

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra germanistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Práce s literární metafikcí v rámci příběhů ze světa fantasy na příkladu tvorby
Michaela Endeho, Cornelia Funkeové a Waltera Moerse

A study of the use of literary metafiction with regards to the fantasy stories
by Michael Ende, Cornelia Funke and Walter Moers

Marie Šmídová

Vedoucí práce: PhDr. Tamara Bučková, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Anglický jazyk se zaměřením na vzdělávání — Německý jazyk se
zaměřením na vzdělávání

2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Práce s literární metafikcí v rámci příběhů ze světa fantasy na příkladu tvorby Michaela Endeho, Corneliie Funkeové a Waltera Moerse* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 14. 7. 2017

.....

Marie Šmídová

Zde bych ráda poděkovala vedoucí práce PhDr. Tamaře Bučkové, Ph.D. za její podporu a vstřícnost.

ANOTACE

Tato práce se zabývá analýzou práce s metafikcí v německých fantasy románech z tvorby Michaela Ende, Cornelia Funkeové a Waltera Moerse. Práce je rozdělena na tři části. V první části je nastíněna problematika metafikce, jsou porovnány pohledy na její vymezení na základě čtyř různých teoretických pramenů a následně je metafikce vymezena pro účely této práce. Druhá část práce představuje nejčastější techniky, které se v metafikčních dílech objevují. Podkladem pro tuto část je publikace Sylvie Setzkornové. Ve třetí části práce je pak na základě získaných teoretických poznatků provedena analýza metafikčních technik v jednotlivých vybraných románech.

KLÍČOVÁ SLOVA

literární metafikce, fantasy, Michael Ende, Cornelia Funkeová, Walter Moers

ANNOTATION

This thesis focuses on the use of metafiction in German fantasy novels by Michael Ende, Cornelia Funke and Walter Moers. It is divided into three parts. The first part provides an introduction into metafiction and the different opinions concerning its definition. It compares four different approaches. Metafiction is then defined for the purpose of this thesis. The second part presents the most frequent techniques used in metafictional novels. The background for this part is the publication written by Sylvia Setzkorn. The third part of this thesis focuses on the analysis of the metafictional techniques in the selected novels. The analysis is based on the theoretical knowledge acquired in the previous parts of the thesis.

KEYWORDS

literary metafiction, fantasy, Michael Ende, Cornelia Funke, Walter Moers

Obsah

Úvod	7
1 Představení problematiky metafikce	9
1.1 Původ termínu „metafikce“	9
1.2 Různé pohledy na vymezení metafikce	10
1.2.1 Linda Hutcheonová: narcistická narace – vyprávění zaujaté samo sebou.....	11
1.2.2 Patricia Waughová: metafikce zkoumající vztah fikce a reality	14
1.2.3 Mark Currie: metafikce stojící na hranici fikce a kritiky	17
1.2.4 Sylvia Setzkornová: metafikce jako literární text zahrnující svoji teorii	19
1.2.5 Shrnutí teoretických pramenů vymezujících metafikci	22
1.2.6 Vymezení metafikce pro účely této práce	23
2 Metafikční techniky	24
2.1 Zaměření na text a jeho aspekty.....	24
2.1.1 Realita versus fikce.....	24
2.1.2 Zdůraznění díla jako knihy a písma.....	24
2.1.3 Práce s paratexty	25
2.1.4 Intertextualita.....	25
2.1.5 Metalepse.....	26
2.1.6 Mise en abyme.....	26
2.1.7 Opakování a variace	27
2.1.8 Symboly, metafory a alegorie.....	27
2.2 Zaměření na autora	28
2.2.1 Postava autora, vypravěče a nakladatele	28
2.2.2 Pluralita perspektiv	28
2.3 Zaměření na čtenáře	29

2.3.1	Komunikace textu se čtenářem.....	29
2.3.2	Postava čtenáře v textu	29
3	Metafikce v německých fantasy románech	30
3.1	Základní vymezení žánru fantasy a vztah fantasy k metafikci	30
3.2	Michael Ende: <i>Nekonečný příběh</i>	32
3.2.1	K autorovi a knize.....	32
3.2.2	Základní seznámení s dějovou linií románu <i>Nekonečný příběh</i>	35
3.2.3	Metafikční techniky v knize <i>Nekonečný příběh</i>	37
3.3	Cornelia Funkeová: <i>Inkoustové srdce</i>	43
3.3.1	K autorce a knize	43
3.3.2	Základní seznámení s dějovou linií románu <i>Inkoustové srdce</i>	46
3.3.3	Metafikční techniky v knize <i>Inkoustové srdce</i>	47
3.4	Walter Moers: <i>Město snících knih</i>	54
3.4.1	K autorovi a knize.....	54
3.4.2	Základní seznámení s dějovou linií románu <i>Město snících knih</i>	55
3.4.3	Metafikční techniky v knize <i>Město snících knih</i>	57
	Závěr.....	66
	Resumé	69
	Seznam použitých informačních zdrojů	71
	Seznam příloh.....	75
	Přílohy	76

Úvod

Tato práce se věnuje metafikci jako způsobu tematizování fikce a zkoumání vztahu mezi fikcí a realitou v příbězích z oblasti fantasy literatury. Zaměřuje se na německy psanou literaturu poslední třetiny 20. a začátku 21. století.

Oblast literární vědy, která se zabývá metafikcí, není názorově jednotná a zcela jistě ještě není vyčerpána. Se zkoumáním metafikce vyvstává řada problémů. Prvním z nich je fakt, že se tento pojem objevuje až v sedmdesátých letech minulého století, tedy poměrně nedávno. Aspekty metafikčního postupu lze ovšem podle některých autorů nalézt už například v *Canterburských povídkách*, díle anglického spisovatele ze čtrnáctého století Geoffreyho Chaucera. Na samotnou definici pojmu se názory literárních teoretiků různí, což vychází také ze skutečnosti, že metafikce přesahuje hranice literární teorie – zasahuje také například do literární kritiky, lingvistiky nebo filosofie. Navzdory těmto rozporům (nebo koneckonců i díky nim) je metafikce tématem, které považují za nejen zajímavé, ale také velmi aktuální, protože inovativním způsobem zkoumá samotné principy, na kterých funguje literatura, a také přikládá zvláštní pozornost vztahu mezi realitou a fikcí. Je to zároveň téma, které má přesah do praktického života, protože nabízí novou perspektivu na čtení literárních děl, nabádá čtenáře k aktivnímu a kritickému přístupu k literatuře.

S metafikcí se lze setkat v mnohých dílech světové literatury, ve fikci všech možných žánrů. Ve své práci se zaměřuji na oblast německé fantasy literatury, protože fantasy je v současné době velmi populárním žánrem, který je přístupný široké veřejnosti. Kromě toho, že je mi samotné blízká, ji považuji za vhodnou pro přiblížení německé literatury žákům ve své budoucí pedagogické praxi. Fantasy literatura jako taková má k metafikci velmi blízko už tím, že hojně využívá představitivost čtenáře, zapojuje jej do tvorby fikčního světa a jeho postav. Motiv knihy je jedním z nejčastějších fantasy motivů, protože kniha je brána jako něco magického, jako prostředek moci, vědění, jako most do jiných světů. Tímto fantasy otevírá velký prostor pro tematizaci konceptů spojených s literaturou a pro metafikční zkoumání vztahu mezi fikcí a realitou.

Cílem práce je představit problematiku metafikce, nastínit techniky, které v textech používá, a následně využít těchto teoretických poznatků v praktickém rozboru práce s metafikcí v románech Michaela Endeho, Corneliie Funkeové a Waltera Moerse. Z tvorby

Michaela Endeho byl vybrán *Nekonečný příběh*, neboť svou prací s dvěma dimenzemi, dimenzí reality a dimenzí fantazie, do které se protagonista dostane pomocí knihy, naráží na vztah mezi realitou a fikcí a nabízí mnoho podkladů pro rozbor metafikčních technik. Romány *Inkoustové srdce* z tvorby Corneliie Funkeové a *Město snících knih* z tvorby Waltera Moerse také pracují s motivem knihy. Kromě toho tematizují postavu spisovatele, což je další oblastí zájmu metafikce. *Inkoustové srdce* je prvním dílem z trilogie *Inkoustový svět*, podobně *Město snících knih* je jednou ze série knih o fantastické zemi Zamonii, svým rozsahem avšak odpovídají *Nekonečnému příběhu* a proto se rozbor na zbylé díly nevztahuje.

Objasnění dané problematiky z pohledu teorie a potom výběru jednotlivých románů také odpovídá struktura práce. V první části je podán přehled pojetí metafikce ve vybrané sekundární literatuře. Jsou zde shrnuty a porovnány čtyři různé pohledy na metafikci – Linda Hutcheonová a Patricia Waughová jakožto průkopnice v této oblasti, Mark Currie jako představitel kritického směru a Sylvia Setzkornová jako současná, německy mluvící autorka. Všechny čtyři prameny pocházejí ze zahraničí, neboť v české oblasti není dosud metafikci věnováno příliš pozornosti. V druhé části práce jsou stručně představeny metafikční techniky, a to na základě publikace vydané Sylvií Setzkornovou. Teoretické poznatky o metafikci z první a druhé části práce jsou pak využity v části třetí, která se zabývá rozbohem práce s fikcí a metafikcí ve jmenovaných německých fantasy románech. K rozboru těchto děl byl využit aspekt metafikčních technik vytvořených již výše uvedenou Sylvií Setzkornovou.

1 Představení problematiky metafikce

První kapitola se snaží podat stručný náhled do problematiky metafikce a jejího ohraničení. Doba, která uplynula od prvního použití tohoto pojmu je sice poměrně krátká, ale během ní se pohled na vymezení metafikce vyvíjel a měnil ruku v ruce s tím, jak se dynamicky vyvíjel pohled na literaturu v různých literárních obdobích. Metafikce se už ze své „meta“ podstaty, tedy jakožto koncept nějakým způsobem přesahující fikci, nachází téměř na hranici filosofie. Podat krátkou a přesně ohraničenou definici metafikce je tudíž nejen nesnadné, ale i nežádoucí, protože by ji to připravilo o její dynamický charakter. Tato kapitola se snaží nastínit hlavní tendence v nahlížení na metafikci a poté vybrat směr považovaný za zásadní pro tuto práci, protože bakalářská práce svým rozsahem neumožňuje zaobírat se metafikcí a jejími rozličnými aspekty a proměnami přílišně do hloubky. Tato kapitola se tedy nesnaží vystihnout metafikci v její komplexitě a do posledních důsledků, ale spíše podat úvod k této problematice a nastínit, kde se vlastně berou rozdíly v její interpretaci; dále také představit aspekty metafikce, na které je kladen důraz v další části práce, zabývající se rozbohem metafikčních prvků v románech z oblasti německé fantasy.

1.1 Původ termínu „metafikce“

Termín „metafikce“ se poprvé objevuje v sedmdesátých letech minulého století, a to v díle amerického spisovatele Williama H. Gasse. Gass, který se vedle spisovatelské činnosti zabýval také literární kritikou a dokonce působil jako profesor filosofie, se ve své eseji *Philosophy and the form of fiction* snaží popsat fenomén, který našel v literárních textech Jorge Borgese, Johna Bartha a Flanna O'Briena – textech, které se zabývají samy sebou, tedy jejichž tématem je sebereflexivita¹. Pojem „metafikce“ tudíž vzniká z potřeby poukázat na tento sebereflexivní přístup k literatuře. Ačkoliv autoři, ke kterým se odkazuje Gass, byli víceméně jeho současníky, neznamená to, že by literární sebereflexivita byla vynálezem té doby – sebereflexivní tendence lze nalézt i v dílech mnohem starších, jako například v Chaucerových *Povídkách Canterburských* (14. století) nebo Shakespeareových

¹ SETZKORN, Sylvia. *Vom Erzählen erzählen: Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart*. Tübingen: Stauffenburg, 2003. ISBN 3860576763. S. 28

divadelních hrách (16. století)². Pouze to poukazuje na fakt, že se sebereflexivita (nejen v literární oblasti) dostala ve 20. století do popředí zájmu.

