan Neruda jí věnoval lichotivou recenzi, ve které vyzdvihoval především její výkony ve veselohrách: *O paní Peškové může se směle epitheton „nejoblíbenější“ užit. A její oblíbenost nepochází teprv snad od nedávna. Dlouho tomu, co je členem naší činohry a skoro rovněž dlouho tomu, co ji nazývají „miláčkem obecnstva“. Jakož byla vynikající dříve v líčení povah zcela mladých, sentimentálních i rozmarných, takž nyní postupující v oboru tom cestou přirozenou jest hlavním sloupem české veselohry, a naši zdařilou veselohru nelze sobě ani bez paní Peškové mysleti.*¹⁹ Mimo kariéru herečky se věnovala psaní divadelních her, a dokonce napsala i několik menších próz, například povídka *Na železnici* byla roku 1893 vydána v *Národních listech*.²⁰

Sňatek s Pavlem Švandou nedostal ani jedno požehnání, což však mladé milence neodradilo, a i přes to, že neměli do začátku mnoho peněz, se tuze milovali a měli spolu pět dětí, ze kterých se staršího věku nedožila pouze druhá dcera, Anna.

3.2 Život Karla Švandy ze Semčic

*12. září 1867 daroval mi Pánbůh synáčka Karla — po dvanácti letech! To bylo velké překvapení — přítelky moje měly za to, že po třech prvních dítkách již nám více rodiny nepřibude.*²¹ Takto ve svých memoárech popisuje Eliška Pešková Švandová radostné pocity z narození třetího syna Karla.

Karel Švanda ze Semčic se narodil v pražských Vršovicích jako nejmladší dítě do šlechtické rodiny umělců. Vystudoval pražské gymnázium, poté navázal studiem práv na Univerzitě Karlově, kde roku 1892 získal titul. Literatuře se však nevěnoval ihned po studiích.

¹⁹ NERUDA, Jan: *Ve službách českého divadla*. Praha: L. Mazáč, 1927, s. 195.

²⁰ DEYL, Rudolf: *Vavříny s trny*. Praha: Československý spisovatel, 1973, s. 13–17.

²¹ PEŠKOVÁ, Eliška: *Zápisky české herečky*. Praha: Hejda & Tuček, 187-, s. 67.

Prvně začínal na pražském místodržitelství a poté na policejním ředitelství. Tam se mu podařilo dostat místo v odvětví literárním a cenzurním. Mezi tyto díla, se kterými pracoval, patří i známé *Písně otroka* Svatopluka Čecha, které nechal údajně vydat a kvůli kterým byl také propuštěn. Přiřknutí tohoto činu Šandovi je však sporné. V časopise *Tábor* vyšla roku 1895 zpráva o „propuštění“ písní, ve které tento čin autor článku přisuzuje právě Švandovi: *Tak „Čech“ Čecha hleděl ubít; ale „Písně“ byly již censurou policejní — propuštěny, — nestalo se jim nic, ač policie dobře již ví o jejich tendenci a cíli. Leč, je už pozdě, byla by to ostuda konfiskovat teď, po osmnáctém vydání! Honem tedy vyhledat censora, který knihu pustil! Hádejte, kdo to byl? Český spisovatel Karel Švanda ze Semčic! Je prý za to ve vyšetřování a přijde s místa, ač již se to opět popírá.*²² Proti tomuto tvrzení však v pozdějších letech vystoupil Josef Vejvara. Ten se angažoval do menšího vyšetřování, dokonce oslovil i samotného postaršího Šandu, jenž mu slíbil vylíčit celou pravdu, ale bohužel jej zastihla smrt a Josef Vejvara musel pátrat dál. Nakonec se mu podařilo vyslechnout autentické vyprávění Huga Demartiniho, městského rady, který pracoval stejně jako Švanda na pozici koncipienta. Pravda byla taková, že Karel Švanda měl mít opravdu ten den na starosti kontrolu *Písní otroka*, avšak kvůli jistým záležitostem ho musel zastoupit koncipient Viktor Chum. Ten písně neshledal závadnými a bez jediných škrtnů je poslal do světa. To, že se tento čin posléze přisuzoval Švandovi, se Chumovi náramně hodilo, jelikož z toho vyvázl bez poskvrny a pracovní pozice mu zůstala.²³ To, proč se Karel Švanda nijak výrazně neobhájil, se bohužel už nedozvíme. Sám ve své korespondenci tuto událost zmiňuje, ale nevyvrací ji. Můžeme se pouze domnívat, že Švanda později doufal v Čechovy sympatie k němu, a proto ho zahrnoval častými dotazy o vydání jeho povídek právě v časopise *Květy*, který Svatopluk Čech vedl.

Po svém propuštění začal působit v zemském výboru. Tam byla jeho hlavní pracovní náplní ochrana českých památek. Podílel se na záchraně hradu Kunětická hora a roku 1925 podepsal protest proti projektu dělostřelecké střelnice v Brdech. Dalšími signatáři tohoto protestu byli například: Alois Jirásek, Eliška Krásnohorská a Arne Novák.²⁴ Švanda se zajímal také o charitu, založil nadaci pro přestárlé herce, které roku 1918 věnoval značnou částku peněz. Od roku 1897 vedl smíchovské scény Švandova divadla společně se svou sestrou Marií Koldinskou, která se o rodinné divadlo starala již od roku 1895, po smrti matky.

V divadle Karel Švanda zastával funkci uměleckého správce, později byl i členem správní rady. Karel Švanda společně se sestrou sestavili pro divadlo nový soubor. Švanda

²² HORÁK, František: *Zprávy domácí a z venkova*, in: *Tábor*, 1895, r. 32, č. 14, s. 1.

²³ VEJVARA, Josef: *Jak to bylo*, in: *Národní listy*: Praha 1930, r. 70, č. 48, s. 4.

²⁴ *Národní osvobození*, 1925, r. 2, č. 11, s. 5.

chtěl divadlu opět přinést jistou prestiž, jež by divadlo povznesla na úroveň zahraničních scén. Vedle klasických Shakespearových her se hrály i veselohry Antonína Koldinského, manžela Marie, které byly obecenstvem vřele přijímány. Divadlo pod Švandovým vedením vzkvétalo, do značné míry mohlo konkurovat i Národnímu divadlu. Po roce 1900 však popularita Švandova divadla začala upadat hned z několika důvodů. Změna vedení Národního divadla byla zřejmě tou hlavní příčinou úpadku. Ne příliš šťastným rozhodnutím byla změna vedení uměleckého provozu. Tuto funkci na sebe převzali manželé Koldinští, kteří repertoár zaplňovali vysoce nákladovými fraškami a operetami. Karel Šanda se stále jako člen správní rady pokoušel prosazovat vážnější úkoly činoherního programu, avšak scénické zpracování cyklů, jež si prosadil, nebylo na tak kvalitní úrovni, jak si jej doba žádala. Švanda byl bohužel svázán absencí moderního režijního názoru. Po smrti Marie Koldinské se držitelkou divadelní koncese stala žena Karla Švandy, herečka Emílie Jelínková, jež divadlu opět dodala novou jiskru.²⁵

Karel Švanda ze Semčic byl dvakrát ženatý. Jeho první sňatek bohužel netrval dlouho, jeho první žena Louisa Kaucká záhy po svatbě onemocněla a brzy po ní zemřela. Jeho druhou ženou byla již zmíněná Emílie Jelínková, se kterou měl tři dcery: Elisabeth/Elišku, Marii a Emmu. Manželství se však roku 1913 rozpadlo a divadlo tak přešlo na bývalou ženu. Důvodem byl fakt, že vlastníkem se nemohli stát zemští úředníci, tudíž ani Švanda, ani švagr Koldinský. Divadelnictví v rodině zůstalo i nadále, dcera Marie se stejně jako její matka a babička věnovala herectví.

Jeho literární tvorba spadá do 80. a 90. let 19. století. Švandova literární činnost není příliš obsáhlá, jelikož povídky, jež vycházely časopisecky, jsou součástí právě jediných dvou souborů, které vyšly knižně: *Fantastické povídky* (1892) a *Bizarní povídky* (1897). Svými povídkami i humoreskami přispíval hned do několika časopisů: *Květy* (1888–1890), *Lumír* (1889), *Podřipan* (1890), *Švanda dudák* (1890–1893), *Národní listy* (1890), *Zlatá Praha* (1889–1897).²⁶ Švandova tvorba byla velmi ovlivněna fantaskní literaturou E. T. A. Hoffmanna, jehož povídky překládal do češtiny. Do svých snových povídek často promítal jemu blízké divadelní prostředí, jež zpestřoval tajemnou atmosférou a milostnými motivy. Podrobněji se oběma sbírkám věnuji v následující kapitole.

²⁵ ŠORMOVÁ, Eva: *Švandovo divadlo*, in: *České divadlo. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 488–493.

²⁶ ZIZLER, Jiří: Karel Švanda ze Semčic, in: *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce*. Praha: Academia, 2008, s. 829–830.

Karel Švanda ze Semčic zemřel 5. listopadu 1928 v Praze stejně jako jeho otec na následky mrtvice. V Lidových novinách mu byl věnován nekrolog vyzdvihující především jeho zásluhy na vzkříšení rodinného divadla: *Největších však zásluh si dobyl svým iniciativním zasáhnutím do divadelního odkazu svých rodičů. Smíchovská aréna šla po smrti paní Peškové vsřííc úplné zkáze...*²⁷

²⁷ BASS, Eduard: *Dr. Švanda zemřel*, in: Lidové noviny. Brno: Vydavatelské družstvo Lidové strany v Brně, 6. 11. 1928 v Brně, r. 36, s. 3.

4 Překladatelská činnost

Švandova překladatelská činnost není nijak rozsáhlá, avšak měla velký vliv na autorovu tvorbu. Nejvýrazněji se v jeho dílech promítla inspirace E. T. A. Hoffmannem, jehož dílo *Zlatý hrnec* přeložil do češtiny.

E. T. A. Hoffmann byl německý spisovatel a hudebník žijící na přelomu 18. a 19. století. Tvořil především prózy a nejvíce ho proslavily povídky, do nichž často komponoval fantastické prvky, jež sloužily jako kontrastní obraz k reálnému světu. Jeho tvorba je taktéž typická propojováním fantastična a humoru.²⁸ Právě tento prvek se stal stěžejním pro Švandovu tvorbu.

Inspirace Hoffmannem je u Švandy zřejmá hned v několika rovinách. Švanda nejenže si vypůjčil některé motivy a postavy z Hoffmanových děl, on do svých povídek zakomponoval samotného Hoffmanna. Postavu Hoffmanna jakožto hlavní postavy nacházíme v povídkách *Prázdná lenoška* a *Adolfina*. Hoffmann v obou povídkách vystupuje jako záhadný muž strání se společnosti, který má zálibu ve strašidelných povídkách.

Dalším dílem, jež Karel Švanda přeložil, je *Anatol* od rakouského spisovatele Arthura Schnitzlera. Tento spisovatel povoláním lékař často do svých děl promítal své psychologické poznatky. Schnitzlerova díla mohla být Švandovi blízká v mnoha aspektech, jako například v oné psychologické rovině nebo v satirických prvcích, avšak jakákoliv vazba nebo spojitost (pokud ovšem nějaká existuje) mezi těmito dvěma autory prozatím nebyla zpracována.

²⁸ ŠALDA, František Xaver: E. T. A. Hoffmann, in: *Šaldův slovník naučný: výběr z hesel F.X.Šaldy v Ottově slovníku naučném 1894–1908*. Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 134.

5 Recepce Švandova díla

F. X. Šalda ve svých *Kritických projevech (1892–1893)* věnoval kritiku Šaldovým *Fantastickým povídkám*. Již na začátku své kritiky se Šalda distancuje od ostatních kritiků, kteří Švandu zahrnuli nepříjemnou a nemístnou kritikou. Naopak u Švandy vyzdvihuje jeho pevné přesvědčení a odolání dobové konformitě, jež si žádala zcela jiné umění:

Na Švandových „Fantastických povídkách“ prohřešila se největší část naší kritiky naprostým nepochopením a odmítavě zlovolným tónem. Kritika v jistém pražském listě a po ní i jiní neuznala p. Švandu ani za seriózního poctivého umělce; viděla v něm jen pseudoliteráta, literárního sportsmana nebo obchodníka. To je zcela zjevná křivda, která žádá zadostiučinění.²⁹

Šalda i v další části kritiky zaujímá obranný postoj vůči neoprávněným výtkám. Nespatřuje ve Švandovi plagiátora E. T. A. Hoffmanna, nýbrž jej označuje za jakéhosi následovníka, jenž pokračuje v mistrově díle a přebírá a variuje jeho motivy. Sám Švanda totiž svou inspiraci německým literátem přiznal. Na druhou stranu však Šalda upozorňuje na Švandovu přílišnou romantičnost díla, která se projevila v často užívaném motivu strašidel. Na rozdíl od „smyslného“ Hoffmanna byl Švanda zaměřený pouze na „materiální“ aspekty děje. Šalda dále upozorňuje Švandu na předvídatelnost jeho zápletek. Ty jsou podle něj velmi průhledné a potřebují důkladnější propracování. Obecně se Šaldovi dané povídky jeví jako nedostatečně ideově propracované, zaměřené pouze na „vnější umění“, postrádající to „vnitřní“. Šaldova kritika *Fantastických povídek* je na rozdíl od jiných dobových recepcí velmi střídým posudkem, jenž Švandovi doslova předává náměty, dle kterých by se mohl inspirovat. Šalda tedy Švandovu literární prvotinu neodsuzuje, vkládá v autora jisté naděje a doufá v další pokročilejší díla.³⁰

Opačného rázu je kratší kritika Leandra Čecha v periodiku *Osvěta*. V ní se autor nevybíravě naváží do *Fantastických povídek*. Čech odsuzuje ústřední motivy (halucinace, přízraky) a navíc zpochybňuje, že by takovou knihu četl někdo jiný než děti.³¹

Prokop Šup stejně jako Čech považuje využití chorob a halucinací jako prostředek k vytvoření fantastična za zcela nepovedený umělecký počín. Celkový způsob vytváření

²⁹ŠALDA, F. X.: Karel Švanda ze Semčic: *Fantastické povídky*, in: *Kritické projevy*. V Praze: Melantrich, 1949, sv. 1, s. 356.

³⁰Tamtéž, s. 360.

³¹ČECH, L.: *Osvěta: listy pro rozhled v umění, vědě a politice*. Praha: Václav Vlček, 1893, r. 23, č. 2, s. 187.

fantastické a tajemné atmosféry považuje kritik za nepovedený a laciný. Švandovi vytýká repetitivnost motivů, kvůli které pak příběhy působí příliš zjednodušeně. Podobným dojmem podle Šupa může působit nedostatečné vykreslení psychologie daných postav, na což narážel i Šalda, který Švandovi vytýkal nedůkladné „vnitřní“ propracování. Na rozdíl od Čecha však Šup vyzdvihuje alespoň některé prvky *Fantastických povídek*, a to „původnost a svěžest námětů povídkových a lehkost slohová“.³²

Přestože F. X. Šalda vkládal do Karla Švandy ze Semčic naděje a po první benevolentní kritice doufal v autorovu inovaci, jeho kritika *Bizarních povídek* si nebere žádné servítky. Uznává, že se ve Švandovi mýlil, a ztrácí všechny své iluze o jeho zlepšení:

*Bizarní povídky, druhá publikace páně Švandova, sfoukne asi poslední stíny iluse, jež snad mohl míti někdo po prvé publikaci jeho, Fantastických povídkách, o p. Švandovi jako umělci, který chce seriosně pracovati. Uznávám, že přes všecku slabost, mdlobu a nedokonalost uměleckou první jeho sbírky daly se přece vidět v p. Švandovi náběhy k člověku, jenž chce něco říci, chce si stvořiti svůj zvláštní tón, který šel tehdy proti běžnému plochému proudu realistickému.*³³

Šalda v tomto Švandově díle nenachází nic pozitivního. Autora povídek označuje za sportovce, pro nějž není psaní nic jiného než obyčejný sport, tedy nic, co by mělo hlubší hodnotu. I přes fakt, že Švanda v předmluvě poukazuje na silnou „bizarnost“, Šalda něco takového odmítá přijmout. Pojem bizarní podle Šaldy pramení ze samotného autora, tudíž z jeho hlouposti. Šalda poukazuje na to, že se Švanda mohl při jakékoliv kritice obrátit na to, že v předmluvě upozorňoval na nevšednost svých povídek, že jakákoliv kritika byla vlastně záměrem, kterého chtěl docílit. Ironicky na závěr dodává, aby se ostatní kritici vyhýbali jakýmkoliv výtkám tohoto díla, jelikož vše bude označováno za požadovaný záměr.³⁴

Podobným stylem je vedena kritika Františka Vvaácla Krejčího publikovaná v periodiku *Rozhledy*. Krejčí taktéž upozorňuje na Švandův pokus, jak se ubránit kritice, a to prostřednictvím již zmíněné předmluvy:

³² ŠUP, P: *Hlídko literární: zprávy apoštolátu*. Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1893, r. 10, č. 4, s. 162.

³³ ŠALDA, F. X.: K. Švanda ze Semčic: *Bizarní povídky*, in: *Kritické projevy 1896-1897*. Praha: Melantrich, 1950. sv. 3, s. 490.

³⁴ Tamtéž, s. 492.

*Pan Švanda předeslal knize předmluvu, jednu z těch, které přicházejí dnes do módy a z nichž mluví autorovo špatné svědomí. Ohrazuje se proti kritice, poněvadž prý ví, že práce ty jsou slabé atd. Což ovšem kritice nevadí, aby mu to do očí opakovala.*³⁵

³⁵ KREJČÍ, František Václav: Rozhledy po literatuře, umění a vědě, in: *Rozhledy: revue umělecká, politická a sociální*. Praha, 1897, r. 6, č. 8, s. 358.

6 Fantastické povídky

Tento povídkový soubor je typický konfrontací reality se světem nadpřirozena. Fikce v povídkách nabývá podoby nevyzpytatelného snění, jež bývá následkem duševního nebo psychického vypětí hlavních hrdinů. Ve většině případů se jedná o mužské postavy podléhající obyčejným lidským vášním, jež mohou vyústit i v šílenství, nebo dokonce i smrt.

6.1 Vypravěč a způsob vyprávění

Všechny povídky obsažené v knize mají společný způsob vyprávění. Zjednodušeně řečeno, jedná se o vyprávění ve vyprávění. Podle S. Rimmon-Kenanové tak dochází k vytváření stratifikací, kdy „každé vnitřní vyprávění je podřízeno narativu, do něhož je zasazeno“.³⁶

6.1.1 Roviny vyprávění

Autorka dále rozlišuje tři hierarchické roviny vyprávění na extradiegetickou³⁷, nadřazenou diegetické³⁸, kterou vypráví, a na hypodiegetickou³⁹, podřízenou rovině diegetické. Vyprávění tedy leží vždy na rovině o stupeň vyšší, než na které je vyprávěno.

V rovině extradiegetické se nachází postavy vypravěčů a posluchačů. Tato rovina je základním rámcem celého narativu, povídka jím začíná a končí. Rovina diegetická je tedy nositelem fantastických prvků, figurují v ní všechny ženské postavy. V knize se neobjevuje rovina hypodiegetická nijak významně. V těch několika málo případech se jedná o menší střípky minulosti vypravěčů z roviny diegetické.

6.2 Typy vypravěčů

³⁶ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 98.

³⁷ Tamtéž, s. 98.

³⁸ Tamtéž, s. 98.

³⁹ Tamtéž, s. 99.

Jiří Hrabal ve své studii z díla *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* definuje čtyři typy vypravěčů. Z výše uvedených termínů vyplývá, že ve *Fantastických povídkách* jsou využity oba typy *extradiegetický* i *intradiegetický*, s ohledem na to, zdali jsou původcem výchozí roviny vyprávění, nebo postavou první roviny, ale původcem vyprávění roviny druhé.⁴⁰ Dalším kritériem je, zdali se jedná o vypravěče, který je zároveň jednou z postav svého vyprávění – *homodiegetický*, či nikoliv – *heterodiegetický*.⁴¹

V rovině extradiegetické je využito vypravěče heterodiegetického, jehož úkolem je čtenáři zprostředkovat danou situaci. Nedochozí však k žádnému komentování nebo hodnocení příběhů, jak bývá mylně označováno za hlavní funkci tohoto typu vypravěče: *aby sděloval informace o nevyslovených úvahách postav, o jejich motivacích a úmyslech nebo aby předvídal, jaké důsledky bude mít v budoucnu v ději právě přítomné jednání postav. Tyto aspekty bývají považovány za příznaky tzv. vypravěčské vševědčnosti. Někteří heterodiegetičtí vypravěči však takovéto narativní informace nesdělují.*⁴²

Vypravěč první roviny *Fantastických povídek* je pouze zprostředkovatelem událostí, ty nijak nehodnotí ani mu není možné nazírat do nitřní jednotlivých postav. Jedná se tak o *vypravěče objektivního*⁴³. Ladislava Lederbuchová tento typ vypravěče nazývá *okem kamery*⁴⁴, čtenář neví to, co vypravěč nevidí. Vypravěč je tedy nevědomým pozorovatelem, který je externě fokalizovaný. Jelikož je to vypravěč nestranný, objektivní, nemůže tedy docházet k nespolehlivému vyprávění. Takový vypravěč je použit v povídkách *Prázdna lenoška* a *Adolfina*. Jiným typem heterodiegetického vypravěče se objevuje v povídce *Adrienna*:

*Zemřela mimo vše nadání, s úsměvem na rtech, počavši právě přebírat se v modrou atlasovou stuhou svázaném balíčku neparfumovaných zamilovaných psaníček od nebožtíka pana markýze za doby lásky jejich; vzpomněla si na slastný okamžik prvního polibku, zamyslí se a vzdychla; sežloutlý papír vypadl jí z ruky, ruka svezla se k zemi, a oči zavřely se naposledy. Zemřela tiše, s klidem závisti hodným, jako ti, kdož mají dobré svědomí.*⁴⁵

⁴⁰ Tamtéž, s. 134.

⁴¹ Tamtéž, s. 136.

⁴² Tamtéž, s. 128.

⁴³ Tamtéž, s. 128.

⁴⁴ LEDERBUCHOVÁ, Ladislava: *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*.

Praha: Nakladatelství H & H, 2002, s. 347.

⁴⁵ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Adrienna*, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 53–54.

Vypravěč má tedy přístup k psychologické motivaci postav, a zná jejich minulost. Stejně je tomu tak i v povídce *Růžena*:

„Zapáliv si doutník, zabořil se hluboko do sametové pohovky a díval se oknem do chladné noci. Nemiloval světla a nedával si tudíž dlouho přinášeti lampu; [...]“⁴⁶

V rovině extradiegetické se objevuje i vypravěč personální neboli reflektor. Ten je charakterizován jako vypravěč v ich-formě s interní fokalizací. Zpravuje čtenáře o jeho myšlenkových pochodech, ale na ostatní postavy příběhu nahlíží pouze zvnějšku. Takový typ vypravěče se objevuje například v povídce *Adagio*.

V rovině diegetické figuruje vypravěč intradiegetický, tedy postava příběhu rámcového, jež je vypravěčem v rovině podřazené. Jedná se tedy o rovinu obsahující fantaskní prvky. V této rovině je vypravěč typu *homodiegetického*, jedná se tedy o osobu, jež je součástí světa, o kterém vypráví. Podle Hrabalovy teorie by bylo možné tento typ vypravěče dále specifikovat na vypravěče *autodiegetického*⁴⁷, jelikož je zároveň hlavní postavou svého příběhu. Tento typ vypravěče popisuje příběh a postavy v jeho okolí nebo retrospektivně vzpomíná. Vzpomínají všichni vypravěči Švandových povídek a předávají svým posluchačům své zkušenosti. Tento typ vypravěče může být označen za mírně „nespolehlivého“, jelikož jeho perspektiva je značně omezena a jeho vyprávění může být silně determinováno jeho emocemi. Jedná se tak o vypravěče silně subjektivně zaměřeného. Další specifikací vypravěčů této roviny narativu je to, zda se ve svém retrospektivním vzpomínání oprošťují od svých dřívějších názorů, nebo zda se se svým starým já ztotožňují. Ve většině povídek se objevuje vyprávění *disonantní*⁴⁸, tedy takové, kdy se vypravěči od svých mladších já silně distancují. Nejvýraznějším vypravěčem tohoto typu je Josef Vávra z povídky *Adagio*. Ten se kvůli neopětované lásce zákeřné ženy závratně změnil:

„Chci se zabít,“ pravil kdysi cynicky, „má úloha je splněna, zvolna blížím se konci; Shlédl a poznal jsem svět, nikomu jsem neublížil, shledal jsem, že zde nikdy šťasten nebudu — co tedy se mnou? Kdo má chuť dále potloukati se tím blátem, bez cíle, bez nadějí, všude nenáviděn a klamán — ať tak činí; mne to již omrzelo a proto vymyslíl jsem si tento způsob

⁴⁶ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Růžena*, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 125.

⁴⁷ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK: *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013 s. 131.

⁴⁸ Tamtéž, s. 132.

*sebevraždy; je originální ale naprosto rozdílný od mého posavadního života — je to jakési adagio...*⁴⁹

6.3 Typy postav

6.3.1 Tajemná žena

Tajemná žena je stěžejní postavou všech povídek. Stává se objektem touhy, nenaplněné lásky a ztracených iluzí. Právě ženy stojí na hranici fikce a skutečnosti. Typická je pro ně nadpřirozená krása těla i ducha, díky které dokážou doslova očarovat jakéhokoliv muže. Povahově balancují na dvou pólech – buď jsou andělsky nevinné až nedosažitelné obyčejným mužům, nebo d'ábelské a hrůzostrašné ověčené tajemnou aurou. Nebývají hrdinkami v pravém slova smyslu, ale jsou stěžejními body narativu. Typologicky nejbliže hlavní hrdince je Adrienna ze stejnojmenné povídky.

Již výše zmíněným rysem, jež mají postavy žen konformní, je prvotní nejednoznačnost jejich původu. Tak vyvstávají na povrch otázky původu rodinného, či dokonce metafyzického, zdali daná osoba opravdu hmotně existuje v dané realitě. Adolfina ze stejnojmenné povídky se prvotně mladému Hoffmannovi jeví právě jako tajemná žena libující si býti stranou pozornosti, jejíž atypický vnější apel odpoutává pozornost od detailů, které napovídají jejímu pravému původu. Implikovanému čtenáři jsou tak představeny jednotlivé indicie, po jejichž seskládání je ženin původ bezvýhradně jasný:

„Proč netančíte, Adolfino?“

*„Natančila jsem se již dosti; nejméně pět tanečníků, největších našich šviháků, utrží si z dnešního našeho tance souchotiny. Pozorovala jsem je při svém tanci. Líce jim zpočátku plály, pak pozbývali dechu, bledli, chtěly se zastaviti; ale marné bylo úsilí jejich; polomrtvé posadila jsem je do koutku, hahaha!“ Byl to příšerný smích. Nevím proč, ale v okamžiku tom připadala mi jako nějaké strašidlo.*⁵⁰

Adolfina je tedy opravdu strašidlem, ale ne v doslovném slova smyslu. Jedná se o ducha mrtvé dívky, jež byla popravena gilotinou Hoffmanovým hostitelem několik dní před

⁴⁹ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Adagio, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 205.

⁵⁰ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Adolfina, in: *Fantastické povídky*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1892, s. 34.

jeho příjezdem. Odpovědí, proč se vypravěči zjevila, je hned několik. Sama svůj příchod argumentuje takto:

„Ostatně divil jste se před chvílí v myšlenkách, že Maignet nemá zde nikoho, kdo by vás pobavil; jsem poslána, bych vaši zlou námitku vyvrátila.“⁵¹

Hoffmannovi tedy od první chvíle unikaly podivné okolnosti se zjevením oné tajemné dívky, lépe řečeno je spíše ignoroval a nechal se oddávat fantazii. Byla Adolfina tedy duchem, jenž se svévolně zjevil v domě svého vraha, nebo se jednalo o Hoffmannovu bujnou fantazii? Zde je však odpověď nejasná. Adolfina Hoffmanna sama konfrontuje tím, že celá scéna je jen snovou představou:

„Rozumím vám,“ pravila po chvíli, „vaše fantazie opět se vzbouřila, a nečiníte opět rozdíl mezi snem a skutečností; nechcete rozuměti nějakému vtipu, jež si mozek váš vytvořil, a chcete se přesvědčit, že vše jest skutečností. Hleďte zde na příklad na tuto malou láhev vína, z níž si naléváme. Může obsahovati nanejvýše tři sklenky vína, a víte, že jsme jich již vypili přes dvacet?“⁵²

Odpověď, že byla pouze výplodem jeho bujné fantazie, však není absolutní. Sny se odvíjejí od toho, co známe, nebo od toho, co nám bylo zprostředkováno. Hoffmann se sice pohyboval ve společnosti, jež mrtvou dívku znala, ale nikdo se mu o ni ani slovem nezmínil, tak jak je možné, že se objevila v jeho snu? A byl to doopravdy jen sen?

Vskutku nic nenasvědčovalo tomu, že by zde byl býval kromě mne někdo jiný. Tu zablesklo se pojednou před okem mým cosi na podlaze. Rychle přistoupil jsem a zvedl v strašném rozčilení medaillonek, jež zde Adolfina z černé pásky ztratila. V zimničním rozechvění otevřel jsem jej a nahlédl. Dva prázdné důlky oční zíraly na mne z lebky umrlčí.⁵³

Postava Antonie z *Prázdné lenošky* je podobného rázu. Jedná se o milou již zmíněného Hoffmanna umírající na souchotiny, kterým těsně před příjezdem vypravěče podlehne, ale v metafyzické podobě se se svým milým ještě stihne rozloučit. Disparace mezi Adolfinou a Antonii je výrazná v jejich axiologii. Antonie se zjevila pouze za jedním účelem: rozloučit se se svou životní láskou. Kdežto u Adolfiny je podstata jejího zjevení nejasná. Její povaha je d'ábelsky andělská, čtenář si až do konce povídky není jistý, zda se Hoffmannovi zjevila

⁵¹ Tamtéž, s. 31.

⁵² Tamtéž, s. 40.

⁵³ Tamtéž, s. 49.

s dobrým, či zlým úmyslem. Vystupuje jako charismatická a vzdělaná mladá žena, ale její způsoby projevu jsou děsivé, až hrůzné a samotnému vypravěči v její společnosti není dobře.

Ženy ve Švandových dílech většinou vystupují jako kladné postavy s dobrými vlastnostmi (nejen jako postavy ďábelské, jak již bylo zmíněno), jejichž životním cílem je nalézt osudovou lásku. Ne zcela je tomu tak u Růženy ze stejnojmenné povídky. Zprvu se tato postava může jevit až jako snová, nereálná, jelikož uniká vypravěčovu vnímání, a až za půlkou příběhu přijde zjištění, že je opravdu skutečná. Zda se jedná o kladnou postavu, se zcela říci nedá:

„To že jest ona démonická žena? Ta že přivádí lidi k šílenství, milence k sebevraždě?“⁵⁴

Postava Růženy je tedy připodobňována k démonickému stvoření, jež žene muže do záhuby. Již několik mužů, včetně vypravěčova přítele Alberta, kvůli její neopětované lásce spáchalo sebevraždu. Ona však odmítá, že by jejím přičiněním někoho dohnala k sebevraždě. Chladně odmítá následky svého chování a vinu přenáší na muže:

„Slečno“ — pravil jsem — „vzpomínám si, že přišel jsem dnes hlavně proto, abych splnil poslední vůli Svého mrtvého přítele Alberta B.“

„On zemřel?“ pravila ona, nepohnuvši ani brvou v obličeji.

„Ano,“ pravil jsem, dívaje se jí pevným pohledem do očí; „zastřelil se.“

Neodpověděla ani slůvkem.

„Musím Vám odevzdati toto psaní — zde jest.“

Tak mluvě podal jsem jí zapečetěný lístek. Ona jej vzala a neotevřevši zapálila zápalkou. Když poslední kus papíru dohořival, zadupala oheň nožkou.

„Slečno!“ vzkřikl jsem, nevěda co činím. Cítil jsem pojednou, jak mi žíly na spáncích nabíhají, jak se mi krev žene do tváří, a nebyl jsem schopen slova.

„Mám čísti kletbu umírajícího!?“ pravila ona lhostejně, odcházejíc.“⁵⁵

Další antagonistickou postavou je Karla z povídky *Adagio*. Dívka zprvu romantická, vyměňující si dopisy se svou první láskou, se mění v ženu zákeřnou a nemilosrdnou, která si pouze pro trochu zábavy pohrávala s lidskými city:

Přišla řada na Karlu. Vytáhla ze stolku psaníčko a nechala je kolovat z ruky doruky. „Moje první láska mi píše posud,“ pravila, „Chudák — kdyby věděl — čtu ráda jeho dopisy!“ Celá

⁵⁴ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Růžena, in: Fantastické povídky. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 165.

⁵⁵ Tamtéž, s. 169.

společnost smála se srdečně psaní. „Mám myšlenku!“ pokračovala, „odpovím mu, zde, ve vaší společnosti, diktujte mi!“ Chopila se péra a za zvonících číší komponovali jsme psaní.⁵⁶

Naproti tomu bezvýhradně kladnou postavou je *Adrienna* ze stejnojmenného příběhu. Ta je vykreslena téměř idealisticky, až pohádkově. Její čistá aura prostupuje celým příběhem a vyhlazuje všechny negativní prvky. Dalo by se tedy říci, že se jedná o postavu andělskou, bez špetky ďábelských pohnutek.