Sebereflexivita (příp. také sebeuvědomělost, ve smyslu anglického termínu *self-consciousness*) a sebereference stojí za vznikem celé řady „meta“ termínů, které zažívají rozkvět hlavně od šedesátých let 20. století. V roce 1961 rozvíjí dánský lingvista Louis Hjelmslev ve svém článku pojem „metajazyk“, který má označovat takový jazykový kód, který se místo k mimojazykové realitě vztahuje k jinému jazyku³. Další „meta“ koncept, zkoumaný v šedesátých letech, je například „metadivadlo“, o kterém píše americký dramatik Lionel Abel ve své knize *Metatheatre: a new view of dramatic form* z roku 1963. Toto obrácení pozornosti k „meta“ konceptům poukazuje na fakt, že se všeobecně zvýšil zájem společnosti o to, jak člověk reflektuje svět kolem sebe, a to se zvláštním důrazem na jazyk, který už nelze dále považovat pouze za prostředek označování mimojazykové reality, ale měl by být vnímán jako „nezávislý, soběstačný systém, který vytváří své vlastní ‚významy‘“⁴. Znamená to tedy, že vztah mezi jazykem a mimojazykovou realitou není jednostranný (mimojazyková realita generuje jazyk), ale že jazyk svým působením ovlivňuje a formuje námi vnímanou mimojazykovou realitu. Metafikce v této tradici „meta“ pojmů rozhodně není výjimkou.

1.2 Různé pohledy na vymezení metafikce

Tato část se snaží načrtnout konkrétní pohledy na definici a ohraničení metafikce, tak jak je lze nalézt v sekundární literatuře. Autoři jsou řazeni chronologicky. Výběr autorů, jejichž definice metafikce zde jsou uvedeny, není náhodný. Možná právě proto, že samotný pojem se objevil až v sedmdesátých letech 20. století, není tato oblast ještě příliš utříděna, nepanuje v ní homogenní názor a rozhodně není vyčerpána. Nicméně, uznávanými průkopnicemi v této oblasti a také pravděpodobně nejčastěji citovanými autorkami knih o metafikci jsou Patricia Waughová a Linda Hutcheonová, proto jsou první podkapitoly věnovány jim. Obě sepsaly svá díla v osmdesátých letech. Dalším anglicky píšícím autorem je Mark Currie, který se přibližně o deset let později snaží nabídnout komplexní

² CURRIE, Mark. *Metafiction*. London: Longman, 1995. ISBN 0582212928. S. 5.

³ WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 1984. New accents. ISBN 0-415-03006-4. Dostupné také z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=5001577>. S. 4.

⁴ WAUGH, Patricia, ref. 3, s. 3. Překlad zpracován autorkou předkládané práce; v anglickém originále: „independent, self-contained system which generates its own ‘meanings’“.

náhled na metafikci a ve své publikaci zahrnuje eseje hned několika různých autorů. Pro účely této práce je vycházeno hlavně z úvodní části knihy, ve které vyjadřuje svůj vlastní kritický pohled na metafikční problematiku. Poslední autorka, Sylvia Setzkornová, pochází z německy mluvící oblasti a svoji publikaci vydala kolem přelomu tisíciletí.

Tento zběžný přehled názorů na vymezení metafikce samozřejmě zdaleka nevyčerpává různorodou paletu pohledů na tento fenomén, to si však ani neklade za cíl. Účelem této části je poskytnout východiska pro analýzu německých fantasy románů, tedy také označit ten názorový směr, který je pro pozdější analýzu zásadní.

1.2.1 Linda Hutcheonová: narcistická narace – vyprávění zaujaté samo sebou

Linda Hutcheonová ve své knize *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, poprvé vydané roku 1980, definuje metafikci jako „fikci o fikci – tedy fikci, která v sobě zahrnuje komentář svojí vlastní narativní a/nebo lingvistické identity“⁵. Tuto fikci také popisuje jako sebereflexivní, o sobě informující, autoreferenční nebo autoreprezentativní. Protože tyto výrazy nepovažuje za úplná synonyma, užívá zastřešujícího pojmu „narcistická“ narace. Odkazuje se tímto na příběh z řecké mytologie vyprávějíci o Narcisovi, mladíkovi, který byl tak zahleděný do sebe, že to vedlo k jeho zkáze.

Narcisův příběh autorka považuje za alegorii k osudu románu všeobecně, ne pouze k metafikci. Nymfu Echó, se kterou se Narcis setkává, například využívá k tomu, aby poukázala na osud realistického románu. Echó byla nymfa, kterou nebylo možné umlčet, ale zároveň nebyla schopna sama mluvit, jejím osudem bylo jen opakovat několik posledních slov vyřčených ostatními. Byla tedy s to zrcadlit realitu, ne však využít vlastní kreativní síly. Echó nakonec úplně ztratila svou podobu, své tělo, zůstal z ní jen onen hlas, opakující po kolemjdoucích. Její kosti se prý proměnily v kámen. Shodné rysy s tímto příběhem vidí Hutcheonová i u realistického románu, protože tak jako Echó, realistický román se soustředí pouze na zrcadlení, přejímání světa kolem sebe, ovšem chybí mu vlastní kreativní síly, protože jazyk považuje jen za prostředek k tomuto napodobování

⁵ HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1980. Library of the Canadian review of comparative literature, v. 5. ISBN 0-88920-102-1. Dostupné také z: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/slub/detail.action?docID=685684>. S. 1. Překlad zpracován autorkou předkládané práce; v anglickém originále: „fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity“.

reality. Ubírá jazyku jeho autonomní charakter a také opomíjí skutečnost, že jazyk nezobrazuje mimojazykovou realitu, ale pouze její referenci. Lingvistický aspekt psaní a také hodnocení románu se vytrácí podobně jako tělo nymfy Echó, až nakonec zůstanou jen zkamenělé kosti, které představují konvence nekriticky přejímané konformními romanopisci⁶.

Tragický osud nymfy Echó je podle Lindy Hutcheonové určitým způsobem předznamenávající pro obrat v životě mladého Narcise. Kvůli své kráse je Narcis vyhledáván mnohými dívkami i chlapci, ale ve své pýše je všechny odmítá. Až se jeden ze zhrzených mladíků obrátí k nebi s prosbou, aby se Narcis zamiloval sám do sebe, místo aby zraňoval ostatní. Bohyně Nemesis jeho prosbu vyslyší. Jednoho dne narazí Narcis na jezírko, jehož hladina, dosud nenarušená žíznivou zvěří nebo spadlými stromy, se stříbřitě leskne. Zatímco se sklání, aby se napil, zamiluje se do svého odrazu na hladině. Tento odraz je ale jen iluzí, stínem bez těla, prchavým obrazem, který zmizí, jen co se Narcis obrátí pryč. On je ovšem pohlcen, zaplaven láskou k této iluzi, která nemá vlastní podstatu. Obdivuje, co vidí na hladině, a zároveň s tím je obdivován; touží, čímž zároveň je po něm touženo⁷. Tato situace slouží autorce jako dobrá ilustrace metafikčního paradoxu – paradoxu doprovázejícího fikci, která se zabývá sama sebou.

Tím ale vyprávění o Narcisovi nekončí. Neschopen odtrhnout se od své podobizny, kterou vidí na hladině, Narcis si uvědomuje, do jaké se dostal pasti. Zoufale touží po svém odrazu, který je zároveň tak blízko a tak nedostupný. Jeho slzy jsou opětovány, jeho slova vrací hladina neslyšně zpět, odraz je jím a on sám je odrazem. Smrt najednou vypadá jako jediné řešení tohoto paradoxu, lásky v sebe sama, protože alespoň zbavuje trýznění, zemřou oba společně. A tak, oslaben tímto trápením, šířán zevnitř vášnivou posedlostí, Narcis ztrácí svůj dřívější elán a energii, pro které byl tak obdivován. I jeho tělo, dříve tolik milováno, chátrá, až po něm zůstává jen ozvěna jeho posledního „sbohem“. Hutcheonová zde nalézá podobnost s pohledem kritiků, kteří se negativně vymezili k metafikci. Tito kritici tvrdí, že román, který se nedokázal spokojit s akceptací odrážení sama sebe, ale šel tak daleko, že se nechal touto sebereflexí a zahloubaností do sebe sama pohltit, také ztratil na své atraktivnosti. Ztratil svoji osobnost, ztratil akci, ztratil vůbec

⁶ HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 10-11.

⁷ HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 10.

schopnost existovat mimo sama sebe, existovat jako realistické vyprávění⁸. Metafikce tedy s sebou nese „smrt románu“ – svojí sebedestruktivní, solipsistickou povahou se stává neslučitelnou s realistickou tradicí románu⁹.

Hutcheonová se nicméně staví do opozice k negativní kritice metafikce. Jejím prvním argumentem je, že metafikce není nějakým náhlým předělem v historii románu. Naopak vnímá metafikci jako postupný vývoj. Zde znovu používá vyprávění o Narcisovi. Jeho zahledění do sebe sama není něco, co se u něj projevilo, až když spatřil svůj odraz na hladině tůně. Sebeláska ho provázela celý jeho život, situace u jezírka byla jen vyvrcholením této tendence, být zaujatý sám sebou. Autorka uvádí, že metafikci lze vysledovat už mnohem dříve než v postmoderní literatuře, za jejíž doménu je metafikce často považována. Pro ilustraci tohoto tvrzení jí slouží například Cervantesův *Don Quijote* (pocházející z počátku 17. století) či Sternův *Tristram Shandy* (dílo z 18. století) – oba tyto romány považuje ze předchůdce moderní metafikce¹⁰. Růst zájmu o sebereflexivní literaturu je tedy kontinuální. Hutcheonová prohlašuje, že nelze ztotožňovat metafikční literaturu s literaturou postmoderní, neboť postmoderní fikce je jen „jednou z mnoha forem, které dnes na sebe metafikční sebeuvědomělost může brát a bere“¹¹.

Druhým argumentem proti negativní kritice namířené vůči metafikci, který Hutcheonová uvádí, je, že úpadek realističnosti románu by ve skutečnosti mohl být vnímán jako pozitivní změna, vedoucí ke zvýšení smyslu pro formální stránku literárních děl a zájmu o jazyk. Metafikce nabízí novou perspektivu na osobu autora (spisovatele), čtenáře i samotný proces tvorby fikce. Spisovatel se najednou stává někým, kdo si začne být vědom toho, že tvoří nejenom příběh, ale i vlastní znakový systém a může se rozhodnout tak činit sebeuvědoměle. Čtenář se z role pouhého konzumenta dostává do role aktivního přispěvovatele, spolutvůrce tohoto systému. Román se stává novým, zvláštním druhem kódu¹².

⁸ HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 13.

⁹ HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 37.

¹⁰ HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 8.

¹¹ HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 3. Překlad zpracován autorkou předkládané práce; v anglickém originále: „one of many forms that metafictional self-consciousness can and does take today“.

¹² HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 14.

Ve své publikaci se Linda Hutcheonová snaží dokázat, že metafikce svojí sebeuvědomělostí nepopírá spojitost mezi uměním a životem, vždyť čtení a psaní jsou součástí našeho života stejně tak, jako jsou součástí umění. Metafikce tuto spojitost vnímá v novém světle, na rovině procesu (tedy vyprávění příběhu) spíše než na rovině produktu (tedy vyprávěného příběhu)¹³. Tím ovšem dostává čtenáře do paradoxní situace – na jednu stranu je nucen uvědomit si, že fikce, kterou čte, je umělý konstrukt, odkazující se ke světu vytvořenému autorem, nikoli reálnému. Na druhou stranu svými požadavky na čtenářovo aktivní reflektování díla čtenáře do díla zapojuje, proměňuje jej ve spoluautora fikčního světa a tím spojuje umění se čtenářovým životem. Podle Lindy Hutcheonové je paradox metafikci vlastní, protože metafikční text je textem narcistickým, zaměřeným na sebe sama a sebereflexivním, ale zároveň orientovaným vně na osobu čtenáře¹⁴.