Švanda své ženské postavy vyobrazuje jako osoby křehké, zranitelné a náchylné na vnější podněty. Stejně jako muži i ženské postavy podléhají svým citům, doslova propadají prudké emocionální připoutanosti k mužům, jež sotva poznali. Tato bouřlivá infatue je důsledkem jejich mladého věku spojeného s naivitou a romantickou představou o lásce. Ženám je láska vždy opětována, u mužů tomu vždy tak není. Jediný případ neopětované lásky se odehrává na periférii hlavní fabule povídky *Antonie*. Vypravěč povídky se při svém ozdravném pobytu zamiluje do nemocné Antonie, které do poslední chvíle tají, že je ženatý. Nakonec mu však zemřou obě ženy a vojín Erich spáchá sebevraždu. Zdali svou choť miloval, nebo ne, Švanda ve své povídce explicitně nezmiňuje. Z textu není možné soudit ani to, zda by vojín volil vraždu, kdyby jeho manželka nezemřela. Přesto je dle mého názoru možné soudit, že se v případě manželky Ericha jednalo o neopětovnou lásku. Pokud by svou ženu opravdu miloval, nenalezl by zalíbení v jiné ženě. Další motiv neopětované lásky se nachází v povídkách *Růžena* a *Adagio*. V obou případech neopětovaná láska končí smrtí, ať již jistou, vykonanou rukou nešťastníka, nebo příchodem těžké nemoci a jejím zanedbáváním, čímž si postava zraněného a rezignujícího Josefa jistou smrt přivolala.

Ženy ve *Fantastických povídkách* bývají sice označovány jako bytosti andělské nebo ďábelské, ale nesmrtelnost a nedotknutelnost se jich netýká, ba naopak. Jsou velice křehké a náchylné k onemocněním, často končícím smrtí. Fatálně končí životy většiny žen v povídkách. V *Prázdné lenošce* a *Antonii* umírají obě ženy na souchotiny, v *Adolfíně* a *Růženě* je smrt zaviněna cizím přičiněním, kdy Adolfina je již mrtvá od začátku a Růžena je zavražděna na konci, kdy jí nebylo úniku od šílencova afektu. Jiným případem je pak *Adrienna* z romantické povídky, jež v jednu chvíli vážně onemocní horečkou. Nemoc v povídce však není předzvěstí jisté smrti, nýbrž jakýmsi zprostředkovatelem mezi světem

⁵⁶ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Adagio*, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 213.

živých a mrtvých, pouhým mostem vedoucím k snové fikci. Adrienně tak bylo umožněno se ve svých horečných snech shledat se svou zesnulou opatrovnící:

Tu zašustěly záclony u lůžka; žlutá, kostnatá ruka je rozhrnula. Jako ve snách Adrienna upřela pohled svůj na paní markýzu, stojící v černých šatech těsně u její hlavy. Markýza sklonila vpadlé své tváře k ní, až dotkla se ledovými rty bílého čela jejího.

„Nedala jsi mi, Adrienne, dnes dobrou noc,“ zašeptala s trpkým úsměvem.

“Odpust’, matinko,“ šeptala dívka. „Odpust’ mému strachu, vím, že jsem chybila,“ a slza zaleskla se jí v oku. A paní markýza opět sklonila se nad lůžkem a líbala čelo dívky.

„Upokoj se, mé děťátko. Myslíš, že ztratila jsi ve mně vše, myslíš, že už nikdy nemůžeš být šťastna — a přece nepoznala jsi onen cit nejsvětější, jenž ti nahradí celý svět...“⁵⁷

Tajemná aura jednotlivých žen je podmíněna autorovým povrchním vylíčením jejich vnitřních a vnějších aspektů:

Přede mnou stálo děvče, nanejvýš osmnácti let, v černém, rozkošném oděvu. Neviděl jsem nikdy ženy krásnější; vše bylo v ní spojeno, co jen fantasmie jihu vykouzlit i může; štíhlý vzrůst prozrazoval dobrou tanečnici, jiskrné oko plálo pod havraním obočím.⁵⁸

Švanda se nezaobíral detailním vyobrazením ženských rysů. Zjednodušeně označil dívku za krásnou, čímž tak otevřel dveře čtenářově fantazii. Švanda zvýrazňuje pouze takové aspekty, jež považuje za důležité pro kontext, nezachází tedy moc do hloubky, přílišnými detaily se u popisu postav nezaobírá.

Švandovy ženy přichází a zase odchází, nikdy nesetrvávají dlouho na jednom místě. Naplní své očekávání a touhy a odejdou:

„Slibte mi, že upomínka na dnešní večer nevyjde vám nikdy z paměti, a že mně nebudete následovati.“

„Slibuji,“ pravil jsem a uklonil jsem se.

A ona odešla; šla čím dále, tím rychleji, pak jakoby myslila, že ji více nevidím, dala se do běhu, přeskakujíc hroby, až zmizela za zasněženou cypřiší.

Nebo naopak, pokud žádné zadostiučinění nepřichází, odcházejí:

⁵⁷ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Adrienna, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 66.

⁵⁸ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Adolfiná, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 31.

Na lávce seděla ona dívka, smutně hledíc před sebe. Čekala patrné . . . Vzpomněl jsem si na slib, daný Vernerovi, a přistoupil jsem k ní.

„Slečno, promiňte, že vás vytrhuji; však musím vám sdělit, že přítel můj, poručík Verner, nepříjde, neboť — neboť...“

„Zemřel?“ pravila klidně.

„Zemřel.“

Neodpověděla ani slůvkem. Tiše vstala a se sklopenou hlavou zvolna odcházela.⁵⁹

Co se týče povahových rysů u ženských postav, velice často dochází ke změně jejich charakteru. U Adrienny je to přerod z naivního děvčete v mladou dámu, která znovuobjevila životní štěstí v lásce k muži. U Antonie je to touha přenést se přes svou smrtelnou chorobu, vystoupit ze své komfortní zóny na jevišti a naposledy předvést prvotřídní pěvecký výkon. Přerodem prochází i démonická Růžena, jež se rozhodne poddat se svým citům a utéct s mužem, kterého nadevše miluje. Z těchto důvodů je možné dojít k závěru, že ne všechny Švandovy ženské postavy jsou pouhými pasivními objekty mužských příběhů.

Z výše vypsanych tezí tedy vyplývá, že Švandovy tajemné ženy jsou si v mnoha aspektech typologie podobné. Mají společnou proměnlivost, touhu po lásce či pochopení a sílu podmanit si jakéhokoliv muže. Jejich identita je nejasná, obestřená tajemstvím, ať už se jedná o ženy reálné či metafyzické. Jejich údělem ve Švandových povídkách je stát ve středu narativu a udávat jeho směr. Obrazně řečeno, dávají jeho povídkám život stejně jako Slunce planetám, které jej obklopují.

6.3.2 Vypravěč

Vypravěč je dalším typem postavy Švandových povídek. Jedná se o výraznou figuru každého příběhu. Jeho hlavní úlohou je dalšímu muži zprostředkovat svůj příběh nebo výraznou část svého života, jež byla zasažena výjevy snovými, fantastními.

Autor se u mužských postav zaobírá detailněji (než u žen) popisem jejich identity, předkládá čtenáři střípky jejich minulosti a soukromého života. Ve svých popisech více konkretizuje, odkazuje na nejrůznější dějinné události, udává přesná časoprostorová data. To ve čtenáři může vzbuzovat důvěru v autentičnost daného hrdiny:

⁵⁹ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Adagio*, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 226.

*Narozen roku 1762 v Guisse, byl jsem dán svými rodiči do obecných škol; byl jsem mazánkem, ve všem mi vyhověno, ničím mi nehrozeno, a já zkažen na dobro, stal jsem se příliš živým, marnotratným; Pikardie mi nestačila, cílem mým byla Paříž, ta Paříž, v níž jsem si představoval život rájem, encyklopedisty bohy, ženy anděly...*⁶⁰

Do rolí hrdinů vypravěčů si Švanda vybírá postavy povětšinou z vyšších společenských vrstev, jako například vojáky, mladíky z bohatých rodin a mladé šlechtice, ale také studenty spisovatele, které trápí tíživá finanční situace. Přes tyto nepatrné rozdíly jsou vypravěči spojováni hned několika společnými rysy. Všichni jsou vystaveni fantasknímu světu a všichni jsou hluboce zamilováni do žen, které jsou buď přímým projevem oné fantazie, nebo jejich tajemná existence či vzhled fantaskně působí. Muži jsou hnáni až živočišnými pudy a doufají v polapení nedosažitelného:

*Tu zasmál jsem se tomu sám, že chci upustiti od pronásledování své neznámé, honě se neznámou krajinou již tak dlouho; vzpomněl jsem si na výsměch svých přátel a zmužile bral jsem se hlavní cestou uprostřed hrobů.*⁶¹

Stejně jako u žen je povaha vypravěčů proměnlivá. Ke změně chování, či dokonce úplné modifikaci charakteru, dochází náhlým střetem s fantaskními prvky, které v nich vyvolají takové psychické vypětí, jež může muže dovést až k šílenství. V následující ukázce vypravěč Hoffmann prozrazuje, že od té chvíle, co spatřil přízrak své milé sedící na lenošce, je schopen vidět přízraky lidí, jež mají v blízké době zemřít:

„Nu, a od těch dob se vám Antonie nezjevila?“ tázala se bledá baronessa.

*„Nikoliv, — však ještě doslov; jednu památku mám od oné události přece, — přijdu-li totiž někam do společnosti, v níž nalézá se prázdná lenoška, vidím na oné lenošce v mlhavých obrysech vždy seděti toho z oné společnosti, kdo nejdříve zemře.“*⁶²

Mělo se jednat spíše o žert, jelikož Hoffmann je v této povídce charakterizován jako osoba libující si v hororových příbězích. Je tedy diskutabilní, zdali nějaká část jeho vypravování byla vůbec pravdivá, jelikož i hlavní téma – prázdná lenoška, mu byla vybrána posluchači:

⁶⁰ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Fantom, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 104.

⁶¹ Tamtéž, 107.

⁶² ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Prázdná lenoška, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 13.

„Dovolte — pane Hoffmannne —“ ozval se po chvíli abbé, „vypravoval jste to skutečnou událost či fantasií?“

„Jak se vám líbí.“⁶³

Dle přesvědčení se jedná o narážku samotného autora, jehož díla nebyla dobovou kritikou přijímána příliš kladně, na to, že oslnit recipienta není vůbec lehké, a proto je nutné podřídit svou práci dobovým požadavkům.

Fantaskními prvky zasahujícími do života vypravěčů jsou míněny přízraky žen, jež se mužům odhalují ve snových představách. Těmto neobvyklým snům většinou předchází fyzické vyčerpání hrdinů, užití alkoholu, či dokonce jejich emoční vypětí:

Cítil jsem, že únava po cestě, punš Phillipeauxův a snad i trochu toto podivné víno počínají na mne působiti. Zamhouřiv oči oddal jsem se svým vzpomínkám. Usnul jsem. Po chvíli probuzen jsem byl lehkým uhozením na rameno. Vyskočil jsem, protíraje si oči. Předemnou stálo děvče, nanejvýš osmnácti let, v černém, rozkošném oděvu.⁶⁴

Setkání s fantaskním zjevením vyvolá u hrdinů smršť psychických změn, kterým nemají někteří muži sílu vzdorovat. Hoffmann z druhé povídky *Adolfina* je zprvu z nečekaného zjevení ženy vyděšen, ale posléze pookřává a díky ženině tajemné kráse vystřídá prvotní hrůzu zájem a touha ženu získat. Tyto pocity se však ještě několikrát v povídce promísí, vypravěč je nakonec zděšen, že sílí, a odjíždí z daného místa pryč. V povídce *Fantom* je vypravěč Desmoulin konfrontován přízrakem mrtvé ženy, již patřil dům, který on začal obývat. Na rozdíl od Hoffmannova přízraku tento fantom nemizí, jelikož jak sám hrdinovi prozrazuje, se nevyskytuje z důvodu vlastního přičinění:

„Kdo jste?“ otázal jsem se trochu nesměle.

„Jsem fantom,“ odpověděla, „jsem výtvar vaší obrazotvornosti; neexistuji, a přec ve mne musíte věřit.“

„Ale já nechci věřit,“ zvolal jsem rozčilen.

„Musíte; aspoň potud, pokud se nevyhnete z horečky, kterou jste si včera ulovil; ostatně

⁶³ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Adolfina*, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 31.

⁶⁴ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Prázdná lenoška*, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 13.

nepřišla jsem vás děsit, nepřišla ze svého popudu, vy sám jste si mne vyvodil ve svém mozku; nemyslete na mne, a já se vám nebudu zjevovati.“⁶⁵

Fantom je tedy jen výsledkem pomatené mysli hlavního hrdiny, jemuž se i přes to, že se uzdravil, stávají neuvěřitelné příhody. V protikladu k ustrašenému Hoffmannovi se Desmoulins svému „šílenství“ postaví a zjišťuje, že po celou dobu byl fantomem on sám – spatřoval totiž svůj odraz v zrcadle. Desmoulins je oproti ostatním mužským postavám velmi uvědomělou postavou:

*...nevěřím v bytosti vyšší, etherické, s mocí kouzelnou, s povahou zlou či dobrou, věřím ve strašidla hrozící nám v naší bytosti, v našem mozku, ve strašidla, jež předvádí nám vlastnost vrozená, díl mozku našeho, tušení čehosi vyššího, jež nám dala příroda.*⁶⁶

I přes to, je však ostatními považován za podivína a jeho názor je konfrontován posluchači v hostinci. Podle jednoho z nich žádné fantaskní entity neexistují, jsou to pouze povídačky starých chův nebo příběhy z mystických knih.

Vypravěči nejsou sami o sobě hybateli fabule, udávají pouze směr narativu. Těmi, jak již bylo výše zmíněno, jsou ženy. To však neznamená, že vypravěči jsou pasivními figurami. Jejich činy a skutky, jež konají, jsou však podmíněny vnějšími vlivy, jako by ani někdy nebyli pány svých osudů. Často jsou hnáni chtičem nebo láskou. Specifickým je v tomto ohledu poručík Josef Verner z povídky *Adagio*. Ten se po nemilém zjištění o tom, že jej jeho milá zradila, stává přísným skeptikem a rezignuje na svůj život. Ten si dokonce jako člověk nemocný na souchotiny krátí tím, že kouří cigarety. Tuto postavu je tedy možné do jisté míry označit za postavu pasivní. Vše se však změní, když pozná novou lásku, díky které se snaží získat zpět svůj život, ale marně, nakonec umírá. Pasivním byl krátkou chvíli také vypravěč povídky *Růžena*, jenž odmítal přijmout Růženiny city, kterým však nedokázal odporovat dlouho.

Podobně jako Švandovy ženy podléhaly tělesným nemocem, Švandovi vypravěči podléhali duševním chorobám – šílenstvím. Nejvýraznějším příkladem je vypravěč *Růženy*, Jaroslav. Toho stihne nešťastný osud za porušení přísahy, kterou dal svému příteli, a to, že se nezamiluje do ženy, kterou on tuze miloval, ale ona jeho city neopětovala. Jaroslav se nechá

⁶⁵ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Fantom, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 115.

⁶⁶ Tamtéž, s. 102.

unést opojnou silou lásky, přísahu poruší a jeho silné výčitky svědomí naruší natolik jeho psychiku, že zešílí a provede něco příšerného:

Co v příštím okamžiku se dělo, míhá se jenom nejasně v mé paměti. Jakoby někdo násilně byl odtrhl Růženu ode mne, jakoby s hrozným výkřikem byla klesla na podlahu a já se vrhl k ní... smysly opustily mne docela...

Když se mi vrátilo vědomí, byla světnice plna lidí, a ti pravili, že jsem milenku svou zardousil...⁶⁷

Postava vypravěče zastává funkci průvodce, kterému čtenář naslouchá a díky kterému prožívá jednotlivé události skrze jeho perspektivu. V opozici s vypravěčem je postava posluchače. Vypravěč se dotýká světa fantastiky a imaginace, kterou obhajuje a zároveň ji vnáší do světa reálného, kdežto posluchač je zástupcem světa racionálního, kam fikce nezasahuje. Při vzájemném kontaktu těchto dvou odlišných figur tak dochází ke ztenčení hranice mezi oběma světy a na základě této konfrontace tak vzniká centrální dějová zápleтка.

6.3.3 Posluchač

Postava pozorovatele / posluchače je třetím stěžejním prvkem všech povídek. Jedná se o racionálně smýšlejícího člověka, který ač na jednu stranu odmítá uvěřit v transcendentno, na druhou stranou je jím přitahován a svým způsobem se o ně i zajímá.