V době vydání své knihy *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* autorka nejspíše netušila, že se její publikace stane výchozím bodem pro mnoho dalších děl, teoreticky pojednávajících o metafikci, ale také prakticky analyzujících knihy používající metafikční postupy. Svým komplexním pohledem na metafikci a také vymezením se k negativní kritice metafikce objevující se v sedmdesátých letech se ovšem stala v této oblasti zásadním průkopníkem. Tento termín vymezuje poměrně široce, poukazuje na to, že metafikce nevzniká s postmodernismem, ale lze ji nalézt i v dílech mnohem starších, což ukazuje její postupný vývoj. Zaměřuje se na metafikční zaujetí sama sebou a také paradoxní povahu metafikce, která spočívá v sebereflexivní orientaci dovnitř, ale také směrem ven na osobu čtenáře, který se stává vedle spisovatele aktivním spoluvůrcem fikčního světa. Dalším důležitým rysem metafikce je podle Hutcheonové fakt, že se zaobírá rovinou procesu, tzn., zajímá se o vyprávění příběhu (a jeho formální, jazykovou stránku) více než o výsledný produkt.

1.2.2 Patricia Waughová: metafikce zkoumající vztah fikce a reality

Jen o čtyři roky později než Linda Hutcheonová, v roce 1984, vydává svou publikaci týkající se metafikce nazvanou *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* i Patricia Waughová. Tyto dvě autorky se podle všeho metafikcí zabývaly

¹³ HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 3.

¹⁴ HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 7.

nezávisle na sobě, přístup Patricie Waughové se proto od její současnice liší – především v tom, kterým aspektům metafikce věnuje největší pozornost. Waughová definuje metafikci jako „pojem přiřknutý fikci, která sebeuvědoměle a systematicky přitahuje pozornost ke svému statusu jakožto artefaktu za účelem vyvolání otázek týkajících se vztahu fikce a reality“¹⁵. Narozdíl od Hutcheonové Waughová do své definice zahrnuje i účel metafikce. Základními charakteristikami a oblastmi zájmu metafikce jsou pak podle ní:

oslava moci kreativní představivosti ve spojení s nejistotou ohledně validity jejích znázornění; extrémní sebeuvědomělost ohledně jazyka, literární formy a samotné činnosti psaní fikce; všudypřítomná nejistota ohledně vztahu fikce a reality; parodický, hravý, přemrštěný, či zdánlivě naivní styl psaní¹⁶.

Vztah mezi fikcí a realitou je pro Patricii Waughovou zásadní téma. Metafikci vnímá jako koncept velmi blízký Hjelmslevově metajazyku. Oba tyto „meta“ pojmy fungují na základě principu, který popsal švýcarský jazykovědec Ferdinand de Saussure ve své dichotomii týkající se jazykového znaku: jazykový znak má dvě stránky, označující a označovanou, přičemž označující stránka je jazykovým kódem (soubor zvuků/písmen apod.), označovaná je pak referentem, evokovaným tímto kódem. V případě metajazyka se jazykový kód ovšem stává označujícím jiného jazykového kódu, který se stává jeho označovaným. Přeneseno do oblasti fikce vede tento koncept k psaní literatury, která „soustavně poukazuje na svoji konvenčnost, čímž explicitně a otevřeně odhaluje svoji rafinovanost a tím prozkoumává problematický vztah mezi životem a fikcí“¹⁷.

Zájem o spojitost fikce a reality sice zažívá nebývalý rozkvět v druhé polovině 20. století, nicméně metafikce tímto časovým obdobím rozhodně není omezená. Tento fakt zmiňují obě autorky – průkopnice zkoumání metafikce, nejspíše v reakci vnímání metafikce jako atributu postmoderní literatury. Patricia Waughová jde ale ve své teorii ještě dál. Tvrdí

¹⁵ WAUGH, Patricia, ref. 3, s. 2. Překlad zpracovaný autorkou předkládané práce; v anglickém originále: „term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality“.

¹⁶ WAUGH, Patricia, ref. 3, s. 2. Překlad zpracovaný autorkou předkládané práce; v anglickém originále: „a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing“.

¹⁷ WAUGH, Patricia, ref. 3, s. 4. Překlad zpracovaný autorkou předkládané práce; v anglickém originále: „consistently displays its conventionality, which explicitly and overtly lays bare its condition of artifice, and which thereby explores the problematic relationship between life and fiction“.

totiž, že metafikce vzniká už se vznikem románu, pokud ne dřív. Fikce jako taková je užitečným prostředkem ke zkoumání reality, neboť pokud je naše vnímání okolního světa zprostředkováno jazykem, pak fikce jakožto svět jazykem vytvořený nám může o fungování reality a jejího vnímání ledacos napovědět¹⁸. Metafikce, která tento přesahující charakter fikce explicitně vyjadřuje a hlouběji se jím zabývá, nabízí nejen vhled do reprezentační funkce fikce, ale také do historie románu jako literárního žánru. Waughová uvádí: „Při studiu metafikce člověk prakticky studuje to, co dává románu jeho identitu.“¹⁹

Důvod, proč se o jev, který se v literatuře nacházel už tak dlouho, začíná společnost více zajímat ve druhé polovině 20. století, spojuje autorka se všeobecně zvýšenou nejistotou a sebezpytováním panujícím v té době. Tak jako se po druhé světové válce otřásly hodnoty a pohled na svět, mění se také chápání literatury. Postmoderní literatura se vyznačuje pluralitou a relativizací, metafikce do ní se svojí sebereflexivitou dobře zapadá. Nicméně není s podivem, že experimentálností a odvratem od realismu vyvolala postmoderní fikce vlnu kritiky. Stejně jako Hutcheonová, Waughová se cítí povinna vyjádřit se ke kritice metafikční literatury spojené s pojmy jako „krize románu“ nebo „smrt románu“. Namítá, že metafikce není formou sebezahlobanosti, která by byla znakem umělecké vyčerpanosti románu. Metafikce vychází z uvědomění, že fikce je uměleckým výtvorem člověka (spíše než „zrcadlem“ reality), a potřeby tuto skutečnost tematizovat²⁰. Vlastnost společná všem metafikčním dílům je, že „zkoumají teorii fikce skrze praxi psaní fikce“²¹.

Metafikční opozice vůči realistické fikci navíc není tak rezolutní, jak by se mohlo zdát. Metafikce se vymezuje vůči realistickým konvencím, jako je například práce s jazykem jakožto prostředkem k objektivnímu vyobrazení reality nebo „vševědoucí“ postava autora, ale ne tím způsobem, že by je úplně opomíjela. Metafikce staví na těchto dobře známých konceptech, ale zároveň na ně upozorňuje a odhaluje jejich konvencionalitu (často parodicky), čímž mezi čtenářem a literárními konvencemi vytváří odstup a současně od

¹⁸ WAUGH, Patricia, ref. 3, s. 3.

¹⁹ WAUGH, Patricia, ref. 3, s. 5. Překlad zpracovaný autorkou předkládané práce; v anglickém originále: „By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity.“

²⁰ WAUGH, Patricia, ref. 3, s. 10.

²¹ WAUGH, Patricia, ref. 3, s. 2. Překlad zpracovaný autorkou předkládané práce; v anglickém originále: „(they all) explore a theory of fiction through the practice of writing fiction“.

čtenáře požaduje aktivní přístup v promýšlení významu fikčního textu²². Tento způsob práce s konvencemi je dobře patrný například v románu postmoderního spisovatele Johna Fowlese zvaném *Francouzova milenka*. Tento román je často uváděn jako typický příklad metafikce. Bývá považován za parodii realistického románu, protože využívá jeho konvencí, aby je pak přerušil autorskými vstupy, narušujícími realistickou iluzi.

Patricia Waughová i Linda Hutcheonová, průkopnice ve studiu metafikce, reagují na kritiku metafikce tím, že podtrhávají její inovativní, kreativní charakter. Obě také zdůrazňují, že metafikce není vynálezem postmoderní literatury, ale fenoménem mnohem starším. Patricia Waughová se snaží ve své knize poukázat na to, že metafikce je ve skutečnosti románu vlastní, že je to tendence, která byla ve fikci vždy přítomna. Fikční svět totiž, jako jazykový konstrukt, byl vždy modelem ke zkoumání reality, která je nám také zprostředkována jazykem. Metafikce tuto skutečnost jen vyjadřuje explicitně, sebereflexivně upozorňuje na svoji fikčnost a umělost. Sebeuvědomělost metafikce slouží podle Waughové k tomu, aby čtenáře zapojila do promýšlení vztahu mezi fikcí a realitou. Ve srovnání s Hutcheonovou se Waughová více zabývá účelem metafikce a jejími dopady na čtenáře i literární teorii.

1.2.3 Mark Currie: metafikce stojící na hranici fikce a kritiky

Publikace s názvem *Metafiction*, editována Markem Curriem, vyšla v roce 1995 v edici *Longman Critical Readers*. Tato edice si klade za cíl poskytnout nové, kritické pohledy na čtení kanonických textů literatury. Metafikce má proto mezi jejími tématy nepochybně své místo. Mark Currie ovšem tuto knihu, která nabízí eseje (většinou úryvky z delších publikací) týkající se metafikce, nejen editoval, ale také k ní napsal úvodní kapitulu, ve které osvětluje svůj vlastní pohled na metafikci.

V první řadě se Currie vymezuje k definici metafikce ze sedmdesátých let, která ji považuje za fikci sebeuvědomělou a sebeznalou, fikci s určitým ironickým sebeodstupem. První problém, který Currie v této definici vidí, je její zvláštní neslučitelnost s postmoderním vnímáním literatury, přestože tato definice v období postmoderní literatury vzniká. V duchu postmoderní teorie literatury totiž podle něj nelze uvědomělost přiřknout ani autorovi, natož pak fikčnímu textu. Druhým problémem je nelogičnost

²² WAUGH, Patricia, ref. 3, s. 13.

samotného konceptu sebeuvědomělosti. Pokud je fikce sebeuvědomělá, pak si musí být vědoma svých charakteristik – tudíž nejen toho, že je fikcí, ale i toho, že je metafikcí, čímž se ocitá v nekonečném kruhu. Je tedy na místě otázka, jestli se opravdu dá říct, že si je metafikce vědoma sama sebe. Třetím problémem definice vzniklé v sedmdesátých letech dle Currieho je, že vytváří nový termín pro něco, co v literární tradici rozhodně nové není. Je to také vytváření kritického termínu pro něco, co samo naplňuje kritickou funkci. Metafikce je evidentně komplexní koncept, shrnout ji pod termín „sebeuvědomělost“ pak znamená upírat jí tuto komplexitu²³.

Definice, která je podle Currieho mnohem vhodnější, vnímá metafikci jako hraniční koncept. Metafikce je vymezena jako „druh psaní, které samo sebe umisťuje na hranici mezi fikcí a kritikou, a které tuto hranici pojímá jako svůj předmět“²⁴. Takové spojení mezi fikcí a kritikou je produktivní pro obě strany, nese s sebou sebeuvědomělé poznatky. Pro kritiku je to poukázání na literárnost jejího jazyka a také na to, do jakého rozsahu se kritické postřehy nachází ve fikci. Pro fikci to znamená osvojit si v rámci fikčního vyprávění také kritickou perspektivu, dále sebeuvědomělost ohledně svého charakteru umělého konstruktů a v neposlední řadě zaujetí vztahem mezi jazykem a okolním světem. To, co bylo viděno jako vyčerpání potenciálu románu (i Currie zde reaguje na „smrt románu“) a introspektivní zaujatost sama sebou, je ve skutečnosti obrácení pozornosti opačným směrem, vně, do světa přesahujícího fikci²⁵.

Zosobnění tohoto spojení mezi fikcí a kritikou lze najít v postavě spisovatele-kritika. Kombinace těchto profesí v jedné osobě není nic neobvyklého; spisovatelé si často vydělávají recenzováním knih a také kritikové bývají úspěšnými spisovateli, což má přirozeně za následek zapojení kritického pohledu do jejich fikční tvorby. Spisovatel-kritik se stává zhmotněním metafikce, protože je zároveň tvůrcem i příjemcem – spojuje osobu čtenáře a autora způsobem, který je pro metafikci paradigmatický²⁶. Povolání autora ale

²³ CURRIE, Mark, ref. 2, s. 1.

²⁴ CURRIE, Mark, ref. 2, s. 2. Překlad zpracovaný autorkou předkládané práce; v anglickém originále: „a kind of writing which places itself on the border between fiction and criticism, and which takes that border as its subject“.

²⁵ CURRIE, Mark, ref. 2, s. 2.

²⁶ CURRIE, Mark, ref. 2, s. 3.

samozřejmě není nutným předpokladem pro vznik metafikčního díla. Skutečnost, že se dílo zabývá hranicí mezi fikcí a kritikou, je mnohem zásadnější.

Currie dále rozlišuje dva způsoby, kterými metafikce dramatizuje vztah mezi fikcí a kritikou. Může se projevovat „buď jako iluzi narušující intervence autora, nebo jako integrovaná dramatizace externí komunikace mezi autorem a čtenářem“²⁷. Pokud literární dílo svoji umělost nebo svůj vztah ke kritice vyjadřuje pouze implicitně, považuje je Currie za okrajový případ metafikce. Takovým případem může být například Conradovo *Srdce temnoty*. Román líčí zápletku skrze postavu vypravěče jménem Marlowe, který je zároveň protagonistou tohoto románu. Marlowe je dramatizovaný vypravěč: svůj příběh líčí spolucestujícím na lodi a potýká se mimo jiné s tím, jak slovy vylíčit své zážitky a zkušenosti. Obsazuje přitom současně roli vypravěče příběhu i jeho čtenáře, když se snaží příběh, který vypráví, interpretovat podobným způsobem, jako by to dělal externí čtenář. Dalším okrajovým případem metafikce jsou texty, které za svoji sebeuvědomělost vděčí intertextualitě. Když si vypůjčují strukturu nebo tematické prvky jiných děl, poukazují tím na svoji vlastní umělost²⁸.

V podání Marka Currie je hlavním rysem metafikce kromě její fikčnosti také její kritický a sebekritický charakter. Sebeuvědomělost považuje Currie za přinejmenším paradoxní pojem, který by neměl být ekvivalentem metafikce, protože ji připravuje o její komplexní povahu. Metafikce se nachází na hranici fikce a kritiky, přičemž tuto hranici sama v sobě tematizuje. Upozorňuje tím na svůj status konstruktů a také přitahuje pozornost k otázkám týkajícím se vztahu jazyka a reality. Ve svém důrazu na kritiku se Currie odlišuje od obou výše zmíněných autorek (Hutcheonové a Waughové), které se soustředily více na formální a sebeuvědomělou stránku metafikce, ačkoliv otázka hranice fikce a reality, umění a života, jazyka a světa je jim společná všem.

1.2.4 Sylvia Setzkornová: metafikce jako literární text zahrnující svoji teorii

Sylvia Setzkornová, německy mluvící autorka, vydala svoji publikaci v roce 2003, tedy až na začátku 21. století. Její odstup od doby vzniku pojmu „metafikce“ stejně jako doby

²⁷ CURRIE, Mark, ref. 2, s. 4. Překlad zpracovaný autorkou předkládané práce; v anglickém originále: „either as illusion-breaking authorial intervention or as integrated dramatisation of the external communication between author and reader“.

²⁸ CURRIE, Mark, ref. 2, s. 4.

nástupu poststrukturalistických teorií a postmoderní literatury je o něco větší než u předchozích autorů, Hutcheonové, Waughové i Currieho, což je v jejím přístupu k metafikci patrné. Její kniha, nazvaná *Vom Erzählen erzählen: Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart*, se sice věnuje analýzám metafikčních románů z oblasti románské literatury, nicméně její poznatky týkající se metafikce se rozhodně neomezují pouze na francouzské nebo italské romány.

K definici metafikce Setzkornová uvádí:

Metafikce je pojem označující literární texty, které konsekventně samy sebe tematizují a zahrnují svoji vlastní teorii. Pozornost přitom může být věnována všem myslitelným aspektům od vzniku textu až po jeho četbu.²⁹

Stejně jako výše uvedení autoři, je si vědoma toho, že metafikce není záležitostí posledního století, ale objevuje se v literatuře už mnohem dříve. Setzkornová také upozorňuje na nejednotnost týkající se vymezení pojmu „metafikce“, kterou lze pozorovat i na faktu, že tento pojem ještě není stálou součástí slovníků a lexikonů literární teorie³⁰. Nejednotnost a absenci systematické metodologie týkající se metafikce, kterou Setzkornová vnímá v roce 2003, lze pozorovat nejen u jejích předchůdců z osmdesátých a devadesátých let, ale i v literární teorii dnešních dnů.

Za výchozí bod pro metafikční zkoumání vztahu mezi fikcí a realitou považuje Setzkornová poststrukturalistickou změnu v nahlížení na jazyk jakožto samostatný systém. Už není možné déle považovat fikci, tedy svět uměle vytvořený jazykem, za objektivní vyobrazení reality. Metafikce toto demonstruje soustavným poukazováním na svoji formální stránku, tedy svoji povahu umělého jazykového konstruktů, čímž narušuje iluzi reálnosti fikčního světa³¹. Tato myšlenka je konceptem spojujícím Setzkornovou s Waughovou, Hutcheonovou i Curriem.

Literární text je podle Setzkornové teorií. Metafikční texty tuto teorii činí předmětem svého zájmu, stávají se samy sobě tématem. Toho dosahují tak, že vedle vyprávěného příběhu vytvářejí také „metarovinu“, která upozorňuje na to, že jsou pouze uměle

²⁹ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 1. Překlad zpracovaný autorkou předkládané práce; v německém originále: „Metafiktion ist ein Begriff zur Bezeichnung literarischer Texte, die sich konsequent selbst thematisieren und ihre eigene Theorie implizieren. Dabei können alle erdenklichen Aspekte vom Entstehen des Textes bis hin zu seiner Lektüre in den Blick genommen werden.“

³⁰ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 3.

³¹ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 9.

vytvořeným textem, jazykovým konstruktem. Toto všechno je ale propojeno zábavným příběhem, který má ve čtenáři vyvolat zájem. Metafikční text je potom textem dvojsmyslným, fungujícím na dvou rovinách, přičemž rovina zábavného příběhu má svými sebereflexivními elementy postupně přitáhnout pozornost k metarovině, která vede čtenáře k uvědomění si umělosti textu a promýšlení vztahu mezi realitou a fikcí. Tím ale, že metafikční reflexe není v textu pouze teoretická, nýbrž je zahrnuta ve vyprávěném příběhu, umožňuje také čtenáři číst román povrchně, tedy bez hlubšího reflektování jeho metaroviny. Čtenář tím ovšem zároveň dostává aktivní roli, protože je staven před rozhodnutí, jestli bude číst knihu se zohledněním všech jejích rovin nebo primárně jako zábavný příběh. V duchu postmoderní plurality dostává čtenář svobodu vybrat si svůj způsob interpretace – neexistuje cesta, která by pro něj byla jako jediná závazně platná³².

Metafikce není pro Setzkornovou literárním žánrem, ale spíše způsobem vyprávění. S metanaračními a metafikčními elementy se lze setkat v každém románu a neexistuje hranice, která by určovala, v jaké intenzitě se tyto elementy musí v díle nacházet, aby mohlo být považováno za metafikci³³. Metafikční elementy se navzájem prolínají a doplňují, pro účely analýzy však Setzkornová rozděluje metafikční techniky do tří kategorií podle toho, kterou z těchto oblastí činí texty svým hlavním tématem: produkci textu, recepci textu nebo text sám o sobě se všemi dílčími aspekty³⁴. V analýze děl románských autorů se pak soustředí hlavně na to, které metafikční techniky autoři používají, jaké cíle použitím konkrétních technik sledují a k jakým praktickým rozdílům mezi jejich tvorbou to následně vede³⁵.

Setzkornová ve své knize následuje příkladu svých předchůdců a věnuje pozornost metafikčnímu zkoumání vztahu mezi fikcí a realitou. Avšak v několika aspektech se její pojetí metafikce liší, což je pravděpodobně způsobeno i časovým odstupem. Ve své definici Setzkornová zohledňuje sebeuvědomělost metafikce, ale také různé způsoby, kterými toho metafikce dosahuje, tedy tematizování různých aspektů týkajících se teorie textu (od vytváření textu až k jeho četbě). Podle těchto aspektů dělí metafikční techniky do

³² SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 29.

³³ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 30.

³⁴ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 32.

³⁵ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 8.

tří kategorií, čehož pak využívá u praktické analýzy románů. Setzkornová, na rozdíl od svých předchůdců, zdůrazňuje také aspekt zábavnosti metafikčních příběhů. Uvádí, že je na čtenáři, jestli bude metafikční román číst na obou jeho rovinách, tj. rovině zábavného příběhu i metarovině upozorňující na umělost textu, nebo bude primárně sledovat pouze příběh.

1.2.5 Shrnutí teoretických pramenů vymezujících metafikci

Z porovnání výše rozvedených čtyř různých přístupů k metafikci vystupují jednak rysy shodné, tedy ty, které jsou pravděpodobně nejcharakterističtějšími znaky metafikce, jednak rozdílné, které se odvíjejí od různých perspektiv, které autoři zauímají. Absence jednotného směru ve zkoumání metafikce vytváří mnoho prostoru pro rozdílné perspektivy, stejně jako její mezidisciplinární charakter (metafikce v sobě spojuje literární vědu s kritikou, lingvistikou, historií i filosofií). Není to ovšem tak, že by ji jednotliví autoři vnímali jako rozdílný koncept, spíše záleží na tom, z které pozice se na metafikci dívají.

Za červenou nit, která prochází všemi čtyřmi publikacemi, lze považovat důraz na metafikční narušování iluzí. Všichni autoři se shodují na tom, že metafikce sebeuvědoměle upozorňuje na svůj charakter jazykového konstruktů a tím brání čtenáři setrvávat v iluzi fikčního světa, nutí jej klást si otázky ohledně vztahu mezi fikcí a realitou. Metafikce se v tomto odklání od tradice realistického románu, protože netvrdí, že vyobrazuje skutečnost, ale naopak dává na odiv svoji umělost, fakt, že je vytvořena spisovatelem. V reakci na kritiku považující tyto tendence ve fikci za „smrt románu“ se autoři snaží poukázat na rozsáhlé kreativní a inovativní možnosti, které s sebou metafikce přináší, a také na to, že metafikční tendence lze ve skutečnosti pozorovat i v dílech mnohem starších než z moderní a hlavně postmoderní epochy (spojované s „krizí románu“).

Z jednotlivých aspektů metafikce každý z autorů vyzdvihuje něco jiného. Linda Hutcheonová se zabývá především sebeuvědomělostí metafikce a jejím zahleděním sama do sebe, které ovšem paradoxně působí i směrem ven na čtenáře. Ten se stává svědkem metafikční sebereflexivity a tím také součástí fikčního světa. Patricia Waughová má k názorové rovině Lindy Hutcheonové blízko, ale více se věnuje dopadům metafikce nejen na čtenáře, ale zejména na literární teorii a chápání fikce jako takové. Mark Currie staví

metafikci na hranici mezi fikcí a kritikou, zdůrazňuje tyto dvě složky metafikce a jejich vzájemný vliv. Sylvia Setzkornová upozorňuje na dvě roviny metafikčního románu, rovinu příběhu a metarovinu, na které se odehrává metafikční tematizování sama sebe. Podle ní je pak na čtenáři, do jaké míry bude metarovině věnovat pozornost.