V povídkách *Prázdná lenoška* a *Fantom* se objevuje hned několik posluchačů, racionálně smýšlejících osob, kteří vypravěčovo vyprávění považují pouze za zpestření nudného večera a nedávají mu velkou váhu. Ve *Fantomovi* však Desmoulinsovo vyprávění zaujme jednoho z posluchačů – spisovatele Aubertina, jenž zprvu odmítal uvěřit vypravěčovu příběhu, ale v hloubi duše ho to velmi poznamenalo, až to otřásl o jeho racionálním úsudkem. Bylo tomu nejspíše z důvodu jeho umělecké duše, plné fantaskních nápadů. Ve vypravěči tak spatřoval někoho, kdo by mohl jeho práci rozumět, jelikož jeho blízcí jej jako spisovatele neuznávali, spíše jím opovrhovali:

„Nesmysl,“ zvolal jako obyčejně po chvíli vicomte, probudiv se.

„Slátanina,“ pravil Chénier, který dnes trochu přebíral.

„Příliš fantastické,“ ozval se nesměle mlad'oučký Chateaubriand.

⁶⁷ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Růžena, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 191.

„Krok nazpět,“ prohlásil Roucher.

„A proč?“ otázal se Aubertin.

„Příteli, dej si námi poradit. Mluvíš zde o strašidlech, nikdo v ně více nevěří. Strašidla neexistují.“⁶⁸

Další postavou posluchače je lékař Borotinský, jenž pracuje v ústavu pro choromyslné, v němž přebývá Jaroslav, vrah vlastní milenky Růženy. Doktor Jaroslava vidí jako nadaného umělce, jehož postihl nemilý osud, a i přes to, jaký příšerný čin mladík spáchal, se k němu chová vlídně a vyslyší každé jeho slovo. Doktor jakožto zástupce reálného světa s myslí podloženou vědeckými fakty je absolutním protipólem šíleného mladíka. Přesto je doktorův vztah k němu vlídný a empatický. Doktorův racionální postoj není ani o píď zasažen historikami o děsuplných zjeveních. Na Jaroslavův šílený stav má jasné vysvětlení – za vše může žena:

Na lůžku ležel Jaroslav, hlavu s očima ven vyvalenýma maje nakloněnu ke zdi; levá ruka visela přes pelest, svírajíc křečovitě jakýsi předmět. Doktor otevřel násilím zařatou pěst a vyňal z ní zmačkanou fotografii. „Opět žena!“ pravil, pohlednuv na ni, a zadíval se pak s pohnutím na ztuhlou tvář mrtvého.“⁶⁹

Dalším typem posluchačů jsou lidé, již se v této pozici ocitli bez svého přičinění. Je jím například raněný voják, jenž sdílel lože s nemocným poručíkem Josefem Vernerem. Dle prvních dojmů si muži nejsou vůbec sympatičtí. Voják si o poručíkovi myslí, že má pochroumanou mysl a Verner se mladému vojáku posmívá, ironizuje jeho souboj, při kterém byl zraněn. Postupem k sobě však obě postavy přilnou a vzniká mezi nimi krátké, ale upřímné přátelství. Stejným případem posluchače, který si svou roli nevybral z vlastní vůle, je náhradník za nadporučíka Ericha, jenž v kasárnách spáchal sebevraždu. Jeho role je tedy podmíněna převelením na jinou pracovní pozici. Zajímavé je, že v obou případech se jedná o postavy ze stejného profesního prostředí, které k fantaskním příběhům přistoupily s nadhledem a jistým porozuměním.

V roli posluchače objevil vždy muž, ale v povídce *Adrienna* zastává úlohu posluchače právě stejnojmenná hrdinka. Stává se posluchačkou vypravěče reálného a fantaskního. Viktor, mladý markýz, dívce prostřednictvím pohádky alegorizuje jeho city k ní. Druhým

⁶⁸ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Fantom, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 100.

⁶⁹ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Prázdná lenoška, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 194.

vypravěčem je duch dívčiny opatrovnice, který k ní promlouvá skrze snové imaginace. I vyprávění přízraku tematizuje lásku, avšak ne pomocí pohádkových alegorií, ale prostřednictvím vlastních životních zkušeností.

Trojúhelník třech archetypálních postav uzavírá pasivněji založená figura posluchače, jenž otevírá a uzavírá každou z povídek, což z něj činí i postavu rámcovou.

6.3.4 Postavy periferní

Hierarchie Švandových postav je komplikovaná. Ani pro jednu z výše uvedených postav neplatí, že by byla bezpochybně figurou hlavní. Jelikož jsou Švandovy povídky koncipovány jako vypravování ve vypravování, může figura nabývat povahy jak hlavní, tak i vedlejší zároveň. Povahy jednotlivých postav jsou totiž proměnlivé. Tři výše zmíněné figury je tedy možné označit jako „centrální“, jelikož jsou jádrem fabule. Ve *Fantastických povídkách* ale vystupují i postavy periferní. Ty však na fabuli a narativ nemají žádný vliv, slouží pouze jako epizodní postavy, jejichž úloha je velmi omezená. Často se jedná o postavy dokreslující atmosféru daného příběhu, jež mohou být označeny jako „kulisy“. Jedná se tedy o figury minoritní, mezi něž patří například: černokněžník Bubák z Viktorovy pohádky (*Adrienna*), ďábel z vyprávění Aubertinova (*Fantom*) nebo zhrzený Albert (*Růžena*).

Tyto periferní, nebo jinak řečeno statické postavy, neprochází žádnou proměnou, mají často funkci podpůrnou, kontrastní nebo ilustrativní a jejich hlavním údělem je dokreslit kontext nebo navodit určitou atmosféru příběhu. Černokněžník Bubák a Albert figurují jako kontrastní osoba k hodnému čaroději Amidorovi, ďáblova funkcionalita spočívá v dokreslení temného příběhu a postava Alberta plní roli podpůrnou.

6.4 Čas

Jelikož vyprávění v povídkách je vrstvené a do hlavního rámcového příběhu jsou vkládány příběhy další, obsahující svědectví o světě metafyzickém, odráží se tato strukturovanost i v rovině časové. Můžeme tak rozlišit dvě hlavní časové roviny.

Čas roviny extradiegetické je možné označit za „reálný“, jelikož plyne v prostředí světa reálného bez příkrášlujících fikcí. Děje v přítomném čase, a tak jej můžeme označit za

*narrativní přítomnost*⁷⁰, což je čas fikčního světa, jež čtenáři vnímají jako aktuálně nastávající. Jeho plynulost je vždy narušena vyprávěním diegetické roviny textu, která má plynutí času jiné.

Čas roviny diegetické je čas fikční. Příběhy tohoto času jsou vyprávěny z odstupů, v minulém čase, z tohoto důvodu můžeme mluvit o *narrativní minulosti*⁷¹. Co se týče plynulosti času fikčního světa, ta může být buď zrychlena, nebo zpomalena.⁷² O zpomalení se dá mluvit v tom okamžiku, kdy do času vyprávění vstupují vypravěčovy myšlenky, které tok nezáměrně zpomalují. Zrychlení se objevuje většinou na místech, kde vypravěč potřebuje shrnout svůj životní příběh nebo kontext doby. Čas na této rovině je variabilnější a volnější než v rovině extradiegetické, která má svá „reálná“ pravidla. V trvání textu a v trvání příběhu lze sledovat odlišné plynutí časů, mezi nimiž mohou být markantní rozdíly.

6.5 Prostor

Stejně jako u definování času ve *Fantastický povídkách* i u prostoru závisí na tom, v jaké rovině se příběh nachází. V rovině hlavní, základní, nedochází často ke změně prostředí. Od počátku do konce se narativ děje na pozadí jednoho prostoru, jelikož postavy neputují. Zato v rovině vložené plyne vypravování a čas rychleji, postavy se pohybují a jsou dynamické. Prostor ve fikčním světě má často i svoji funkci, dokresluje atmosféru, vyvolává emoce, kdežto prostředí v hlavní dějové lince reálného světa má pouze funkci „kulisní“ a kontextovou. Mezi typická prostředí Švandových povídek patří hřbitov, noční krajina, ples, krčma, opuštěné nebo zpustlé budovy a samozřejmě divadlo.

Ples je velice častým prostředím Švandových povídek. Prvotní dojem postav z tohoto prostředí bývá pozitivní. Lidé obdivují krásy interiéru, užívají si hudbu a tanec, navazují nové vztahy. Z toho by se dalo soudit, že se jedná o prostředí téměř ideální, kam lidé chodí zapomínat své životné strasti a oddávají se zábavě:

Veliký sál ozáren četnými světly a ozdoben v koutech nejvzácnějšími květy, v ohromných zrcadlech odrážely se krásné tváře tanečnic, jejich hlavinky, ozdobené květinami, jejich bělostné šije a obnažená ramena s lesknoucími se perlami a zlatem; atmosféra naplňovala se

⁷⁰ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK: *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 106.

⁷¹ Tamtéž, s. 107.

⁷² Tamtéž, s. 117.

*sálavým teplem, vycházejícím z velikého křišťálového lustru, teplem, jež přecházelo odtud k veselé náladě tanečního světa a sdílelo se i vážným matronám, vroubícím tapetové stěny. Vějíře pohybující se tu radostně, tu mrzutě, tu rozpačitě, šepot párkův, ukrytých v exotických květinách, šum taneční, ladění nástrojů a zvonivý smích mladistvých tanečnic, vše mísilo se v opojující směs plesu a rozpustilosti.*⁷³

Na druhou stranu, pokud postavy vyкроčí z tohoto komfortního prostředí, mohou ztratit pocit bezpečí. Postava Hoffmanna z *Adolfíny* vyhledá temné zákoutí plesu, čímž se oddálil světu reálnému a přiblížil tomu fantasknímu. Některé postavy ples neshledávají tak příjemným prostředím jako jiní. Spatřují v něm pouhou faleš a přetvářku přítomných lidí, tento pocit mohou zvýraznit i oblíbené škrabošky, které mohou navozovat i jakousi tajemnost. Ples je tedy prostředí kontrastní. Nachází se na hranici mezi světem reálným a světem fantaskním. U některých postav může vyvolávat pocity příjemné, jiní tímto prostředím opovrhují, neshledávají ho zábavným:

„Inu ovšem — Hoffmann — abyste vy nemusil míti vždy něco zvláštního! Čím bujnější je nálada v tanečním sále, tím zasmušilejšího lze vás najíti v některém koutku zapomenutí. Vás netýká se onen růžový rozmar; vás nevábí ohnivé pohledy našich dam, vy vyhýbáte se vířivému kolu naší mládeže a přicházíte na ples toliko proto, abyste v odlehlém salonku mohl přemýšlet a kaziti si humor; navštěvujete plesy proto, abyste se mohl zlobit, a aby ti, kdož s vámi chtějí mluvit, musili se nasydnouti ve vzduchu, jež sám asi pracně si vyhledáte. Není-liž pravda?“

„Mýlíte se,“ pravil Hoffmann, „přišel jsem, abych se bavil.“

„A proto jste usedl sem?“

„Ano, bavím se nejraději o samotě...“⁷⁴

Divadlo je obvyklejším prostředím ve Švandově druhém povídkovém souboru, avšak i přes to, že v tomto souboru se s ním setkáváme jen jednou, hraje důležitou roli pro poslední z povídek. Divadlo je typické svou hravostí a proměnlivostí. Je místem, kde lidé mohou měnit své role a kde fantazie nezná mezí. Divadlo je stěžejním místem pro Antonii, dívku umírající na suchotiny. Ta navzdory své nemoci vystoupí na jevišti jako jedna z hlavních sólistek Hoffmanovy stejnojmenné opery a stejně jako fiktivní jmenovkyně umírá na svou nemoc.

⁷³ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Prázdná lenoška, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 17.

⁷⁴ Tamtéž, s. 19.

Tím se z divadla vytrácí jeho původní význam a namísto fikce se na jevišti odehrává skutečná smrt:

Právě zazněl onen příšerný, houslový motiv Mirakla, přivolávajícího ducha Antonie, když podíval jsem se na jeviště. Dveře její ložnice otevřely se sice, jak určeno — však ona vstupovala— vstupovala skutečně a blížila se k Miraklovi. Byl jsem jako ztrnulý a nerozuměl jsem, že se tomu na jevišti nediví. Černý doktor hrál, jakoby zde Antonie nebylo, jakoby necítil její ruku ve své a jakoby ho ve skutečnosti nenásledovala... Pak usedla do křesla a podívala se na mne. Viděl jsem, jak její oči svítí, jak vztyčuje bílé ruce do nekonečna a jak náhle vznesla se ze své lenošky, letíc přes hlavy přízemního obecnstva až ke mně, a zde zrovna přede mnou rozplynula se v mlhu...⁷⁵

Bezpečí domova, nebo v některých případech spíše obývaného pokoje, je dalším stěžejním prostředím, kde probíhá podstatná část děje. Pokoje postavám vlastní jsou jejich metaforickou součástí. Je však podstatný rozdíl mezi pokojem obývaným, postavám vlastním, a pokojem cizím. Pokoje opuštěné a cizí symbolizují přesný opak toho, co místa postavám známá. Tyto neznámé pokoje se jeví jako nebezpečné či přímo fatální. Reprezentativním příkladem toho, jak je důležité se „ztotožnit“ s místem, které chceme pokládat za domov, je postava Desmoulinse v povídce *Fantom*. Desmoulinus se přestěhuje do zpustlého domu, ve kterém předtím pobývala žena, která se mu každý večer začala zjevovat. Dalo by se říci, že se nastěhuje do strašidelného domu. Ten je však přízračným pouze v očích Desmoulinových, jehož bujná fantazie a tajemná atmosféra domu si zjevení vymodelovala. Nakonec se ukáže, že mladík celou dobu spatřoval svůj odraz v zrcadle a žádný přízrak ho tedy nesužoval:

Když vstoupili nahoře do prvního pokoje, vnikl pojednou proud modrého světla, pocházející od širokého blesku, do obydlí Desmoulinsova. Aubertin vykřikl zakryv si rukou oči.

„Co jest vám?“ otázal se Desmoulin. Aubertin mlčel.

„Nu, mluvte!“

„Viděl jsem na konci řady těchto pokojů, jichž dveře jsou otevřeny, státi vás, vaši podobu,“ zašeptal.

„Nuž věříte v strašidla?“ tázal se Desmoulin.

„Věřím.“

„A hleďte, a přec i to jest vysvětlitelné,“ pravil Desmoulin s úsměvem a rozsvítiv vedl

⁷⁵ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Antonie, in: Fantastické povídky. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 286

*Aubertina řadou pokojů až k místu, kde viděl Aubertin jeho podobu. Stálo tam veliké zrcadlo.*⁷⁶

Typickým místem, které se objevuje v mnoha fantastických dílech a které nechybí ani ve Švandových povídkách, je hřbitov. Na ten se postavy vydávají večer, pod rouškou noci, kdy tajemná atmosféra pohlcuje vše, co do ní vstoupí. V kročím na hřbitov se tak postavy dostávají do jiného světa, do světa, kde nemají žádnou moc. Pro živé bytosti je hřbitov místem nehostinným a mrtvým, avšak pro postavy metafyzické je toto prostředí domovem a místem odpočinku. Adolfinu ze stejnojmenné povídky žádá Hoffmanna, aby ji doprovodil domů. Ten se bez nejmenšího tušení vydává na cestu kočárem, jenž dokonce nabýval podoby rakve:

Obrátil jsem se ke kočímu.

„Příteli, kdo byla ona dáma?“

*„Baronessa Adolfinu de A***.“*

„A jak přichází sem na hřbitov?“

*„Zcela jednoduše: jest zde pohřbena.“*⁷⁷

Nejvýznačnějším prostředním a zároveň také motivem je sen:

*Sen jako bytostná potřeba člověka uvolnit se z pout reality a racionality, jako varianta obrazu světa i satisfakce, vnímán jako cesta k podstatám, přirozeně deformuje strukturu uměleckého díla a ovlivňuje stylizační praktiky.*⁷⁸

Sny jsou ve fantaskní literatuře často používány jako prostředek symboliky a metafory. Mohou zobrazovat vnitřní stavy a konflikty postav, vyjadřovat jejich touhy, obavy nebo naděje. Snové sekvence mohou sloužit jako prostředek k vyjádření složitých emocí nebo představ. Sny mohou také sloužit jako prostor, ve kterém jsou postavy osvobozeny od omezení běžné reality a mohou se vyrovnávat s vlastními strachy a konflikty. Podle Luboše Merhauta je nejpozoruhodnější stránkou Švandova souboru „svěbytná atmosféra hravého balancování na hranách snu, skutečnosti a čtenářovy pozornosti, způsob práce s napětím a hra na ně...“⁷⁹

⁷⁶ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Prázdná lenoška, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 120.

⁷⁷ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Adolfinu, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 45.

⁷⁸ MERHAUT, Luboš: *Cesty stylizace: (stylizace, "okraj" a mystifikace v české literatuře přelomu devatenáctého a dvacátého století)*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 1994, s. 67.

⁷⁹ Tamtéž, s. 74.

Snové imaginace jsou v souboru velmi často podmíněny vnějšími vlivy: nemocí nebo psychickým vypětím postav. Ty se z těchto snových představ dostávají zlepšením svého stavu anebo probuzením. Tak dochází k demystifikaci a následnému objasnění situací. I sen však může sloužit jako vysvětlující prostředek. V povídce *Adrienna* je pohádkový sen jakýmsi zprostředkovatelem Viktorovy lásky k mladé dívce a v *Antonii* přízrak plukovníka ospravedlňuje důvody své sebevraždy. Sen je v povídkách úzce spojen s předzvěstí smrti nebo se smrtí jako takovou. V *Prázdné lenošce* a *Adolfíně* muž sní o mrtvých ženách, kdy přízrak Adolfíny může sloužit i jako výstražné znamení před hostitelem, jenž se bavil odsuzováním lidí na gilotinu. V *Růženě* Jaroslav prožívá i sny živé, jelikož vlivem šílenství nedokáže rozeznat sen od reality. Vlivem svých snů tak zavraždí svou milou a následně se mu zjevuje jeho mrtvý přítel, jenž mu přivodí brzkou smrt. Skrze sen se metafyzické bytosti loučí se svými milovanými. Takový motiv nalezneme v povídkách *Prázdna lenoška*, *Adrienna* a *Antonie*.

Prostředí snu je tedy úzce závislé na svém vypravěči a je ovlivněno mnoha vnějšími faktory. Prostředí snu se vyskytuje jak v rovině diegetické, tak výjimečně i v rovině extradiegetické (*Antonie*). Sny mohou působit jako paralelní realita, především v případech, kdy postavy nemohou nebo odmítají uvěřit, že prožívají snové události. Příkladem mohou být povídky *Fantom* nebo *Adolfína*, kdy oba přízraky mužům naznačují nebo přímo sdělují, že pouze sní a ony jsou pouhým výplodem jejich fantazie:

„*Kdo jste?*“ otázal jsem se trochu nespěle.

„*Jsem fantom,*“ odpověděla, „*jsem výtvar vaší obrazotvornosti; neexistuji, a přec ve mne musíte věřit.*“⁸⁰

⁸⁰ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Adolfína*, in: *Fantastické povídky*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství Josefa R. Vilímka, 1892, s. 115.

7 Bizzarní povídky

Tento druhý a zároveň poslední autorův povídkový soubor rozvíjí mnoho motivů z předchozí sbírky *Fantastické povídky*. Povídky tohoto díla si navíc kromě fantastiky pohrávají s humorem a bizarností, jak již tomu název napovídá. Prvky fantastiky zde na rozdíl od povídek předchozích plní funkci satirickou. Příběhy jsou tak stylizovány do podoby humorných povídek s nádechem grotesknosti. Soubor obsahuje dvanáct povídek, které jsou rozděleny podle měsíců a každá z nich obsahuje věnování.

7.1 Předmluva povídek a jejich věnování

Na rozdíl od *Fantastických povídek* začíná tento soubor autorovou předmluvou, kterou je možné chápat jako programový text, ve kterém autor představuje své pojetí fantastiky a také specifikuje žánr svých povídek.

Prvním, co čtenáře u předmluvy zaujme, je její atypický titul. *Non credo autorovo* v doslovném překladu znamená „žádné krédo“ nebo „nevěřím“. Název tedy čtenáři napovídá naprostý opak toho, k čemu běžná předmluva slouží. Předmluva může sloužit k tomu, aby čtenáře připravila na to, co ho čeká v knize. Autor může poskytnout nástin děje, představit hlavní postavy nebo nastínit klíčové myšlenky, které budou v knize probírány. Předmluva tak může působit jako druh upoutávky, která zaujme čtenáře a naláká ho k dalšímu čtení. Švanda však svým názvem celou tuto danou funkci neguje a čtenáře tak navádí proti sobě samotnému. Co tedy Švanda doopravdy tímto názvem sleduje, se dozvídáme v textu předmluvy. Autor předmluvu koncipoval jako doznání se, že jeho povídky nejsou takové, jak si je představoval, označuje je za slabé:

Bizzarní povídky, tj. povídky, jež chtějí býti bizarrními, ať již každá různou náladou, ať tím, že věnována jest ovzduším látky jinému mistru, nikterak mu jinak nejsou příbuznou. Jestli úkolu svému nedostály, považuj je, laskavý čtenáři, za skizy nehrubé ceny, překonaného stanoviska atd., atd.⁸¹

Švandův autostylizovaný vypravěč tak zpochybnil to, co mělo jeho povídky dělat výjimečné. Předdesílá, že se mu nepodařilo vytvořit díla bizarní. Slovník spisovného jazyka českého slovo bizarní vykládá takto: „velmi odlišný (vzhledem, stavem, charakterem ap.) od

⁸¹ ŠVANDA ze Semčic, Karel: Předmluva, in: *Bizzarní povídky*. Praha: Knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1897.

toho, co je běžné, vzbuzující podiv, neobvyklý, zvláštní, podivný“⁸². Na základě této definice bychom tedy před přečtením předmluvy očekávali něco jiného než povídky „s různou náladou“. Autor dále zpochybňuje i žánr, místo povídkami je nazývá skicami. Podle *Slovníku literární teorie* je skica „prozaickým žánrem menšího rozsahu s jednoduchou, nerozvitou fabulí a uvolněnou kompozicí“⁸³.

Autor se v předmluvě vyjadřuje i k ilustracím, jež pro jeho povídky vytvořil Artuš Scheiner. Autor dále zmiňuje, že ilustrátor se při své práci nedržel textu, ale svých myšlenek. Tento názor může být pro čtenáře matoucí, jelikož mezi ilustracemi a textem jsou jasné spojitosti. Ilustracemi každá povídka začíná i končí. Ilustrace počáteční vystihuje hlavní motiv dané povídky a ilustrace druhá, koncová text doplňuje.

Na závěr Švanda prosí čtenáře a kritiky o shovívavost:

*Laskavý čtenáři, přimhuř jedno oko a ty, nelaskavá, stohlavá kritiko, zavři obě oči...*⁸⁴

Specifickým prvkem této sbírky je, že každá kapitola má nějaké věnování. Povídky jsou komponovány vzorově podle stylů autorů, kterým jsou povídky dedikovány. Ve většině případů se jedná o věnování jedné osobě, jednomu umělci: E. A. Poe, N. V. Gogol, L. Stroupežnický atd.

7.2 Vypravěč a vyprávěcí způsoby

Svou interpretaci zaměřím především na ty aspekty *Bizarních povídek*, jež nenajdeme ve *Fantastických povídkách*.

Bludička je povídka psaná formou dopisu, který je adresovaný Filipovi, příteli korespondenta, který si vyžádal vypravěčovu historku o seznámení se s jeho ženou. Jedná se tedy o text epistolárního styl. Ten však na způsobu vyprávění nic nemění. V dopise vystupuje pouze extradiegetický vypravěč v ich-formě. Podle již zmíněných termínů můžeme vypravěče dále specifikovat jako vypravěče homodiegetického, omezeného pouze vlastníperspektivou nahlížení na okolí a ostatní postavy, z tohoto důvodu je tento typ vypravěče často označován

⁸² Bizarní, in: *Internetová jazyková příručka* [online] (2008–2023). Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i. Cit. 29. 6. 2023.

⁸³ VLAŠÍN, Štěpán a Ústav pro českou a světovou literaturu (Československá akademie věd). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 64.

⁸⁴ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Předmluva, in: *Bizarní povídky*. Praha: Knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1897.

za nespolehlivého. V případě této povídky dochází k chybnému vnímání, o kterém však autor svého adresáta na konci dopisu spravuje:

A když jsem onehdy jako obyčejně počal velebiti osud, začervenala se trochu a svěřila mi konečně upřímně, že tehdy v soumraku o žádném mladíku ani se jí nezdálo. Ale také nezavolala „Armande“ nýbrž: „Ale, pane –!“⁸⁵

Dopis však povídku neuzavírá. Povídka končí doznáním samotného autora, který byl celou dobu adresátem dopisu. Švanda i přes zákaz korespondenta dopis nechává otisknout a vydává ho. Autor toto nedodržení přísahy připodobňuje k pomstě, jelikož až po vydání zjistil, že si Armand – korespondent některé prvky vymyslel.

Další odlišující se povídkou je *Koko*. Tato povídka má podobu dramatu o pěti dějstvích. Důvodem, proč se Švanda rozhodl vyprávění o papouškovi koncipovat právě jako drama, je toto:

A přece způsobil ten papoušek celé drama – či komedii, jak se to vezme, a to komedii skutečnou dle všech klasických pravidel. Chcete ji slyšet? Prosím.⁸⁶

Vypravěč této povídky se několikrát svými řečnickými otázkami obrací na čtenáře. Švanda si dokonce speciálně pro tuto povídku zvolil typ modelového čtenáře – ženy. To se však dovídáme až v epilogu povídky, ve kterém prvně oslovuje morálku, kterou personifikuje a nejspíše ji spatřuje taktéž jako ženu:

„Ovšem, vím též, že je hříchem samo o sobě, libá-li žánrový malíř paničky za ucho – ale tolik uznej sama, že je v tom velký rozdíl, vidí-li to někdo, či vidí-li to jen papoušek. Mám pravdu, ctěné dámy?“⁸⁷

Narátorem povídky je heterodiegetický vypravěč, jehož je možné nazývat také *nadosobním*⁸⁸. Je vševědoucím typem vypravěče využívajícím nulovou fokalizaci. Narátor povídky se nachází mimo příběhový svět. I přesto, že se jedná o převyprávěný příběh, příběh jiné osoby než vypravěče, jsou popisy narátora tak velmi detailní, až působí nekonzistentně.

⁸⁵ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Bludička, in: *Bizarní povídky*. Praha: Knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1897. s. 172.

⁸⁶ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Koko, in: *Bizarní povídky*. Praha: Knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1897, s. 97.

⁸⁷ Tamtéž, s. 108.

⁸⁸ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK: *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 87.

Ve sbírce se stejně jako ve *Fantastických povídkách* objevuje vyprávění ve vyprávění, tedy překrývání rovin extradiegetických a dietetických (*Zelený diamant, Němá*). Co se týče vypravěče, velice častým typem je homodiegetický (*Lankasterka, Fantasie*), ale objevuje se i heterodiegetický (*Člověk bez hlavy*).

7.3 Postavy

Postavy *Bizarních* povídek jsou o něco rozmanitější než postavy souboru předchozího, více se zde varíují postavy fantastické. Objevuje se i zde postava tajemné ženy, i postavy posluchače a vypravěče.

7.3.1 Nadpřirozená postava mužská

Tento typ postav je možné rozdělit ještě do dvou podkategorií podle toho, zdali se jedná o jakousi „parodii“ fantastiky, nebo se stejně jako u předchozí sbírky jedná o snové imaginace jedné z hlavních postav. Na hraně této teorie stojí povídka *Člověk bez hlavy*. V té se hlavnímu protagonistovi příběhu zjeví přízrak bez hlavy, jenž prahne po pomstě. Celá povídka ale postupným plynutím fabule nabývá ironického vyznění. Švanda do povídky vložil narážku na sebe sama, jelikož postava přízraku údajně zemřela na přečtení jeho *Fantastických povídek*. Komicky nakonec vyznívá i pomsta přízraku, který chtěl vykonat vendetu na ženě, jež ho v mládí znemožnila:

Nepomstil jsem se – nemohl – zapomněl jsem totiž na něco – ono je to dnes deset let – a ona je z ní stará panna! Přišel jsem se pomstít – ale ona nepadla do mdlob, když mě spatřila – ale vyskočila a chytla se mne jako klíště. Marně jsem křičel, že jsem duch.

„To neškodí!“ volala ona a ne se mne pustit.⁸⁹

Ironicky vyznívá i další mužský přízrak z povídky *Duch v divadle*. Povídka pojednává o strašidlu, jemuž bylo radou výše postavených duchů nařizeno, aby strašil v anglickém divadle. K tomu všemu však musí přispívat penězi do „strašidlové nemocenské pokladny“ a

⁸⁹ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Duch bez hlavy*, in: *Bizarní povídky*. Praha: Knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1897, s. 36.

platit další poplatky spojené se strašením. Tato povídka vyznívá jako satira na divadelní průmysl, ve kterém se autor povídek pohyboval.

Zvláštním typem nadpřirozené postavy je papoušek Koko, jehož je možné pokládat za hlavního hybatele narativu. Papoušek sice neoplývá čarovnými vlastnostmi, ale jeho projevy působí až lidsky:

Jsem-li smuten, jako by se mi vysmíval, jsem-li vesel a podívám se mu do těch jeho stejně klidných, moudrých očí, kazí mi to humor, a já kdybych věřil v putování duší, pokládal bych jej dojista za nějaké zamračeného, pedantického nebožtíka profesora.⁹⁰

Postava papouška je tedy antropomorfována a nabývá tak lidských vlastností. Papoušek nabývá role moralisty, jenž svými činy trýzní svého majitele a ženu, která se od něj nechala svádět i přes to, že je vdaná.

7.3.2 Nadpřirozená postava ženská

I v tomto souboru se objevují postavy tajemných žen (*Zelený diamant* a *Charlota*). Rozdíl mezi postavami těchto povídek spočívá v tom, že záhadná Pavlína se zářícíma smaragdovými očmi není vypravěčovou snovou iluzí, kdežto Charlota ve stejnojmenné povídce vystupuje v podobě přízraku mrtvé milenky, jež se šílenému Maratovi zjevuje prostřednictvím karet. Právě tento předmět v povídce vystupuje jako objekt čarovný. Jednotlivé karty představují mrtvé osoby, které k šílenému průběžně promlouvají. Mezi nimi i přízrak Charlotty, která však nemůže být mrtvá, jelikož se na konci fabule setkává s přítelem šíleného Marata. Postava Charlotty je tak na konci demystifikována.

Dalším typem mysteriózní ženy je Beatrix ze stejnojmenné povídky. Ta se z postavy reálného světa stává ženou „fantastickou“. Touto transformací prochází po své smrti. Za ženu s prvky fikce můžeme považovat i hlavní protagonistku z povídky *Němá*, jež získá svůj hlas zpět tím, že je u ní vyvoláno silné emoční vypětí, dalo by se říci až trauma.

Stejným typem zákeřné ženy, která figuruje v příběhu *Adagio* (z předchozího povídkového souboru) je i postava Bernardiny ze stejnojmenné povídky, jež i přes to, že je vdaná, koketuje s jinými muži:

⁹⁰ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Koko, in: *Bizarní povídky*. Praha: Knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1897, s 96.

„I toto, a jak že se jmenovala?“

„Bernardina.“

„Zcela dobře; to má žena tak umí, já ji znám!“

„Tááák – tvá žena?“

„Ano, já ji poslal sem do Trouvillu a jedu ji navštívit. – Nu, nu, co je na tom? Já se s ní týmž způsobem seznámil – to ona už má s těmi kabinami praxi.“⁹¹

V povídkách figurují stejně jako v souboru předešlém postavy vypravěče a recipienta / posluchače, které se v ničem od *Fantastických povídek* neliší.

7.4 Čas

Čas *Bizarních povídek* je velmi blízký tomu užitému ve výše zmíněné první sbírce. Stejně jako tam, i zde se prolíná narativní přítomnost s narativní minulostí. Časté je také užití *analepse*⁹², tedy retrospektivy, návratu v čase.

Jakousi novinkou je v případě této sbírky přerušování toku času nebo narušování jednotlivých časových rovin. Do vyprávění diegetické roviny vstupuje postava z roviny první a tím ji na malou chvíli přerušuje. Podobně je tomu v povídce *Němá*, kdy je vyprávění rušeno pokračováním divadelního představení:

Zvonek přerušil jeho vypravování. Vedl mne na sedadlo.

„Pokračuj!“ pravil jsem.

„Až po jednání,“ řekl on klidně, jakoby zavíral knihu obsahující fádňí román.⁹³

Protipólem této povídky je povídka *Lankersterka*. Čas příběhu plyne bez jediného vnějšího zásahu.

7.5 Prostor

⁹¹ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Bernardina in: *Bizarní povídky*. Praha: Knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1897, s. 121.

⁹² RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 55.

⁹³ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: Bernardina in: *Bizarní povídky*. Praha: Knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1897, s. 50.

Prostor *Bizarních povídek* se také v mnohém neliší od první sbírky. I zde je využito divadelní prostředí, ale na rozdíl od *Fantastických povídek* jej zde Švanda využil hojněji. V povídce *Němá* má divadelní prostředí funkci „narušitele“ vyprávěcí linie. Jinou funkci než „kulisní“ má i divadelní prostředí v povídce *V krbu*, věnované příhodně Ladislavu Stroupežnickému. Zde dochází k personifikaci foyer a jeho výzdobě. Dochází tak ke květnatému monologu, nejspíše samotného autora, k uměle vytvořenému adresátovi. Počátek předmluvy dokonce vyznívá jako chvalo zpěv:

*Slovo napřed: Dovol ty, velebný foyere Nár. divadla, dovol líčiti mi scénu, již jsem v tobě prožil, scénu, která jediná mi pravila, že to je hezké, když se člověk ožení.*⁹⁴

Další funkcí, jež divadlo v povídkách nabývá, je prostředí domova, jakéhosi útočiště (*Duch v divadle*).