1.2.6 Vymezení metafikce pro účely této práce

Sylvia Setzkornová ve své publikaci zdůrazňuje, že metafikce nepracuje s náročnými akademickými texty, ale využívá zaujetí čtenáře zajímavým příběhem. Její pojetí metafikce stojí nejbližší fantasy literatuře, která více než na kritice nebo odhalování konvencí realistického románu staví na zábavném příběhu a často také na vytvoření mnoha rovin, ve kterých se čtenář pohybuje současně. Její publikace je také nejvíce zaměřená na praktickou analýzu, ve zkoumání jednotlivých aspektů metafikce z analýzy konkrétních děl vychází. Z těchto důvodů je její pojetí metafikce považováno pro účely této práce za zásadní (ačkoliv ne výhradní).

Metafikční literatura je tedy brána jako literatura tematizující sama sebe a zahrnující svoji vlastní teorii. Tematizováním sama sebe upozorňuje metafikce na svoji umělou literární povahu, narušuje tím iluzi reálnosti vytvořenou poutavým příběhem a vyvolává ve čtenáři otázky týkající se vztahu fikce a reality. Metafikce věnuje pozornost všem myslitelným aspektům literatury a vybízí čtenáře k jejich aktivnímu promýšlení.

Od Sylvie Setzkornové je také přebráno rozdělení metafikčních technik do tří tematických oblastí – oblasti týkající se textu samotného, produkce textu a recepce textu. Toto rozdělení je důležité pro druhou kapitolu, která se metafikčním technikám věnuje, a také pro následnou analýzu německých románů.

2 Metafikční techniky

Následuje stručný popis technik, které metafikce používá, tak jak je uvádí Setzkornová³⁶. Jsou rozděleny do tří skupin podle toho, jestli se soustředí na text jako takový, autora (a produkci textu) nebo čtenáře (a recepci textu). Hranice jednotlivých konceptů nejsou pevně stanoveny, často se mezi sebou mísí. Techniky, které jsou zde teoreticky popsány, poskytují východisko pro další kapitolu, kde jsou prakticky rozvedeny na příkladech z německých fantasy příběhů. Slouží metafikci zejména k tomu, aby přitahovaly čtenářovu pozornost k teorii textu.

2.1 Zaměření na text a jeho aspekty

2.1.1 Realita versus fikce

Vztah reality a fikce je pro metafikci centrálním tématem, jak již bylo nastíněno v předchozích kapitolách. Každé metafikční dílo zkoumá hranici fikce a reality svým originálním způsobem, níže uvedené techniky jistě nejsou jediné, které autorům k tomuto cíli slouží. Metafikční strategie, využívající paratextů, metalepse, intertextuality a mnoho dalšího, vytvářejí prostor pro paradoxy. Upozorňují na konflikt mezi fikcí a realitou, uměním a životem, jazykem a mimojazykovou skutečností, ale také na jejich prolínání a neodlučitelnost. Nepodávají jasné a stručné odpovědi, nýbrž nutí čtenáře k zamyšlení.

2.1.2 Zdůraznění díla jako knihy a písma

Různé grafické prvky textu pomáhají poukázat na to, že je dílo písemným materiálem, tj. že příběh v knize vylíčený je stvořený z písmen vytisknutých na papíře³⁷. Může to být například používání neobvyklých fontů písma (písmo zdobené, barevné, větší než zbytek textu, kurzíva apod.), netradiční práce s obrázkem a obálkou knihy, vkládání prázdných či začerněných stran³⁸ atd.

³⁶ SETZKORN, Sylvia. Die Metafiktion und ihre Techniken. In: SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 28-55.

³⁷ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 37.

³⁸ Knihou, která proslavila takový způsob práce s grafickou stránkou textu, je román *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (v anglickém originále *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*) napsaný v druhé polovině 18. století Laurencem Sternem. Autor zde využívá širokou škálu netradičních grafických prvků.

2.1.3 Práce s paratexty³⁹

Paratexty jsou „texty, které se nacházejí v okolí jiného textu, na jeho okraji a hranicích, příp. které ho doprovázejí v určitých publikačních kontextech“⁴⁰. Jsou to tedy tituly, názvy kapitol, obsah, předmluvy, doslovy, poznámky pod čarou aj. Takové texty zviditelňují strukturovanost díla, čímž upozorňují na jeho textovou povahu. Zejména předmluvy, doslovy a různé poznámky k textu také poukazují na přítomnost osob spojených s vydáním knihy, jako jsou překladatelé nebo editoři. Tím čtenáře upomínají, že dílo je umělým výtvorem spisovatele, a zároveň představují přechod mezi realitou a fikcí⁴¹.

2.1.4 Intertextualita⁴²

Odkazování na jiná díla, díla mimo samotný text, je v literární praxi častým jevem. Pro metafikci má intertextualita několik funkcí. Poukazování na jiné texty, na knihy vydané jinými autory (příp. i autorem stejným), zasazuje dílo do širšího literárního rámce, odhaluje, že text je pouze jedním z mnoha. Je to také jakýsi kontakt s vnější realitou, když se text odkazuje na díla reálně existující vně textu. Zároveň však, v duchu metafikčních paradoxů, intertextualita podtrhuje fiktivnost⁴³ textu, když vztahuje dílo k referentům z literární oblasti, tj. z oblasti fikce (například různým fiktivním osobám, místům, událostem). Pokud dílo odkazuje k příběhům z oblasti mýtu, pohádky nebo fantazie, je fiktivnost ještě umocněna.

³⁹ Pojem „paratext“ je neologismus zvedený francouzským literárním teoretikem Gérardem Genettem. Ve svém díle *Palimpsestes. La Littérature au second degré* z roku 1982 jmenuje paratexty jako jeden z pěti typů transtextuality, společně s intertextualitou, metatextualitou, hypertextualitou a architextualitou. Paratextům se věnuje také v publikaci *Seuils* z roku 1987.

⁴⁰ AUEROCHS, B. Paratext. In: BURDORF Dieter, Christoph FASBENDER, Burkhard MOENNINGHOFF (Hrsg.). *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 2010. ISBN 978-3-476-05000-7. Dostupné také z: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/slub/detail.action?docID=669379>. Překlad zpracovaný autorkou předkládané práce; v německém originále: „Texte, die sich in der Umgebung eines anderen Textes, an seinen Rändern und Grenzen finden bzw. ihn in bestimmten Veröffentlichungskontexten begleiten“.

⁴¹ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 38.

⁴² Intertextualitě se obsáhle věnuje zejména G. Genette. Viz pozn. 39.

⁴³ Pojem „fikčnost“ a „fiktivnost“ (podobně také „fikční“ a „fiktivní“) nejsou v této práci užívána jako úplná synonyma, ačkoliv se vztahují k podobné skutečnosti. „Fikčnost“ upozorňuje především na charakter díla jako literárního artefaktu, tj. jeho spojitost s fikcí, zatímco „fiktivnost“ akcentuje smyšlenost díla a jeho referentů v protikladu k empirické realitě. Podobně tyto pojmy rozlišuje Ondřej Sládek ve svém článku „Fiktivní a fikční světy: Několik poznámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela“.

Intertextualita se netýká pouze odkazů na jiné texty, ale také na vypravěčské struktury. Autoři často používají stereotypní naratologické postupy známých děl nebo žánrů ve formě parodie, aby poukázali na jejich konvence. Metafikční romány využívají parodie nezřídka. Jindy ale může být napodobování cizích vypravěčských struktur spíše jejich oslavou, bez komických záměrů. Různé formy intertextuality zahrnují plagiát, citát, narážky, parodii, pastiš, travestii, překlad aj⁴⁴. Tyto prostředky umožňují autorovi zasadit dílo do širšího kontextu, vymezit se k jiným autorům a textům, ať už pozitivně či spíše negativně. Intertextualita také podněcuje čtenáře k dalšímu čtení, klade požadavky na jeho obecnou sečtělou, očekává od něj aktivní přístup.

2.1.5 Metalepse⁴⁵

Metalepse v oblasti naratologie znamená (v širším smyslu, jak Setzkornová poznamenává) „neočekávanou, zákonům logiky odporující transgresi mezi všemi myslitelnými rovinami“⁴⁶. Předpokládá tedy v díle existenci více různých rovin vyprávění, které jsou od sebe nějakým způsobem oddělené, například časově nebo psychologicky. Transgrese mezi těmito rovinami může být realizována například komunikací mezi autorem/vypravěčem a čtenářem díla (tzn. metalepsí mezi rovinou textu a světem mimo něj), komunikací mezi autorem/vypravěčem a postavami v díle (kupříkladu v případě postav, které odmítají dělat, co po nich vypravěč chce), přechodem figur a motivů mezi jednotlivými rovinami příběhu apod. Jakékoliv takové narušení hranice mezi rovinami vyprávění má za následek porušení iluze reálnosti.

2.1.6 Mise en abyme⁴⁷

Francouzský pojem „mise en abyme“ je označení pro formu rekurze. Spočívá v tom, že se elementy z podřazené roviny objevují na rovině nadřazené, přičemž vykazují formu podobnosti (formální nebo obsahovou), která vyvolává dojem souvislého zrcadlení sama

⁴⁴ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 41-42.

⁴⁵ Zde je znovu vhodné zmínit G. Genetta, neboť převedl pojem „metalepse“ od rétorické figury také do naratologie. Naratologickou metalepsi definuje v publikaci z roku 1972 (*Figures III*) a později rozpracovává zejména v díle *Métalepse. De la figure à la fiction* z roku 2004.

⁴⁶ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 46. Překlad zpracován autorkou předkládané práce; v německém originále: „unerwartete, den Gesetzen der Logik widersprechende Transgression zwischen allen denkbaren Ebenen“. Setzkornová zde vychází z Genettovy definice z r. 1972, ale pojímá metalepsi v širším významu.

⁴⁷ Mise en abyme zpracovává zejména L. Dällenbach v publikaci *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* z roku 1977.

sebe⁴⁸. Opakováním toho samého motivu je možné docílit efektu nekonečnosti, který si lze dobře představit na příkladu fotografie člověka, který drží fotografii, na které je vyobrazen on sám držící tuto fotografii. Zrcadlení motivu tak pokračuje nekonečně mnohokrát. V literární oblasti⁴⁹ se *mise en abyme* objevuje ve formě příběhu v příběhu, knihy v knize nebo také například divadelní hry v divadelní hře, jako u Shakespearova *Hamleta*. *Mise en abyme* je koncept s metafikcí úzce spojený, neboť i metafikce „nastavuje zrcadlo“ sama sobě.

2.1.7 Opakování a variace

Nejen motivy se v dílech mohou opakovat, jako je tomu u *mise en abyme*, ale také větné vzorce, struktury, fráze nebo jednotlivá slova. Takové opakování rovněž narušuje iluzi reálnosti textu, protože poukazuje na to, že onen text není pouhé náhodné řetězení vět, ale uměle vytvořená struktura, za kterou se skrývá autorův záměr. Opakování částí textu může vést čtenáře k tomu, aby hledal jemné rozdíly mezi nimi a zamýšlel se nad produktivitou jazyka⁵⁰. Tedy například nad tím, že z relativně omezeného repertoáru slov lze vytvořit neomezené množství sdělení, která se často mohou formálně lišit jen málo (nebo vůbec), ale efekt, který vyvolávají, je jiný.

2.1.8 Symboly, metafory a alegorie

V literárním jazyce se čtenář nezděravě setkává s výrazy, které jsou použity jinak než v běžném sdělovacím jazyce. Figury jsou typické zejména pro poezii, nicméně i v próze mají své místo. Pro metafikci jsou důležité především tropy, tedy takové figury, které používají výrazové prostředky v přeneseném, obrazném smyslu. Kladou totiž čtenáře do aktivní pozice interpreta, důležitého pro realizaci textu. Symboly a alegorie umožňují textu mj. snáze či hlouběji pracovat s abstraktními koncepty, metafory nabízí čtenáři novou perspektivu.