Švanda dále své příběhy koncipuje na prostředí cizí země. V obou sbírkách je to prostředí Francie. V povídce *Bernardina* je nově použito prostředí francouzského pobřeží. Jeho potenciál však není plně využit, jelikož stěžejní příběh se odehrává v uzavřených převlékacích kabinách na pláži. Prostory Francie jsou použity i v kapitole *Charlota*.

Tajemná až kouzelná příroda je další prostředím, jež Švanda nevyužil ve své předchozí sbírce. Již v dobách romantismu byla příroda popisována jako prostředí tajemna, krásy a nadpozemské síly. Úzce s přírodou byl spjat motiv putování, který nalézáme i v povídce *Bludička*. Protagonista příběhu se vydává za svou přítelkyní, ale cestou se ztratí. Prvotně prostředí přírody připadá hrdinovi malebné, harmonické a uklidňující, ale s příchodem tmy se z lesa stává nebezpečné a nehostinné prostředí:

*Tma zatím stávala se hrozivou. Bylo sice lze očekávati jasnou, třeba chladnou noc, ale mně začalo být nevolno.*⁹⁵

7.6 Komparace obou sbírek

Oba povídkové soubory pracují s motivem fantastickým, ale jeho zpracování se liší. Ve *Fantastických povídkách* je ústředním motivem sen, jakožto základní pilíř fantaskního

⁹⁴ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *V krbu*, in: *Bizarní povídky*. Praha: Knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1897, s. 79.

⁹⁵ ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Bludička*, in: *Bizarní povídky*. Praha: Knihkupectví Jaroslava Pospíšila, 1897, s. 162–163.

narativu, jenž je stavěn do kontrastu s narativem reálného světa. Narativ má pevně danou strukturu, která stojí na vypravěči, zprostředkovateli vlastních zkušeností s fantastickým světem, a na recipientovi, posluchači, jenž je stavěn do opozice jakožto osoba racionálně smýšlející, jež nebyla ovlivněna světem fantaskním. *Bizarní povídky* naproti tomu nemají pevně daný řád a strukturu, každá kapitola je svým způsobem jedinečná. Můžeme konstatovat, že *Fantastické povídky* působí seriózně, kdežto *Bizarní povídky* si již svým názvem zakládají na tom, že musí šokovat. Jsou to povídky spíše satirické a groteskní.

V obou souborech hrají důležitou roli ženy. Ve *Fantastických povídkách* zaujímají role spíše démonické, tajemné, kdežto v *Bizarních povídkách* nemají jednotnou strukturu a každá žena je originálním konstruktem. Podobnost mezi sbírkami může být spatřována v užitých motivech šílenství, lásky a smrti. Totéž můžeme říci o prostředí, do něhož jsou povídky situovány. I když se v povídkách nějaký typ prostředí opakuje, nemusí mít však stejný význam jako v povídkách jiných. Společnou mají povídky intertextualitu a odkazování k jiným osobnostem. Nejvýraznějším je spisovatel E. T. A. Hoffmann, jenž ve *Fantastických povídkách* dokonce zaujímá pozici jednoho z protagonistů příběhu. V jiných povídkách je k němu přímo i nepřímo odkazováno prostřednictvím jeho děl.

Z obou sbírek je rovněž znát autorův postoj k literatuře. V první sbírce se snažil představit své „umělecké já“. Povídky této sbírky jsou velmi podobného rázu, snaží se přiblížit fantastice Arbesově. Mezi první a druhou sbírkou je pauza několik let, v níž přišla ostrá kritika, jež mohla Švandův přístup ke psaní velmi ovlivnit.

8 Komparace s díly dobovými

8.1 Poslední dnové lidstva Jakuba Arbesa

Romaneto *Poslední dnové lidstva* spadá do posledního tvůrčího období autora a společně s dalším dílem *Anděl míru* utváří vrcholné duo Arbesovy tvorby. Tato vrcholná tvorba se od předešlých autorových děl liší především v tom, že důraz není kladen na fantastiku příběhu, ale spíše na psychologický vývoj postav, který je podmíněn sociálními vlivy a společenskými proměnami. Politické dění determinuje postavy stejně tak silně jako přírodní jevy. Všechny tyto aspekty: psychologie, politika, přírodní / biologické jevy, nalezneme v již zmíněném romanetu nesoucím název *Poslední dnové lidstva*.

8.1.1 Vypravěč

Toto romaneto, svou délkou přibližující se románu, je založeno na vypravěči, jenž v díle utváří danou specifickou fikci. Již z první výpovědi můžeme vyvodit bezpečné tvrzení:

Kdysi – vrací se Ostruhovou ulicí z bezúčelné vycházky na Bílou Horu domů – vešel jsem po mnoha letech zase jednou do Kajetánského chrámu.⁹⁶

Jedná se o vypravěče přímého, užívajícího ich-formu. Tento typ vypravěče je pro Arbesovu tvorbu zcela typický.

Právě z citované výpovědi můžeme dále vypravěče charakterizovat jako vypravěče „odkrytého“, jehož úmysly, skutky a pocity nám jsou známy. Každou větou, stránkou a kapitolou se nám daný vypravěč postupně odkrývá a čtenář se dozvídá něco nového. Tento typ vypravěče nám fikční svět zprostředkovává prostřednictvím „vyprávění“, jinak nazývaného jako *telling*⁹⁷. Protipólem k tomuto typu vypravování je *showing*, tudíž „předvádění“ jednotlivých událostí. Všechny předešlé charakteristiky nám předurčují, o jaký speciální typ vypravěče se dále jedná.

Homodiegetický vypravěč, který nás provází téměř celým romanetem, je daný tím, že se jedná o jednu z postav příběhu, která je přímým aktantem děje. V případě tohoto romaneta se jedná o postavu muže literáta, který se úplnou náhodou stane svědkem nečekaného záchvatu hysterie neznámé ženy v kostele, kam se pouze přišel schovat před úporným letním horkem. Jelikož je tato figura zároveň postavou hlavní, můžeme ji označit za vypravěče *autodiegetického*.

Autodiegetický vypravěč sděluje své dojmy a komentáře čtenáři napřímo, tudíž je jakousi otevřenou knihou. Čtenáři je fikční svět předložen z vypravěčovy perspektivy. Tato perspektiva je pro čtenáře spíše omezující, jelikož o dalších postavách vystupujících v díle se dozvídáme jen skrze vidění hlavního hrdiny. Ten může o svém okolí pouze uvažovat a komentovat jej, jak vidíme v následující ukázce, kdy muže zaujme gestikulace dvojice ve zpovědnici. Z tohoto pozorování se snaží vydedukovat, o čem daný zpovědník s knězem hovoří:

⁹⁶ ARBES, Jakub. *Poslední dnové lidstva: romanetto*. Praha: B. Kočí, 1926. s. 9.

⁹⁷ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK: *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 127.

*Zdalo se mi, že vyjadřuje ruka každou, byť sebe subtilnější myšlenku zvláštním, ovšem nevystižitelným a pro mne aspoň nesrozumitelným způsobem. Přikrčovala se a hned zase svrašťovala nebo docela v pěst' zatínala.*⁹⁸

Další specifikací vypravěče tohoto romaneta je to, že chvílemi se z něj stává vypravěč *retrospektivní*. Již podle názvu se jedná o vypravěče, jenž čtenáři předkládá svou minulost. Tím, že je tento vypravěč zároveň *autodiegetický* se naskýtá možnost zpětného hodnocení dávných událostí a následně zpětných revizí.⁹⁹ Retrospektivní vyprávění se line celým romanetem. Tato retrospektivní linie je na některých místech narušena vložením další retrospektivy. Především se jedná o vzpomínky jednotlivých postav, jež dokreslují celý příběh. Jedná se tedy o rámcové vyprávění.

Z následujícího úryvku můžeme vyvodit, že se jedná o vyprávění typu *disonantního*¹⁰⁰:

*Co se dělo, nevím. Nepamatuji se na jiné nežli co jsem byl právě úryvkovitě napověděl. Avšak i z kusé črty té jest zřejmo, že byly to první symptomy „éry volnosti“ roku 1848, jak byly utkvěly v paměti hochy sotva osmiletého.*¹⁰¹

Disonantní typ je charakteristický svou distancí od svého mladšího nevědoucího já, kdežto druhý typ je typický pro své ztotožnění s mladším já. Ukázka je vyňata z autorova vyprávění o jeho dětství, kdy byl svědkem revolučních povstání proti rakouské nadvládě v českých zemích. Jako osmiletý chlapec si nemohl být vědom toho, že tyto bouře vyvolají, jak sám zmiňuje, „éru volnosti“. Vzpomínky na tuto dobu nejsou moc zřetelné, jsou to pouze střípky jednotlivých událostí. Je tedy zřejmé, že vypravěč se již neztotožňuje s nevědomostí malého chlapce.

Dorrit Cohnová dále v souvislosti s autodiegetickým vypravěčem vymezuje dva pojmy: *prožívající já* a *vyprávějící já*.¹⁰² Marie Mravcová ve studii o quasiautobiografii charakterizovala tyto dva pojmy následovně: „vyprávějící já“ se od toho prožívajícího liší tím, že se zaměřuje na popis a komentování daných situací, kdežto pro „prožívající já“ je typické

⁹⁸ Tamtéž, s. 20.

⁹⁹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 132.

¹⁰⁰ Tamtéž

¹⁰¹ ARBES, Jakub. *Poslední dnové lidstva: romanetto*. V Praze: B. Kočí, 1926. s. 38.

¹⁰² KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 132.

reflektování pocitů a myšlenek.¹⁰³ V romanetu nalezneme jak reflektování pocitů, tak komentování daných situací, ale „vyprávějící já“ je však převažující.

Vyprávěcí linka postavy zvědavého literáta však není jedinou v tomto romanetu. Jak již bylo zmíněno, autodiegetický vypravěč není vševědoucí, tudíž byly do textu zaneseny další dvě vyprávěcí linie, které spoluutváří danou fabuli. Jedná se o vyprávění ženy „mučednice“, jež propadá hysterickým stavům, a vyprávění pátera Ondřeje Vambeřického, který se pokusil psychicky labilní ženu vyléčit. V romanetu se taktéž objevuje ještě jeden příběh, který je nám však předán ústy pátera Vambeřického, a to životní příběh hraběte Jiřího Buqoye, reálné historické osobnosti, kterou zřejmě sám autor velice obdivoval. Tento narativní text má tedy celkem tři vypravěče, kteří mají stejné vlastnosti jako vypravěč původní. Toho dále můžeme nazvat *vypravěčem extradiegetickým*.¹⁰⁴

Spojením všech poznatků docházíme k tomu, že romaneto *Poslední dnové lidstva* má vypravěče extradiegeticko-homodiegetického, jenž je vypravěčem výchozího vypravování a zároveň je jednou z postav. Z pátera Vambeřického se tak stává vypravěč *intradiegetický*.

Na závěr můžeme obecně Arbesova vypravěče (nejen v tomto romanetu) charakterizovat jako postavu z nižší společenské vrstvy, jež na vlastní kůži poznala, co to znamená chudoba. Myšlení této postavy je racionální, založeno na logickém myšlení. Vypravěč u Arbese není pouhým zprostředkovatelem narativu, je jakýmsi tvůrcem fantaskní atmosféry a všudypřítomného napětí.

8.1.2 Postavy

Postava hlavního hrdiny byla nastíněna výše, proto se budeme zabírat postavami sekundárními.

Postava jediné ženy v tomto díle je zahalena mnoha tajemstvími. Jak již bývá u Arbese zvykem, ani tentokrát neznáme jméno dotyčné. Jedná se o ženu z vyšších společenských vrstev, které se dostalo řádného vzdělání a která ve svém mládí oplývala něžnou krásou. Její choť byl vlivným bohatým mužem působícím v politice, což jej často odlučovalo od manželky, jejíž křehká duše často upadala do depresivních stavů, které se postupem času

¹⁰³ Mravcová, Marie: Vyprávějící „já“ a prožívající „já“, in: sb. *Proměny subjektu*, sv. 2 (Praha–Pardubice, ÚČL AV ČR – Mlejnek), 1992, s. 26.

¹⁰⁴ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 134.

zhoršovaly. Příčinou zhoršení těchto stavů byl pocit viny, který pramenil z domnělé nevěry, o které si žena myslela, že ji spáchala. Jednoho večera ji totiž navštívil rodinný známý Filip (bratr nám již známého pátera Vambeřického), který ji svým nečekaným vpádem a vyznáním lásky vyděsil natolik, že v záchvatu vzteku žena upadla a udeřila se do hlavy. Vzbudil ji až polibek od ctitele, kterého posléze vyhnala a už nikdy v životě neviděla, čímž také způsobila to, že se nikdy nedozvěděla pravdu. Vše se ještě zhorší po porodu dítěte, kdy je žena přesvědčena, že dítě není jejího manžela, nýbrž Filipa Vambeřického. Dítě po porodu již nikdy nespátí, jelikož hrozí, že by jej mohla zabít. Následně se žena fanaticky upne na víru, potěšení bude nacházet v nejrůznějších katolických legendách a sama se označí za mučednici. Vypravěč se jí po incidentu v chrámě společně s knězem snaží pomoci, avšak neúspěšně. Žena nakonec umírá deset let po prvním střetnutí s hlavním hrdinou, který náhodou narazí na její pohřební průvod, kde si všimne, že podoba mezi otcem a synem je téměř nepopíratelná, čímž je údajná záhada „laicky“ vyřešena:

Arbes tak směřuje od tajemství faktů k tajemství duše. V závěru romaneta se čtenář dozví, co se stalo, není si ale jist, proč k tomu došlo. Vyjasnění tajemství tak vždy zanechává pocit neuspokojení; nezbavuje neklidu, jaký toto tajemství vyvolává.¹⁰⁵

Ženino chování je podmíněno nestabilní psychikou, která se projevuje již na začátku vyprávění o ní:

Cítla, jak jí buší i ve spáncích – cítila střídavě smrtelnou úzkost a hned zase pocit tak sladké rozkoše, že zdálo se jí, že v nejbližším okamžiku musí si uleviti jásavým výkřikem – až pak posléze všechny chaotické city rozplynuly se v neuvědomělý, přidušeně štkavý pláč.¹⁰⁶

Ženino křehké psychické zdraví je vzápětí nalomeno pocitem viny, že spáchala hrozný čin, který by pošpinil jak ji, tak jejího muže. Dle lékařů není ženin stav nijak ojedinělý. Jedná se podle nich o hysterii, kterou odstartoval náraz do lebky. Tím si žena trvale poranila hlavu, což vedlo k postupnému zhoršování stavu a častým záchvatům. Záhadou však bylo, co je jejich spouštěčem.

Tajemství lze rozdělit na dva typy: *vnější (faktografické) a vnitřní (motivační).*¹⁰⁷ Vnější se týká okolního světa a událostí v něm, kdežto vnitřní je subjektivní a týká se psychiky jednotlivce. Tajemství „spouštěče“ ženiných záchvatů má základ v obojím.

¹⁰⁵ PAJAŘ, Patrycjusz. *Hrůza v české literatuře*. Praha: Academia, 2017, s. 210.

¹⁰⁶ ARBES, Jakub. *Poslední dnové lidstva: romanetto*. V Praze: B. Kočí, 1926. s. 72.

¹⁰⁷ PAJAŘ, Patrycjusz. *Hrůza v české literatuře*. Praha: Academia, 2017, s. 209.

Jelikož si autor i ve svých předchozích dílech potrpěl na vyřešení jakékoliv záhady pomocí vědy a biologie, i zde tomu není jinak. Spouštěčem ženiných stavů byly nejspíše náhlé změny v prostředí, ve kterém se nacházela. Prvně za touto změnou stála letní bouře a podruhé působení horka na ženinu hlavu:

Jak snad jste si sám také všimnul, seděla chorá na stoličce, přímo pod plynovým plamenem, jehož žár působil bezpochyby na ochuravělý mozek, že dostavilo se blouznění a později i výstřední chování.¹⁰⁸

Další postavou, již letmo charakterizují, je Ondřej Vamberčický, bratr vášnivého Filipa. Pátera poznáváme skrz vyprávění hlavního hrdiny, který čtenáři předloží důkladný popis knězova zevnějšku:

Vysedlé lícní kosti, zašpičatělá, poněkud pod krk sražená brada s hlubokou rýhou pod žabovitými ústy s úzkými, přimodralými rty a především přimhouřené, na pohled ospalé oči s odulými víčkami a skoro žhavě ryšavým, kudrnatým obočím – vše činilo dojem spíše odporný nežli příznivý...¹⁰⁹

Tento popis je však ovlivněn vypravěčovou antipatií k jezuitskému řádu. Vypravěčův názor na kněze v průběhu jeho kázání variuje podle toho, o čem právě páter hovoří a s čím si danou promluvu hrdina asociuje:

„Jádro výkladu bylo v ohledu mravouky aspoň po mém náhledu zdravé a bezvadné, a přes to, že kazatel užíval často lapidárních podobností a hyperbolických epithet biblických, působil na mne výklad přes všechnu prostotu svou jako zajímavá přednáška vědecká.¹¹⁰

A o několik řádků níže vypravěč svůj názor mění:

Avšak hned na to vznikl v duši mé obraz jiný, nesympatický, ba odporný, tak že jsem bezděky zaťal zuby, když jsem si pomyslíl...¹¹¹.