⁴⁸ SCHMIDT, M. F. *Mise en abyme*. In: BURDORF Dieter, Christoph FASBENDER, Burkhard MOENNINGHOFF (Hrsg.). *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 2010. ISBN 978-3-476-05000-7. Dostupné také z: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/slub/detail.action?docID=669379>

⁴⁹ V oblasti vizuální bývá pro *mise en abyme* používán také termín „Droste effect“ podle rekurzního motivu na krabici s kakaem holandské značky Droste.

⁵⁰ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 50.

2.2 Zaměření na autora

2.2.1 Postava autora, vypravěče a nakladatele

Pro metafikční texty je příznačná postava autora/vypravěče, který si je vědom své role. To vytváří prostor pro metakomentáře týkající se produkce textu (příp. i recepce). Metakomentáře slouží tedy také k narušení iluze reálnosti textu, protože upozorňují čtenáře, že za textem stojí spisovatel, který ho vytvořil pomocí jazyka. Brání čtenáři pohroužit se plně do příběhu, naopak přitahují jeho pozornost k metarovině, stojící nad příběhem. Autorské komentáře, vyjadřující se k „právě probíhajícímu“ psaní textu, někdy mohou působit tak reálným dojmem, že se čtenář cítí být u produkce textu přítomen. Zároveň však tomuto dojmu odporuje fakt, že drží v ruce již napsanou a vytištěnou knihu. Čtenář se nachází v typicky metafikční paradoxní situaci, kdy hranice mezi realitou a fikcí není ostře formovaná⁵¹.

Často se v metafikčních příbězích objevují postavy spisovatelů, kteří se vyslovují k tématům spojeným s psaním knih nebo literaturou obecně. Vedle spisovatelů to také mohou být nakladatelé nebo podobné figury, které reflektují různé procesy týkající se produkce knih. Kromě toho, že svými komentáři upozorňují na umělou literární povahu textu (například zmínkami o papíru, inkoustu nebo psacím stroji), mohou ve čtenáři vyvolávat otázky týkající se podstaty a funkce samotné literatury⁵².

2.2.2 Pluralita perspektiv

Příběh nemusí být vyprávěn pouze jedním vypravěčem. Čím více vypravěčských perspektiv, tím rozmanitější kniha je. Každá perspektiva je osobitá, v něčem odlišná od těch ostatních, čímž upozorňuje na fakt, že příběh nenabízí objektivní zobrazení reality, ale pouze subjektivní pohled vypravěče⁵³. Podobně jako ve všedním životě na jednu situaci může být nahlíženo mnohými způsoby, často i opačnými, což podryvá autoritu „vševědoucího“ vypravěče a upozorňuje čtenáře, že vypravěč je pouze interpretem příběhu. Pluralita perspektiv relativizuje roli vypravěče a narušuje iluzi jeho absolutní důvěryhodnosti.

⁵¹ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 52.

⁵² SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 53.

⁵³ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 54.

2.3 Zaměření na čtenáře

Metafikční texty tematizují samy sebe, mohou tak čtenáři nabídnout poznatky o teorii textu, literatury a vyprávění, které by mu jinak zůstaly skryty. Tyto poznatky ale nepodávají teoretickou formou, v publikacích plných odborné terminologie, naopak, jako součást příběhu, který čtenáře zaujme či snad dokonce uchvátí. Čtenáře podněcují k aktivní účasti na promýšlení teorie vyprávění, aniž by ho připravovaly o zábavu ze čtení. Metafikce tak nabízí možnost zprostředkovat teorii literatury širokému publiku, otevírá čtenáři možnost vnímat čtení a psaní z nové perspektivy a promýšlet možnosti textu a fikce⁵⁴. Zároveň ale s sebou stále nese riziko, že se čtenář rozhodne metarovinu textu nechat bez většího povšimnutí a sledovat hlavně rovinu zábavného příběhu.

2.3.1 Komunikace textu se čtenářem

Čtenář je v metafikčních textech často osloven přímo, v druhé osobě (singuláru nebo plurálu). Komunikace mezi ním a textem je tak zviditelněna, čtenář se cítí adresován a zapojen do dění. Komunikace díla se čtenářem upozorňuje čtenáře na jeho roli, podněcuje v něm promýšlení procesu čtení (který metafikce také často komentuje) a jeho vlastní pozice v realizaci textu. Metafikce ze čtenáře činí aktivního spolutvůrce fikčního světa nacházejícího se v knize. Teprve když si je vědom své role a efektu, který na text má, může proces čtení a psaní kriticky reflektovat⁵⁵. Metafikce tedy povzbuzuje čtenáře k aktivnějšímu přístupu k literatuře jako takové.

2.3.2 Postava čtenáře v textu

V textu se vyskytující postavy čtenářů pomáhají proces čtení tematizovat. Fikční postavy čtenářů konfrontují reálného čtenáře s jeho rolí. Čtenář se (často bezděčně) začne porovnávat s postavami čtenářů v příběhu, hledat, co je spojuje i co je odlišuje, a tím reflektovat svoje vlastní postavení, roli čtenáře obecně i proces čtení. Učí ho to kritičtějšímu přístupu nejen k fikci, ale k textům všeobecně, což mu může být užitečné i v každodenním životě⁵⁶.

⁵⁴ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 56.

⁵⁵ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 55.

⁵⁶ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 56.

3 Metafikce v německých fantasy románech

Tato kapitola rozebírá práci s metafikcí ve vybraných dílech německé fantasy. Nejdříve je představen vztah metafikce k fantasy obecně. Další podkapitoly pak rozebírají práci s metafikcí v románech od Michaela Endeho, Waltera Moerse a Cornelia Funkeové. Nejdříve je představen autor, přičemž zvláštní pozornost je věnována vlivům na jeho tvorbu, a dílo je zasazeno do kontextu autorovy bibliografie. Poté je stručně vylíčena dějová linie knih, která je důležitá pro orientaci v pozdější analýze. Nakonec následuje rozbor metafikčních technik, se kterými díla pracují, podložen pro ilustraci úryvky z děl. Rozbor práce s fikcí a metafikcí vychází ze zaměření na techniky představené v předchozí kapitole. Nepodává přehled všech metafikčních elementů v dílech, ale zaměřuje se na ty dominantní, které mají na díla největší vliv.

3.1 Základní vymezení žánru fantasy a vztah fantasy k metafikci

Fantasy je žánr podřazený fantastické literatuře⁵⁷. Tzvetan Todorov, uznávaný teoretik v této oblasti uvádí, že doménou fantastické literatury je váhání a nejistota, kterou pocítuje bytost konfrontována s událostí odporující zákonům našeho světa.⁵⁸ Tato konfrontace s nadpřirozenem a následné napětí mezi realitou a událostmi, které odporují jejím zákonům, je ve fantasy dobře patrná.

Encyklopedie literárních žánrů definuje fantasy jako „populární žánr iracionální fantastiky s tematickými zdroji v mýtu a středověké romanci“⁵⁹. Za charakteristické pro fantasy považuje vstup do jiné dimenze, který může probíhat třemi různými způsoby. Prvním ze způsobů je vytvoření celistvého imaginárního světa, druhým způsobem je vytvoření světa, který je paralelní k našemu světu, a třetím způsobem je pak zasazení děje do pseudohistorie našeho světa. *Slovník literárnej teórie* uvádí, že ztvárněním imaginárních

⁵⁷ Tak ji alespoň vnímají níže citované slovníky a encyklopedie.

⁵⁸ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1676-6. S. 26.

⁵⁹ MÁZLOVÁ, H. Fantasy. In: MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.

světů fantasy literatura „absolutizuje symbolické formy fikcie a výrazne stiera hranice medzi magickým a skutočným, iracionálnym a historickým“⁶⁰.

Fantasy literatura je tedy ideálním prostorem pro metafikční zkoumání hranice mezi fikcí a realitou. Vytváří imaginární světy, které zapojením iracionálních prvků (např. magie, mytické postavy, mluvící zvířata) jasně narušují iluzi reálnosti textu. Fiktivnost takových světů je čtenáři zřejmá. A přesto jsou imaginární světy ve fantasy knihách podávány jako reálné nebo se alespoň s realitou prolínají, když postavy putují mezi dimenzí reality a paralelním imaginárním světem.

Dalším prvkem, který činí z textů fantasy literatury ideální prostor pro metafikci, je motiv knihy. Kniha je ve fantasy světech často považována za magický předmět⁶¹. Může to být například lexikon kouzel, který svému držiteli umožňuje překračovat hranice přírodních zákonů. Jindy je kniha bránou do jiných světů. Někdy jsou také knihy ožiovány, mohou mluvit, pohybovat se, případně být člověku nebezpečné. Kniha je ve fantasy tematizována, což nevede nutně k metafikční sebeuvědomělosti, ale alespoň k sebereflexivitě a zapojení čtenáře do promýšlení konceptů spojených s literaturou.

Linda Hutcheonová považuje fantasy (právě na základě výše uvedených vlastností) za model pro tzv. skrytě narcistické texty (*covertly narcissistic*; metafikční narcismus viz kapitola 1.2.1). Skrytě narcistické texty patří mezi dvě tendence, které Hutcheonová v metafikční literatuře rozlišuje. Jejich protikladem jsou texty otevřeně narcistické (*overtly narcissistic*). Otevřeně narcistické texty explicitně tematizují svoji lingvistickou nebo diegetickou povahu, skrytě narcistické texty tento proces zvnitřňují⁶². Není tedy pro ně typické, že by například čtenář byl přímo osloven, jak je tomu často v otevřeně narcistických textech. Přesto jsou ale (různými způsoby) sebereflexivní. Spolu s fantasy považuje Hutcheonová za model pro skrytě narcistické texty detektivní příběhy nebo také erotické romány⁶³.

⁶⁰ Fantasy. In: VALČEK, Peter. *Slovník literárnej teórie A-Ž. 2.*, doplnené a opravené vyd. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006. ISBN 80-89222-09-9.

⁶¹ LANGFORD, D., STABLEFORD, B., CLUTE, D. Books. In: CLUTE, John, ed. et al. *The encyclopedia of fantasy*. London: Orbit, 1997. ISBN 1-85723-368-9.

⁶² HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 7.

⁶³ HUTCHEON, Linda, ref. 5, s. 31.

Sylvia Setzkornová zařazuje fantasy pod vnější formy metafikce. Vnější formy metafikce jsou žánry, které podle ní „už ve svých předpokladech obsahují metafikční výroky a soustředí pozornost na zvláštní aspekty naratologie“⁶⁴. Fantasy do této kategorie⁶⁵ spadá díky tomu, že zdůrazňuje fiktivnost imaginárního světa (v protikladu k empirické realitě) a pobízí čtenáře, aby zapojil svou kreativitu při vytváření tohoto světa vybudovaného jazykem.

3.2 Michael Ende: *Nekonečný příběh*

3.2.1 K autorovi a knize

Informace o autorovi zde uvedené pocházejí z oficiálních webových stránek autora⁶⁶, které Endeho biografii detailně popisují a poskytují i množství dalších zajímavých materiálů týkajících se autora a jeho tvorby. Michael Ende se narodil roku 1929 v městečku Garmisch-Partenkirchen v Bavorsku. Jeho otec, Edgar Ende, byl surrealistický malíř. Luise Bartholomä, jeho matka, podporovala svého manžela v uměleckém řemesle a v pozdějším věku také sama začala malovat. Michael vyrůstal v prostředí, které bylo nakloněno umění a také filosofickým debatám, ve kterých si jeho otec liboval. Už jako malý se naučil nechat na sebe působit otcovy fantazijní obrazy, nad kterými se po jejich dokončení s rodiči a jejich přáteli scházeli a radovali. Svět umění, který ho obklopoval, pro něj v raných letech představoval více než vnější realita a vliv tohoto prostředí lze nacházet i v jeho pozdější tvorbě. Kromě rodičů formoval Endeho dětství také malíř ze sousedního domu jménem Fanti, který byl považován za pomatence. Vyprávěl ale dětem z okolí příběhy plné fantazie, které zanechaly v malém Michaelovi nesmazatelnou stopu.