Přes to však oba muže spojuje mnoho faktorů, například snaha o to pomoci churavé ženě z léčebny pro choromyslné. Vypravěč však ženě nechtěl primárně pomoci z dobroty srdce. Hrdinu k ženě táhne zvědavost a touha po poznání něčeho nového. Když však první pokus o ženino vyléčení selže, hrdina se vůči celému případu stává apatickým. Naopak pátera trápí ženin stav a rád by napravil to, co jeho bratr napáchal na ženině psychickém zdraví.

¹⁰⁸ ARBES, Jakub. *Poslední dnové lidstva: romanetto*. Praha: B. Kočí, 1926. s. 206.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 24.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 27.

¹¹¹ Tamtéž, s. 28.

Pokouší se jí tedy uzdravit díky nalezenému spisu již zesnulého hraběte Buquoye, experiment se však nezdaří.

S páterem, jehož filozofické názory můžeme považovat za pokrokové, se vypravěč loučí zcela totožně jako jej poznal na začátku romaneta: pohledem na jeho ruku, jež však na konci zčernala po zásahu bleskem a nevykazovala žádné známky života.

Klíčová postava, jež propojuje všechny postavy romaneta, je hrabě Jiří Longuval Buquoy. Tento šlechtic a zároveň milovník vědy po sobě zanechal zašifrovaný rukopis, v němž popisuje, jak podle něj budou vypadat „poslední dnové lidstva“. Zde se do kontrastu dostávají dva názory, náboženský a vědecký. Podle hraběte planeta zanikne chemickým procesem, který navýší procentuální obsažení kyslíku ve vzduchu. Lidé tak budou šťastnější, ale příroda bude zahubena, tudíž lidstvo ztratí obživu. Ta sice bude podle hraběte nějakou dobu nahraditelná, ale konec lidstva přeci jen přijde. Tím se liší od klasického konce světa, jež má být plný utrpení a bolesti:

Aby unikl schematismu a doktrinářství, líčí Arbes tyto skutečnosti ve formě utopického snu přítele knězova nad rozečteným Buquoyovým rukopisem a podbarvuje jej satiricky...¹¹²

8.1.3 Prostor a čas

Romaneto *Poslední dnové lidstva* je situováno do Prahy a jejího blízkého okolí. Co se týče času, není zmíněn konkrétní rok, avšak můžeme se domnívat, že se jedná o autorovu nedávnou minulost (70. léta).

Již na začátku se s vypravěčem ocitáme v prostředí kajetánského chrámu. Zprvu se zdá chrám ideálním místem klidu a odpočinku, kam vypravěč utekl před nehostinným horkem. Původní přívětivost chrámu se však postupem času mění a vypravěč chce prostředí opustit. Zastaví ho však jeho zvědavost, která jej v chrámě zdrží, a on si nakonec vyslechne i páterovo kázání o „posledních dnech lidstva“. Během tohoto monologu se původní dojem z chrámu mění. Přicházející bouře naprosto mění celkovou atmosféru v chrámě. Dokonce páterovo kázání, které vypravěči chvílemi přišlo sympatické, bylo pohlceno silnými hromy, jež se ozvěnou ozývaly po celé budově. Náhlé potemnění chrámu rozpoutalo vypravěčovu představivost:

¹¹² KREJČÍ, Karel: *Kapitoly o Jakubu Arbesovi*. Praha: Československý spisovatel, 1955, s. 114.

Nevím, zda by mne bylo mohlo prodlením několika minut něco z polostrnulé zanícenosti vyrušiti kromě výjevu, jenž elementární silou obrátil náhle pozornost mou jinam. Zableskloť se tak intensivně, jako by stál celý chrám v plamenech a skoro současně zahřmělo tak mocně, že se chrám v základech svých několik vteřin otrásal. V zablesknutí postřehl jsem nápadně zřetelně fysiognomii kazatelovu. Zdálo se mi, že jest – příšerně rozvášněna... Slovo, jež právě pronášel, jsem nepostřehl; ale ústa zdála se býti bezzubá – jako tmavá prohlubeň.¹¹³

Motiv bouře se v romanetu objevuje hned třikrát. Bouře jakožto kauzátor strachu umocňuje napětí v jednotlivých situacích. Poslední zmínka je dokonce spojena se smrtí, jelikož páter Vambeřický podlehne zásahu bleskem.

V romanetu se také objevuje motiv labyrintu. O něm se dozvídáme při vypravování pátera Vambeřického, jenž hlavnímu hrdinovi líčil své mládí a setkání s hrabětem Buquoyem. Páter své bloudění po paláci připodobňuje k bloudění labyrintem. Tento motiv však nemá pouze význam „prostorový“, ale také „myšlenkový“. Obojí má však stejné řešení: nalézt cestu ven.

V labyrintu filosofie může člověka zachránit jedině logika. Důmysl fantasmie a celá řada jiných myšlenek – jest a zůstane bezúčelným, jalovou a neplodnou hříčkou mozků nekonajících správně své funkce.¹¹⁴

Co se týká času, většina fantaskních událostí se děje v podvečer nebo večer. Velice častým motivem je zde měsíc. Noc a její mystická temnota v postavách vzbuzují fantastické smýšlení, podporují obrazovost. Důležitý je taktéž motiv tmy. Ta dokáže u lidí odhalit jejich pravou tvář:

...až jevila celá tvář vždy více se vzrnající starostlivost, přecházející v úzkostlivý nepokoj. Když však posléze úzkostlivý výraz tváře přešel ve výraz hrůzy a zděšení, zdálo se, jako by se celá postava svíjela v křečovitých bolestech.¹¹⁵

Rovněž v nich může vyvolat nepříjemné pocity osamění a úzkosti. Temnota může být v tomto díle vnímána jako „přechod / brána“ mezi fantazií a skutečností. Taktéž může být chápána jako nástroj mystifikace.

¹¹³ ARBES, Jakub. *Poslední dnové lidstva: romanetto*. Praha: B. Kočí, 1926. s. 29.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 150.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 80.

8.2 Blaho v zahradě kvetoucích broskví Julia Zeyera

Tato Zeyerova próza kratšího rozsahu byla publikována v díle *Novely II* roku 1885. Na námět k sepsání dané novely autor narazil při prozkoumávání čínského oddělení Náprstkovy knihovny. Zeyer při studiích tamních spisů narazil na čínskou pověst, jejíž upravená verze se stala jádrem exotické novely. Pavel Poucha ve výboru Zeyerových orientálních děl *Světla východu* píše, že dílo je spletité dějově, a tak i četnost pramenů je velice rozmanitá, a proto je nebylo možné dohledat zcela všechny.¹¹⁶

8.2.1 Vypravěč a vyprávěcí způsoby

Novela má podobu rámcového vyprávění, znovu se tedy jedná o tzv. vyprávění ve vyprávění, proto se zde objevuje jak vypravěč extradiegetický, tak i intradiegetický.

V rovině nadřazeného extradiegetického vyprávění je vypravěčem postava z fikčního světa, kterou je možné označit za postavu hlavní. Jedná se o tajemnou postavu muže, jehož označení je zvoleno na základě mnoha nezodpovězených otázek týkajících se jeho minulosti. Jeho jméno zůstává po celou dobu zatajeno, dozvídáme se pouze, že muž je spisovatelem pocházejícím z Čech. Vypravěč spisovatel pomocí retrospektivního vyprávění v ich-formě a vnitřních monologů zprostředkovává čtenáři svůj vztah k příteli Umbrianimu, jehož představuje pouze „omezeným“ pohledem na něj. Jeho vyprávění je závislé na tom, co sám slyšel nebo prožil, vše ostatní je mu neznámé. Na základě těchto informací o vypravěči této roviny jej můžeme označit buď podle Hrabalovy¹¹⁷ teorie za vypravěče autodiegetického, anebo za vypravěče personálního, jehož definovala Ladislava Lederbuchová¹¹⁸.

V druhé podřízené rovině diegetické je intradiegetickým vypravěčem již zmíněný Umbriani. Dochází tak k výměně rolí, kdy vypravěč spisovatel se stává posluchačem. Role posluchače a vypravěče se promění ještě jednou, a to v závěru novely. Umbriani v této rovině novely vypráví příběh čínského mladíka Hoangtiho, do kterého se zároveň stylizuje. Hoangti

¹¹⁶ POUCHA, Pavel: Orientální náměty v díle Julia Zeyera, in: *Světla východu: výběr z díla s orientálními náměty*. Praha: Svobodné slovo, 1958, s. 622.

¹¹⁷ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013 s. 131.

¹¹⁸ LEDERBUCHOVA, Ladislava. *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*.

Praha: Nakladatelství H & H, 2002, s. 346.

se tedy v metatextu stává Umbrianiho alter egem a dochází tak ke splynutí dvou postav v jednu. Pokud přijmeme fakt, že Umbriani je „znovuzrozeným“ čínským mladíkem Hoangtim, je možné vypravěče této roviny taktéž označit za autodiegetického, avšak ne zcela bez pochyb. Umbriani totiž před svým vyprávěním přiznává, že myšlenka o „reinkarnaci“ mu přišla na mysl až poté, co si přečetl zápisky svého vzdáleného příbuzného, jenž cestoval po Číně a sbíral zdejší historiky. Je tedy možné celé Umbrianiho vyprávění považovat za pouhou parafrázi, za pouhé převyprávění cizího příběhu v ich-formě. Tato forma vyprávění mohla být zvolena záměrně za účelem navození jisté dramatičnosti, jež by vyvolala tajemnou atmosféru dané situace. Sám vypravěč spisovatel Umbrianiho po odvyprávění konfrontuje s tím, že v jednom cestopisu četl velice podobnou legendu. Je tedy pouze na čtenáři, zdali bude Umbrianiho pokládat za blázna, nebo za osobu reinkarnovanou.

Já nevěřím pouze na stěhování se duše, nýbrž osudnou, nevysvětlitelnou náhodou pamatuji se docela na dřívější svou existenci. Je to snad neslýchaná výjimka – a proto jsem v očích strážlivých bláznem. Ale nechci se o to, co jsem a nejsem, ani s vámi, ani s jinými hádati, chci vám jen pouze říci, že nedovedu sebe a Hoangti rozloučit ve dvě osobnosti; musím vypravovat jako vy o sobě, vypravuji-li o Hoangti.¹¹⁹

8.2.2 Postavy

V podkapitole o vypravěči jsem již lehce nastínila charakteristiky obou hlavních mužských postav. Mezi oběma muži panuje velice přátelský vztah založený především na spisovatelově obdivu Umbrianiho osobnosti. Oba muži si jsou v lecčem podobní, jsou vášnivými cestovateli a opovrhují vyšší společností, do které jako dvě silné individuality nezapadají. Jejich vztah je založen na rolích vypravěče a posluchače / adresáta. Postava spisovatele je ohromena Umbrianiho minulostí a s nadšením naslouchá jeho životním peripetiím. Umbrianiho vztah ke spisovateli není explicitně vyjádřen, avšak jejich časté schůzky a Umbrianiho zpověď spisovateli vypovídá o tom, že i jeho vztah ke spisovateli byl velmi vřelý, založený na vzájemné důvěře:

Oběma nám bylo nevolno ve středu těch usedlých, více méně ctnostných a strážlivých lidí, kteří vesměs měli povinnosti, povolání a cíle života. Nám scházelo oběma smysl pro krásné a vážné věci, byli jsme tak tupí, že nechápali jsme vznešenost těchto narážek v hereckých

¹¹⁹ ZEYER, Julius: *Blaho v zahradě kvetoucích broskví*, in: *Novelly*, [Sv.] 2. Praha: Unie, 1907, s. 307.

*úlohách oněch dobře po občansku smýšlejících měšťanů. Odměňovali se nám opovržením. Ale co na tom!*¹²⁰

Společná jim byla taktéž volnost. Oba muži dávali přednost společným toulkám krásnou přírodou, kde nacházeli vnitřní klid a kde je nesvazovala konvenční pravidla společnosti:

*Říkali též (měšťané), že jim závidíme reální jejich půdu pod nohama, a měli snad více pravdy, než tušili.*¹²¹

Z této výpovědi vyplývá, že oba muži i přes to, jakým způsobem žili, doufali v to, zemohou někam patřit. Proto podnikali cesty do cizích zemí, aby našli sami sebe. Postava spisovatele se na cesty vydává za účelem nalezení inspirace pro svá díla a Umbriani za účelem nalezení své osudové lásky.

Umbrianiho život je stejně jako ten spisovatelův zahalen tajemstvím. O jeho životě se dozvídáme prostřednictvím vypravěčova pohledu, jehož perspektiva je však silně omezena. Prostřednictvím spisovatelových výpovědí tak vzniká představa o muži, jenž je vášnivým cestovatelem, umným řemeslníkem, a především výborným vypravěčem. Umbriani byl sice přirozeně talentovaným vypravěčem, avšak jeho historky a životní peripetie neobsahovaly žádnou informaci o jeho soukromém životě. Největší záhadou je jeho původ. Všude, kde Umbriani byl, dorozuměl se místní řečí a znal zvyklosti tamních lidí. Umbriani měl tedy domov všude, kam zavítal.

O jiné straně Umbrianiho osobnosti se dozvídáme od jedné z epizodních postav. Švýcarský profesor v Umbrianiim spatřuje „velkého Moliéra“, prostého komedianta se sklony k bláznovství. Jeho reálná povaha je však odkryta až ke konci příběhu. Umbriani jakožto osoba rozervaná, jejímž životním cílem je shledat se se svou Mingeou (milenkou z minulosti), nemůže být archetypálně označena za hrdinu nebo postavu bezvýhradně kladnou. Vsugerování si svého alter ega z něj udělalo muže záletnického a přelétavého, prahnoucího po dokonalosti, které však nikdy nemůže dosáhnout. Svými činy tak ublížil mnoha ženám, byť to nebyl jeho primární záměr. Například v jedné historce zmiňuje markýzu „kterou unesl, když šla do kláštera“.¹²² Nelichotivě se Umbriani vyjadřuje o své manželce Aňutě, kterou kvůli její neznalosti čtení a psaní připodobňuje k němé tváři, ke psovi. Sám se svému příteli spisovateli

¹²⁰ Tamtéž, s. 297.

¹²¹ Tamtéž, s. 296.

¹²² Tamtéž, s. 299.

svěřuje, že ji nemiluje, ale že ženu k životu potřebuje, což byl tedy důvod jejich sňatku, pouhá potřeba mít u sebe někoho, kdo se o něj postará:

„Já hledal Mingeu dlouho v každé ženě. Žiju nyní proto s tou tupou Aňutou Vasilevnou, poněvadž mi bez ženy vůbec žiti nelze. U ní našel jsem jakýsi klid. Proč? Protože mě nikdy nemůže napadnouti ji s Mingeou porovnávat. U ní není zklamání možné, poněvadž nebylo nikdy iluse.“¹²³

Aňutou končí Umbrianiho zacyklená životní cesta a přichází jakýsi klid, ve který celý život doufal. Smířil se s tím, že svou životní lásku nemůže nalézt a přijímá trpký osud muže, jenž nedokáže milovat.

Umbriani je tedy svým způsobem postavou fantastickou, plnou tajemství a nezodpovězených otázek. Nejasný je jeho mentální stav, jelikož do samotného konce novely není jasné, zdali je bláznem v pravém slova smyslu, nebo pouze metaforickým. Pokud bude čtenářem přijat fakt, že Umbriani je opravdu znovuzrozený Hoangti, je možné jej označit za postavu metafyzickou / fantastickou, odkloňující se od běžné reality.

Další již zmíněnou postavou je mladý Hoangti, Umbrianiho alter ego. Jedná se o hlavní mužskou postavu druhé roviny narace, která vypráví svůj příběh o nešťastné lásce. Na začátku svého vyprávění vystupuje jako naivní mladík neznalý světa, co nikdy nepoznal, co je to láska, a který rád svými myšlenkami zabíhal do světa fantazie. Jedno takové blouznění však pronikne do reálného světa a jemu se zjevuje krásná Mingea, o které však až do poslední chvíle netuší, že je pouze přízrakem.

Vnější charakteristika Hoangtiho je zcela potlačena, důraz je kladen pouze na jeho vnitřní stránku, jelikož se jedná o chlapce velmi citově založeného, o jehož pocitech se dozvídáme pomocí častých vnitřních monologů. Jeho pocity jsou natolik silné, že dokáží překrýt skutečný svět. Jeho touha po poznání lásky mu dala schpnost vytvořit svět imaginativní, ve kterém nefigurovala pouze Mingea, ale i její služebnictvo a stavby již dávno neexistující – pavilon s názvem „Blaho kvetoucích broskví“. Síla jeho fantazírování je natolik silná, že dokázala prorazit hranici obou světů a jako důkaz na tento „zázrak“ mu zůstal předmět, který mu darovala Mingea na důkaz stvrzení jejich manželství. Tento dar byl však v reálném světě pohřben s Mingeou, tudíž zůstává záhadou, jak se k němu dostal, opomeneme-li nařčení, že její hrob vykradl.

¹²³ Tamtéž, s. 349.

Tato konfrontace s nadpřirozenem však není první, kterou Hoangti zažil. Dle vyprávění jeho otce totiž chlapec pochází z lásky k ženě, jež pochází z obrazu. Toto fantastické vypravování započiná steskným zpěvem otce Hoangtiho, jehož truchlivé, ale zároveň krásné verše probudily k životu ženu z obrazu. Otec tedy do obrazu „vstoupil“ a žil šťastný život až do chvíle, kdy porušil přísahu jeho ženě a byl z obrazu společně se synem vypovězen. Paralelou tomuto příběhu je příběh chlapců. Ten taktéž své Mingei složí slib, že s nikým o jejich svazku nepromluví, ale poté, co je konfrontován svým otcem a mandarínem Panju, jenž byl chlapci mentorem, svůj slib poruší a tím ztrácí spojení s metafyzický světem a ztrácí taktéž nadobro svou milovanou Mingeu.

Postava tajemné ženy Mingei je prototypickou fantaskní postavou. Jedná se přízrak již dávno zesnulé dívky, jež zemřela před mnoha staletími. Zemřela ze stesku po kapce štěstí a lásky, kterých se jí v jejím sňatku nedostávalo. Aura smutku Mingeu obklopuje téměř po celou dobu fabule a dodává jí na tajemnosti, což mladíka přitahuje o to více. Tyto dvě osoby plné smutku tak v sobě navzájem naleznou to, po čem toužili, tudíž pravou a upřímnou lásku.

Na rozdíl od mužských postav je charakteristika Mingei i vnější. Zjevuje se jako dívka oblečená v bílých šatech s překrásně řezaným obličejem a černými vlasy, které jí zdobily její oblíbené květy broskve. Motiv bílé barvy v kontextu s čínskou kulturou symbolizuje, na rozdíl od tradic českých, barvu smutku. Bílá je tradičně užívaná na pohřbech a smutečních obřadech. Mingea je taktéž zobrazována jako dívka duchaplná, mající oblibu v poezii stejně jako její milenec Hoangti.

8.2.3 Prostor a čas

Čas v první rovině vyprávění není explicitně vyjádřený, ale na základě zmínky o archeologu Henrichu Schliemannovi je možné uvažovat o 2. polovině 19. století. Co se týče prostoru, vyprávění je zasazeno do prostředí krymského poloostrova. Ten vypravěč vnímá jako místo na pomezí známého a neznámého, jelikož mu na jednu stranu připomíná jeho domov, ale na stranu druhou je pro něj tato oblast svým způsobem exotická a neprobádaná, proto se často vydává na toulky rozmanitou přírodou. Umbriani i spisovatel jsou s touto přírodou natolik svázáni, že ani zatoulání v pro turistu nespoutané a nebezpečné přírodě, je nevyvede z rovnováhy.

Tajemná příroda má i v této novele svou funkci. Temná jeskyně v horách osvětlená pouze ohništěm navazuje ideální atmosféru pro Umbrianiho pohádkové vyprávění. Spisovatel toto temné zákoutí dokonce nazývá „obydlím kyklopů“.

Co se týče druhé roviny vyprávění, o jejím zasazení do patřičné doby nevíme nic kromě toho, že se jedná o Čínu pravděpodobně mnoho staletí v minulosti. I v této části vyprávění mají různé prostory své funkce.

Obchod mladíkova otce znázorňuje jakousi komfortní zónu, ze které když vystoupí, není již tím samým člověkem. Obchod taktéž symbolizuje místo bezpečí a otcovské lásky, kam se mladík rád vracel.

Důležitou roli v chlapcově příběhu hrají dvě zahrady, obě spojeny s krásnou Mingeou. Jednou je rozlehlá zahrada mandanarínova domu, kam Hoangti zabloudí. Tam se poprvé osobně střetává se Mingeou, ale nepromluví s ní. Druhou zahradou je sad pokrytý starými stromy broskve, jež symbolizují Mingeinu lásku k němu. Tato zahrada se pro mladíka stává osudnou, jelikož zde poprvé promluví se svou láskou, se kterou se na tomto místě taktéž ožení a bude se nadále setkávat. Nejdůležitějším aspektem této zahrady je její pavilon, který Mingeou nazvala „Blaho v zahradě kvetoucích broskví“. Ten má symbolizovat místo, kde milenci prožívají své štěstí. Toto místo se však po chlapcově „vystřízlivění“ jeví nikoli jako překrásný pavilon, nýbrž hrobka jeho milované. Je to tedy místo kontrastní, kde začíná a končí život a kde se rodí a hyne láska.

8.3 Komparace děl

Komparace děl Švandových s díly Arbesovými a Zeyerovými si nejdříve žádá jejich zařazení k příslušným směrům fantastiky. Karel Krejčí ve své studii *Dvojí konfrontace (Arbes a Zeyer)* rozlišil tři směry, kterými se fantastická literatura ubírala na základě toho, jak bylo s prvky fantastiky naloženo.

Prvním typem je fantastika, jejíž nadpřirozenost je nakonec za pomoci logického myšlení nebo přírodních věd vyvrácena. Fantastika tedy funguje jako pouhý klam. Dle Krejčího „fantastika netkví v látce samé, nýbrž v její konkretizaci v mysli čtenářově, autorem úmyslně vyvolané“.¹²⁴ Tento typ se poprvé objevil již v době osvětlení u A. Radcliffové u

¹²⁴ KREJČÍ, Karel: *Dvojí konfrontace*, in *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 323.

jejich románů hrůzy a v následujících letech byl blízký autorům, kteří se svou tvorbou blížili realismu. Nejznámějším průkopníkem tohoto typu byl A. E. Poe.¹²⁵

Druhá kategorie fantastiky dle Krejčího nepřichází s žádným vyvrácením nadpřirozena, naopak tyto prvky přijímá v celém rozsahu a formě, podobně jako tomu bylo v lidových pohádkách a mýtech.¹²⁶ Fantastika v této kategorii není omezoována lidským rozumem. Krejčí dodává, že autoři textů s touto tematikou v existenci fantastična sami nevěřili, „realita jejich příznaků mizí nad zavřenou knihou“.¹²⁷ Zástupcem této fantastiky je H. Walpole.

Třetí kategorie nepracuje ani s iluzí, ani se smyslově pojímatelnou skutečností.¹²⁸ Tuto kategorii Krejčí nazývá „fantastikou utopistickou“, jelikož skutečnost, se kterou tento typ pracuje, je mimo lidské chápání a leží někde daleko v budoucnu. Nejznámějším představitelem této kategorie je dle Krejčího J. Verne.¹²⁹

I přes to, že není možné označit jakéhokoliv autora za představitele pouze jedné kategorie, příslušnost u Arbese a Zeyera je velmi zřejmá (i tak ale není možné říci, že některá jejich díla nezasahují do kategorií jiných). Arbes tedy spadá pod kategorii první a Zeyer pod kategorii druhou. Karel Krejčí na konci své studie dodává:

Jestliže Zeyer označuje jeden její vývojový směr, Arbes označuje druhý, jestliže Zeyer v tomto sleduje celkové tendence kruhu „lumírovského“, Arbes se přiřazuje ke kruhu „májovému“ ...¹³⁰

Co se týče příslušnosti Karla Švandy ze Semčic k jednomu z těchto „proudů“, nabízejí se hned dva, a to první a druhý. Švanda s fantastickými prvky pracuje různě, a proto je těžké jej explicitně přiřadit k jedné kategorii, jako to bylo možné u Arbese nebo Zeyera.

Ve *Fantastických povídkách* je nadpřirozeno projevem snových iluzí nebo špatného psychického stavu postav. Dochází tedy k jakémusi „klamu“ myslí, na základě čehož by bylo možné Švandovy povídky přiřadit ke kategorii první. Povídky však nenesou žádné znaky realismu, naopak se snaží napodobit fantastiku romantických gotických románů a objevují se v nich nadpřirozené postavy, které Arbes ve svých dílech neužívá. Na základě těchto faktů se

¹²⁵ Tamtéž, s. 323–324.

¹²⁶ Tamtéž, s. 324.

¹²⁷ Tamtéž, s. 324.

¹²⁸ Tamtéž, s. 325.

¹²⁹ Tamtéž, s. 326.

¹³⁰ Tamtéž, s. 345.

Švandova tvorba blíží té Zeyerově, ten dává přednost „volně těkající fantazii“¹³¹ a nedbá na vědu ani logiku.

Při komparaci konkrétních děl obou autorů, jejichž díla jsem podrobně charakterizovala výše, je přiřazení Švandovy tvorby jednodušším úkolem.

Ve všech zmíněných dílech se objevuje motiv šílenství, se kterým je však naloženo odlišně. Realisticky zaměřený Arbes hlavní ženskou postavu z romaneta *Poslední dnové lidstva* až do poslední chvíle prezentuje jako ženu psychickou chorou, ale ke konci se dozvídáme, že všechny její záchvaty a bludy byly pouhým následkem poranění hlavy. Naproti tomu Zeyer ve své novele pracuje s motivem / postavou šílenství odlišně. Postava Umbiraniho sice připouští, že by mohl být bláznem, jelikož postava mladíka Hoagtiho je jeho dávným alter egem, avšak žádné vysvětlení, jak tomu doopravdy je, nedostáváme. Jako čtenáři toto fantastično „přijímáme“, i když se objevují náznaky, že tomu tak být nemusí (Umbriani si své alter ego nevymyslel, ztotožnil se s ním na základě četby příběhu o něm). Podobně je tomu i u Švandy. Ten ve svých povídkách fantastično představuje jako výsledek snů nebo psychického vypětí, avšak i přes tento fakt nadpřirozeno zanechává stopy v reálném světě (medailonek z náhrdelníku, předzvěst smrti). Na základě této komparace se Švandova tvorba blíží té Zeyerově.

Nápomocná v tomto ohledu je opět Krejčího již zmíněná studie, ve které uvádí, že Arbes ve výstavbě svých děl postupuje logicky, postupně buduje atmosféru, která ke konci vyvrcholí do nečekané zápletky. Kdežto Zeyer ve svých dílech postupuje přímo alogicky.¹³² Dalším nápadným rozdílem je taktéž již zmíněné zaměření autorů k jednotlivým literárním směrům. Zeyer se opíral spíše o romantiku a „konflikt mezi láskou a ctižádostí řeší tragicky“¹³³, Arbes byl ovlivněn realismem a později i naturalismem a svá díla pojímal spíše jako sociální dokumenty.¹³⁴ I na základě tohoto porovnání je zřejmé, že tvorba Karla Švandy ze Semčic se přibližuje Juliu Zeyerovi.

Co naopak u Švandy nenacházíme jsou motivy typické jak pro Zeyera, tak Arbesa, a to konkrétně: postavy mnicha nebo jeptišky, motiv krucifixu a akrobatů. Co se však objevuje u

¹³¹ Tamtéž, s. 330.

¹³² Tamtéž, s. 330.

¹³³ Tamtéž, s. 332.

¹³⁴ Tamtéž, s. 332.

všech třech autorů je motiv obrazu (ten je více výrazný v Arbesově díle *Ukřižovaná* nebo *Svatém Xaveriovi* než v rozebíraném díle).¹³⁵

Na základě všech zmíněných informací se přikláním k názoru, že tvorba Karla Švandy ze Semčic spíše spadá do druhé kategorie Karla Krejčího, tedy do kategorie, která nadpřirozeno nepopírá, nýbrž ho přijímá v celém rozsahu. V kontextu Švandovy tvorby je možné jeho tvorbu zařadit do moderny konce 19. století. I přes tento závěr však nelze tvrdit, že by Švandova tvorba neměla nic společného s tvorbou Arbesovou.

¹³⁵ Tamtéž, s. 342.

9 Závěr

Ve své bakalářce práci jsem se věnovala vymezení žánru fantastické povídky. Toho jsem dosáhla prostřednictvím porovnání několika různých, jak českých, tak zahraničních. Zkoumala jsem jejich odlišnosti a shody a na základě toho posléze vycházela v následujících kapitolách, jež jsem věnovala výhradně fantastické povídce.

Švandova tvorba není nijak obsáhlá a kritikou nijak pozitivně přijímána, ale i přes to ji shledávám osobitou a zajímavou, především co se týče využití snových imaginací jakožto prvku fantastické literatury. *Fantastické povídky* se svou strukturou a motivy podobná dobovým dílům fantastické literatury, kdežto *Bizarní povídky* shledávám jako Švandův experiment prosadit svůj osobitý styl. Oba soubory mají společných mnoho motivů jako například, snové výjevy, tajemné přízraky a lidskou „šílenost“. Dále se některé povídky shodují v rámci vyprávění, tak i ve využití rolí vypravěče a posluchače.

Při komparaci obou děl s romanetem Arbesovým a novelou Zeyerovou jsem za pomocí teorie Karla Krejčího dospěla k zařazení Švandovy tvorby do tvorby Zeyerovské. Tím jsem taktéž tvorbu Karla Švandy přiřadila do „druhého typu fantastiky“, taktéž založené na Krejčího teorii, tudíž do kategorie, jež nadpřirozené prvky přijímá v celé formě a nevyužívá k rozluštění vědecké poznatky (tak jako tomu bývá u Arbesa).

10 Seznam použité literatury

Primární literatura:

- ARBES, Jakub: *Poslední dnové lidstva. Romaneto*. Praha: Vyšehrad, 1985.
- ŠVANDA ze Semčic, Karel: *Bizarní povídky*. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1897.
- ŠVANDA ZE SEMČIC, Karel: *Fantastické povídky*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1892.
- ZEYER, Julius: Blaho v zahradě kvetoucích broskví, in: *Novely*, [Sv.] 2. Praha: Unie, 1907, s. 291–351.

Sekundární literatura:

- BASS, Eduard: Dr. Švanda zemřel, in: *Lidové noviny*, 6. 11. 1928, r. 36, s. 3.
- DEYL, Rudolf: *Vojan zblízka*. Praha: Orbis, 1953.
- DEYL, Rudolf: *Vavříny s trny*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- DĚDINOVÁ, Tereza: *Po divné krajině. Charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury*. Vydání první. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015.
- HORÁK, František: Zprávy domácí a z venkova, in: *Tábor*, 1895, r. 32, č. 14, s. 1.
- KREJČÍ, Karel: Dvoji konfrontace, in: *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel, 1975.
- KREJČÍ, Karel. *Kapitoly o Jakubu Arbesovi*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- KREJČÍ, Karel: Vznikání a život literárních termínů, in: *Literatury a žánry v evropské dimenzi*. Praha: Euroslavica, 2014.
- KUBÍČEK, Tomáš – HRABAL, Jiří – BÍLEK, Petr A.: *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Praha: Nakladatelství H & H, 2002.
- MERHAUT, Luboš: *Cesty stylizace (Stylizace, „okraj“ a mystifikace v české literatuře přelomu devatenáctého a dvacátého století)*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 1994.
- MRAVCOVÁ, Marie. Vyprávějíci „já“ a prožívající „já“, in: *Proměny subjektu*, sv. 2. Praha – Pardubice: ÚČL AV ČR – Mlejnek, 1992, s. 24–52.
- NERUDA, Jan: *Ve službách českého divadla*. Praha: L. Mazáč, 1927.
- PAJAŃ, Patrycjusz. *Hrůza v české literatuře*. Praha: Academia, 2017.
- PEŠKOVÁ, Eliška: *Zápisky české herečky*. V Praze: Hejda & Tuček, 187-.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

- ŠALDA, F. X. *Kritické projevy 2, 1894–1895*. V Praze: Československý spisovatel, 1950.
- ŠORMOVÁ, Eva: Švandovo divadlo, in: *České divadlo. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 488–493.
- TÁBORSKÁ, Jiřina: Fantastická literatura, in: VLAŠÍN, Štěpán (red.). *Slovník literární teorie*. 2. vyd., rozšířené. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 109.
- TEICHMAN, Josef: *Postavy českého divadla a hudby*. Praha: Orbis, 1941.
- TRAILLOVÁ, Nancy H.: *Možné světy fantastiky*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia, 2011.
- VEJVARA, Josef: Jak to bylo, in: *Národní listy*, 1930, r. 70, č. 48, s. 4.
- ZIZLER, Jiří. Karel Švanda ze Semčic. In: *Lexikon české literatury: Osobnosti, díla, instituce*. I, A–G. Praha: Academia, 2008, s. 829–830.