Svoje léta na základní škole a gymnáziu přirovnává Ende k pobytu ve vězení. Byl prý vždy špatným žákem a každý další školní den očekával se strachem. Škola pro něj začala být

⁶⁴ SETZKORN, Sylvia, ref. 1, s. 32-33. Překlad zpracovaný autorkou předkládané práce; v německém originále: „enthalten gleichzeitig bereits in ihrer Anlage metafiktionale Aussagen und lenken die Aufmerksamkeit auf besondere Aspekte der Narratologie“.

⁶⁵ Jako další vnější formy metafikce Setzkornová podobně jako Hutcheonová jmenuje krimi román, román ve formě hry, erotický román a také autobiografický a historiografický román, které mohou sloužit jako rámec pro historiografickou metafikci. V této práci zabývající se oblastí fantasy ovšem ostatním žánrům není věnována další pozornost. Více informací o historiografické metafikci lze nalézt zejména v díle Ansgara Nünninga *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*.

⁶⁶ Biographie. *Michael Ende: Offizielle Webseite* [online]. AVA international GmbH Autoren- und Verlagsagentur, © 2010-2017 [cit. 30.06.2017]. Dostupné z: <http://www.michaelende.de/autor/biographie/biographie>

snesitelná až později, když přestoupil na Waldorfské gymnázium. Endeho dětství ale skončilo s příchodem války a jejích hrůz. Ve dvanácti letech zažil bombardování Mnichova, kde s rodiči žil. Poté v létě roku 1943, když se Hamburg stal cílem série leteckých náletů, které přinesly tisíce obětí, třináctiletý Michael tam právě byl na návštěvě u svého strýce. Krátce po této otřesné zkušenosti napsal svoji první báseň.

Po válce Ende přestoupil na Waldorfské gymnázium ve Stuttgartu. Kromě toho, že Waldorfské gymnázium bylo blízko jeho umělecké povaze, seznámil se Ende ve Stuttgartu s dadaistickou a expresionistickou literaturou. Od roku 1943 psal Ende básně a kratší povídky, ale jeho snem bylo psát pro divadlo. Studium na univerzitě však z finančních důvodů nepřipadalo v úvahu, proto Ende zvolil praktičtější dráhu a začal v roce 1948 studovat herectví. Po studiu hrál v několika malých německých divadlech. Ačkoliv byl tento čas pro něj spíše deprimující, neboť role, které dostával, nebyly podle jeho představ a vysokých ambicí, pro jeho autorské zrání byla taková zkušenost důležitá. Během svého hereckého působení se Ende také setkal s teoretickými spisy Bertolta Brechta, jehož přístup k divadlu ho pak celý život fascinoval i přesto, že z osobního setkání byl velmi zklamaný. Roku 1951 se Ende vrátil do Mnichova.

V debatách se svým otcem začal Michael postupně zastávat opačná stanoviska, což Edgar Ende špatně nesl. V roce 1953 Edgar definitivně opustil rodinu, aby se přestěhoval ke své nové družce, studentce mnichovské malířské školy. Rozpad rodiny Michael nesl těžce, dělal si výčitky kvůli svým hádkám s otcem. Jeho matka odchod manžela nezvládla, pokusila se předávkovat prášky na spaní. S otcem se Michael Ende začal znovu sbližovat až v roce 1956, který je zároveň rokem jeho umělecké krize a rozpadu jeho divadelních snů.

V roce 1960⁶⁷ vyšla Endeho první dětská fantasy – *Jim Knoflik, Lukáš a lokomotiva Eva* (v německém originále *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*). Michael Ende ji začal psát na popud svého dřívějšího přítele grafika, který ho požádal o text k obrázkové knize. Michael se dal do práce, a jak postupně dostával další a další nápady, místo tří až čtyř požadovaných stran napsal obsáhlý manuskript. I kvůli svému rozsahu, na knihu pro děti

⁶⁷ Roky vydání knih Endeho, Funkeové i Moerse, které jsou v této práci uváděny, se týkají roku vydání děl v němčině, nikoliv českého překladu (pokud není výslovně řečeno jinak).

neobvyklému, byl rukopis odmítnut více než deseti nakladatelstvími, než konečně našel přijetí u Thienemann Verlag (pod podmínkou, že bude rozdělen na dva díly). Za knihu *Jim Knoflík, Lukáš a lokomotiva Eva* získal Ende ocenění Deutscher Jugendbuchpreis. Druhý díl, *Jim Knopf und die Wilde Dreizehn*⁶⁸ vyšel o dva roky později.

V roce 1964 se Ende oženil s herečkou Ingeborg Hoffmannovou. Sdílel s ní vášeň pro literaturu, seznámili se v roce 1952 díky citátu od Mörika. Hoffmannová poskytovala Endemu cennou zpětnou vazbu k jeho dílům, o kterých vedli i celonoční debaty. Také ho získala pro humanistickou aktivitu, zasazovali se spolu o lidská práva a humanistické hodnoty ve společnosti.

Manželé se po svatbě několikrát stěhovali, prošli i problémy se zděděnou nemovitostí, až se nakonec usadili v Itálii. K tomuto rozhodnutí je vedl také fakt, že fantastická literatura byla v Německu negativně nahlížena jako literatura eskapistická. Michael Ende už byl unaven z neustálé nutnosti obhajovat svůj zájem o fantastiku. V italské společnosti naopak vládla umělecká tolerance; vděčný za toto nové prostředí se Ende vrátil k práci na svém románu *Momo*, který pak vyšel v roce 1973 (po šesti letech práce). O rok později obdržel román stejně jako *Jim Knoflík* cenu Deutscher Jugendbuchpreis.

V roce 1979 vyšel *Nekonečný příběh* (v německém originále *Die unendliche Geschichte*), třetí nejznámější kniha Michaela Endeho. Tento román také vznikl v Itálii a svým rozsahem předčil očekávání autora, neboť z jednoduchého díla o chlapci, který se během čtení knihy dostane dovnitř a pak jen těžko hledá cestu zpět, se vyvinul obsáhlý rukopis, na kterém Ende pracoval téměř tři roky. Později vydal Michael Ende například sbírku povídek *Der Spiegel im Spiegel*, věnovanou svému otci a také jeho surrealistickým stylem inspirovanou, nebo publikaci *Phantasie/Kultur/Kritik*, která vznikla na základě rozhovoru s politikem Erhardem Epplerem a herečkou Hanne Tächlovou.

Roku 1984 se *Nekonečný příběh* dočkal filmového zpracování, od kterého se ale Ende po zhlédnutí rozhodně distancoval. Jeho žena Ingeborg umřela v roce 1985 na plicní embolii několik dní poté, co zhlédla *Nekonečný příběh* v kině. Když se z kina vrátila, ulehla do

⁶⁸ Jako mnohá další díla Michaela Endeho, do češtiny nebyl dosud přeložen. Díla, která nemají oficiální český překlad, jsou v této práci uváděna pod originálním názvem.

postele, ve které později zemřela. Ende se v roce 1989 znovu oženil, s japonskou překladatelkou *Nekonečného příběhu*; umřel na rakovinu šest let poté (ve věku 65 let).

Nekonečný příběh zaznamenal obrovský mezinárodní úspěch, obdržel velké množství knižních cen a byl přeložen do mnoha jazyků, včetně hebrejštiny nebo esperanta. Do češtiny byl román přeložen celkem dvakrát, poprvé v roce 1987 Miladou Misárkovou pod názvem *Příběh, který nikdy neskončí*⁶⁹, podruhé pak v roce 2001 Evou Pátkovou pod názvem *Nekonečný příběh*⁷⁰. Tato práce pracuje s vydáním v překladu Evy Pátkové, neboť se grafickým zpracováním i jazykově více blíží německému originálu, což lze ilustrovat už na názvu knihy.

3.2.2 Základní seznámení s dějovou linií románu *Nekonečný příběh*

Úvod knihy představuje chlapce Bastiána, který žije s otcem, kterému se ale po smrti matky velmi odcizí. Jednoho dne na útěku před svými spolužáky, kteří do něj strkají a posmívají se mu, vpadne do antikvariátu pana Koreandera. Tam narazí na knihu nazvanou *Nekonečný příběh*⁷¹, která ho uchvátí tak, že ji ukradne. Nemůže se s ní ale vrátit domů, natož v době vyučování, a tak se s ní schová na půdě školy. Když za sebou zamkne dveře a otevře knihu, ještě netuší, že se stane součástí příběhu v ní líčeném.

Hlavní část knihy vypráví o zemi Fantázii. Bastián se s ní nejdříve setkává jako čtenář *Nekonečného příběhu*. Svět Fantázie, o kterém příběh vypráví, je pohlcován Nicotou, protože už na něj lidé zapomněli. Dětská císařovna, s jejíž osobou je spojeno bytí celé Fantázie, je smrtelně nemocná. Vyšle proto mladého hrdinu Átreje, aby se vydal na cestu Velkého hledání, které ji má zachránit. Átrej projde mnoha nástrahami a dobrodružstvími, ve kterých mimo jiné zachrání Šťastného draka Falka. Bastián, sedící na žíněnkách na školní půdě, prožívá dobrodružnou cestu spolu s Átrejem. Átrej při svém hledání zjistí, že císařovnu zachrání jedině dítě člověka, žijící ve světě za hranicemi Fantázie. Je potřeba, aby od něj císařovna dostala nové jméno.

⁶⁹ ENDE, Michael. *Příběh, který nikdy neskončí*. Přeložila Milada MISÁRKOVÁ, ilustroval Václav KABÁT. Praha: Albatros, 1987. ENDE, Michael. *Nekonečný příběh*. Praha: Albatros, 2001. ISBN 80-00-00957-9.

⁷⁰ ENDE, Michael. *Nekonečný příběh*. Přeložila Eva PÁTKOVÁ, ilustroval František SKÁLA. Praha: Albatros, 2001. ISBN 80-00-00957-9.

⁷¹ Pro účely odlišení je použita kurzíva pro román Michaela Endeho a pro knihu v knize naopak běžné písmo. Podobně je postupováno i u *Inkoustového srdce*.

Zápletka se objevuje, když Bastián začíná tušit, že tímto zachráncem má být on. Jméno pro císařovnu ho napadne hned. Zdráhá se jej ale vyslovit, protože má strach, že kdyby se on, obtloustlý chlapec s nohama do x, objevil před císařovnou a Átrejem jako zachránce pro Fantázii, byli by zklamaní. Císařovna je nucena uchýlit se k poslednímu prostředku – najít starce z Putující hory, který zapisuje vše, co se ve Fantázii děje, a požádat ho, aby začal vyprávět celý příběh znovu od začátku. Uvrhne tak Fantázii do věčného kruhu, ze kterého ji může zachránit jen Bastián.

Bastiánovi se nakonec skutečně podaří do Fantázie dostat a dát císařovně jméno Měsíčnice. Román se teď dále odehrává ve Fantázii. Bastián dostává od Měsíčnice klenot AURYN, který splní všechna jeho přání. Je na něm napsáno „*Konej, co si přeješ.*“ Císařovna ho požádá, aby pomocí svých přání pomohl Fantázii pohlcenou Nicotou znovu vytvořit. Bastián, který je mistrem ve vymýšlení příběhů, se toho rád zhostí. Chce být silný, odvážný a houževnatý; AURYN jeho přání proměňuje ve skutečnost. S každým přáním ale zapomíná na svůj svět, zpátky už Bastián nechce. Ve Fantázii se také konečně setkává s Átrejem, kterého tolik obdivoval, a Šťastným drakem Falkem. Stanou se z nich blízcí přátelé. Bastián si jako zachránce Fantázie užívá přízně jejích obyvatel, ne všichni s ním ale mají dobré úmysly. Tíha moci ho postupně mění, když se k tomu přidá ještě lstivá čarodějnice Xayída, skončí to neblaze – Bastián odhání svoje přátele a sám se ve Fantázii prohlásí císařem. Átrej a Falko se vrátí zpět s armádou a bojují nejen o osud Fantázie, ale také o svého přítele, protože aby ho mohli zachránit, musí ho porazit a připravit o moc AURYNU.

Bodem zvratu románu je bitva o Slonovinovou věž, která stojí v centru Fantázie a představuje sídlo císaře. Bitva je krvavá, v boji padne ne jeden obyvatel Fantázie. Bastián nakonec Átreje zraní mečem a když Átrej s Falkem prchají, dá se do jejich pronásledování. Jeho vojsko mu ale nestačí, skončí sám uprostřed neznámé krajiny. Bastián naráží na Město starých císařů, kteří se podobně jako Bastián chtěli stát ve Fantázii císařem nebo už kvůli přáním úplně zapomněli na svůj svět. Tito lidé se věnují nesmyslným činnostem; pohled na ně je odstrašující. Bastián se dovídá, že zachránit jej může jen nalezení přání, které by ho vrátilo zpět do jeho světa. To sice později najde, zapomene však během cesty i své vlastní jméno.

V závěru knihy se protagonista Bastián vrací ze světa Fantázie. Díky svým přátelům Átrejovi a Falkovi, kteří ho nenechají na holičkách navzdory dřívějším rozporům, Bastián nachází pramen vody života a s ním cestu zpět do svého světa. Odnáší si z Fantázie zjištění, že jeho Pravou vůlí není být silný ani mocný, ale mít rád. Všechno, co ve Fantázii zažil, pak vypráví svému otci, který ho se slzami v očích obejmě.

3.2.3 Metafikční techniky v knize *Nekonečný příběh*

Nekonečný příběh jako by byl prosetý komentáři týkajícími se podstaty příběhů, vztahu reality a fikce, procesů čtení a vyprávění, fantazie atd. Ústřední postava, čtenář a vypravěč příběhů Bastián, je chlapec, který bystře reflektuje svět kolem sebe. Často sám promýšlí koncepty týkající se literatury, jindy jsou to zase ostatní postavy, které se vyjadřují k fantazii, jazyku nebo činnosti vyprávění. Příběhy jsou jedním z nejčastějších témat dialogů, vyskytujících se v knize. Čtenáři, který knihou prochází společně s Bastiánem, se naskýtá možnost spolu s ním se také dozvídat o fungování příběhů, učit se novým poznatkům o světě fikce a sledovat prolínání fantazie s realitou.

3.2.3.1 Zaměření na text a jeho aspekty

Nekonečný příběh jako mise en abyme

Michael Ende byl po dopsání románu přesvědčen, že dílo musí vypadat jako správná kouzelná kniha. Před prvním vydáním vyžadoval, aby měla kniha koženou vazbu s perletí a mosaznými knoflíky. Představa nákladů s tím spojených Endeho nakladatele Hansjörg Weitbrecht vyděsila. Po dlouhém dohadování se nakonec shodli na hedvábné vazbě, dvoubarevném tisku a iniciálách pro kapitoly vyvedenými Roswithou Quadfliegovou⁷². Záměrem autora bylo, aby reálná vazba a grafická úprava románu odpovídala popisu knihy, se kterou se protagonista románu Bastián setkává v antikvariátu pana Koreandera hned v první kapitole:

Kniha měla vazbu z hedvábí zbarveného jako načervenalá měď, a když ji obracel sem a tam, měňavě se leskla. Při zběžném listování si všiml, že písmo je vytištěno ve dvou různých barvách a u každé kapitoly je překrásné, velké počáteční písmeno. Když si ještě jednou, důkladněji prohlížel vazbu, objevil na ní dva hady, jednoho světlého, druhého tmavého, a ti se vzájemně kousali do

⁷² Die unendliche Geschichte. Michael Ende: *Offizielle Webseite* [online]. AVA international GmbH Autoren- und Verlagsagentur, © 2010-2017 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.michaelende.de/autor/biographie/die-unendliche-geschichte>

*ocasu a tvořili tak ovál. A v tomto oválu byl titul knihy, napsaný zvláště propletenými písmeny: NEKONEČNÝ PŘÍBĚH.*⁷³

Česká vydání v překladu Evy Pátkové se drží vzoru německého originálu a také vazbu a úpravu románu přizpůsobují popisu⁷⁴. Je to první známka rekurzivní struktury *Nekonečného příběhu*, který se odehrává na několika rovinách, na nichž se příběh stále znovu opakuje jako odraz zrcadla v zrcadle. O nekonečném efektu vyvolaném takovým zrcadlením vypovídá už samotný název díla.

Bastián sám poprvé naráží na mise en abyme v kapitole o starci Putující hory. Tento stařec zapisuje všechno, co se stane, do své knihy. Cokoliv, co člověk vykoná (nebo dokonce i nevykoná, pouze cítí nebo si myslí), stařec zaznamená. V knize to pak zůstane navěky buď jako pěkný příběh, nebo ošklivý. Tato kniha se ale také jmenuje *Nekonečný příběh* a na své vazbě má dva hady, kousající se navzájem do ocasu. Bastián je z toho přirozeně zmatený. „*To je přece přesně tatáž kniha, v jaké si právě čte! Ano, nebylo pochyb, mluvilo se tu o knize, kterou držel v ruce. Ale jak se mohla vyskytovat kniha v sobě samé?*“⁷⁵ Sám stařec z Putující hory vzápětí vysvětluje princip mise en abyme, když mluví s Dětskou císařovnou. Říká jí, že jeho kniha se nachází v knize. Na otázku, jestli je to tedy jen zdání a jeho odraz, odpovídá otázkou: „*Co ukazuje zrcadlo, které se zrcadlí v jiném zrcadle?*“⁷⁶ Stařec nedává jasnou odpověď, ale podnět k zamyšlení. Ende mise en abyme ve své knize nejen využívá jako naratologický postup, ale ústy svých postav zároveň tematizuje.

Když je stařec císařovnou požádán, aby začal vyprávět *Nekonečný příběh* znovu od začátku, tak jak ho zapsal, stane se něco, co Bastián neočekává: stařec začne vyprávět Bastiánův vlastní příběh, počínaje jeho setkáním s panem Koreanderem. Bastiánovi je z toho téměř nevolno, což není s podivem, vstřebat efekt nekonečného zrcadlení mise en abyme není jednoduché. To ostatně s Bastiánem zažívá i čtenář *Nekonečného příběhu*. Rekurzivní efekt mise en abyme totiž zapojuje do *Nekonečného příběhu* i čtenáře z reality mimo text, který má před sebou knihu, jejíž protagonista Bastián má před sebou stejnou knihu, jejíž postava starce z Putující hory má před sebou znovu tu samou knihu. Čtenář

⁷³ ENDE, Michael. *Nekonečný příběh*. 3. vydání s tímto názvem a v tomto překladu. Přeložila Eva PÁTKOVÁ. Praha: Albatros, 2015. ISBN 978-80-00-04150-6. S. 12-13.

⁷⁴ Viz příloha č. 1: Přední strana vazby *Nekonečného příběhu*.

⁷⁵ ENDE, Michael, ref. 73, s. 174.

⁷⁶ ENDE, Michael, ref. 73, s. 175.

Nekonečného příběhu se nachází na nejvyšší rovině pyramidy zrcadlených příběhů, v realitě. Nicméně i toto text zpochybňuje, když zaznamenává Bastiánovu reakci na čtení svého vlastního příběhu:

*On, Bastián, vystupuje jako postava v knize, za jejíhož čtenáře se až dosud pokládal! A kdo ví, který jiný čtenář o něm právě čte a také se domnívá, že je jen čtenář – a tak dál až donekonečna!*⁷⁷

Hranice fikce a reality se stává nejasnou. Čtenář je aktivně zapojen do reflektování díla a postaven před otázku, nakolik je jeho vlastní život jen příběhem.

Mise en abyme je bezpochyby jednou z dominantních vypravěčských (a metafikčních) technik, kterou Michael Ende ve svém románu používá. Je také zároveň jedním z hlavních motivů knihy, protože opakovaným zrcadlením vyvolává dojem nekonečnosti. Nekonečnost je v Endeho pojetí s příběhy těsně spjata, což lze dobře ilustrovat na výroku, který vložil do úst panu Koreanderovi na předposlední stránce knihy: „*Každý opravdový příběh je Nekonečný příběh.*“⁷⁸

Vztah reality a fantazie

Příběh knihy se odehrává ve dvou základních dimenzích: dimenzi reality, kde žije Bastián, a dimenzi země Fantázie, popsané v knize, kterou Bastián čte. Kniha tyto dva světy odděluje barvou písma⁷⁹. V originálním německém vydání z roku 1979 je to barva červená pro dimenzi reality a barva zelená pro Fantázii. V českém vydání z roku 2015 je dimenze reality označena také červeným písmem, svět Fantázie však černým⁸⁰. Navzdory tomuto grafickému oddělení se ale obě dimenze prolínají, zvláště v postavě Bastiána, který mezi nimi metalepticky přechází. Země Fantázie slouží Endemu jako alegorie pro lidskou fantazii, která rovněž stojí paralelně s empiricky poznatelnou realitou a tyto dva světy se navzájem ovlivňují. V *Nekonečném příběhu* je vztah fantazie a reality pomocí dvou dimenzí příběhu podrobně zkoumán.

Vliv fantazie na člověka a jeho reálný život je ilustrován na hlavní postavě knihy a jejím vývoji. Na začátku knihy je Bastiánovi svět fantazie útechou, útekem od všedních dní a také věcí, které se mu v jeho životě nelíbí. Proto je Nekonečným příběhem uchvácen.

⁷⁷ ENDE, Michael, ref. 73, s. 179.

⁷⁸ ENDE, Michael, ref. 73, s. 394.

⁷⁹ Zajímavé je, že kniha, kterou čte Bastián, je také vyvedena ve dvou barvách písma. On však čte pouze o dimenzi Fantázie. Kde se tedy berou dvě barvy písma? Na tuto otázku text nedává odpověď.

⁸⁰ Viz příloha č. 2: *Nekonečný příběh* strana 39.

Moci strávit ve fantazii neomezeně dlouhou dobu je pro chlapce, jehož matka zemřela, jehož otec k němu ztratil cestu a jehož spolužáci jej soustavně zesměšňují, ideální. Bastián proto také nemá rád knihy, které vyprávějí příhody ze všedního života. Obyčejných věcí má kolem sebe dostatek. Bastiánova představivost mu dokonce umožňuje příběhy až skoro pociťovat. „*Neboť tohle uměl – možná to bylo to jediné, v čem byl opravdu mistr –, totiž něco si představovat, tak zřetelně, až to skoro viděl nebo slyšel.*“⁸¹ Text zde upozorňuje na to, jak je hranice mezi empirickým světem a představivostí tenká. Ovšem sám Bastián ještě na začátku knihy realitu a fantazii odděluje: „*Byl rád, že Nekonečný příběh nemá se skutečností nic společného.*“⁸² Netuší, jak moc ovlivní fantazie jeho každodenní život.

Už zanedlouho poté, co Bastián začne číst Nekonečný příběh, jsou vidět první známky vlivu, který na něj tento příběh má. Bastián se chce vyrovnat Átrejovi, který je mu vzorem v odvaze, vytrvalosti a síle. Jeho touha se mu podobat přechází z fantazie ve skutky, když namísto toho, aby šel domů, přiznal se otci a ukradenou knihu vrátil panu Koreanderovi, pokračuje ve čtení se slovy: „*Átrej by se tak rychle nevzdal jen proto, že to začíná být trochu obtížné.*“⁸³ Bastián není jediným, na jehož život mají fikční příběhy vliv. Text zde poukazuje na skutečnost, že příběhy, ačkoliv jsou „jen“ výtvořem představivosti, zasahují do života lidí. Obzvláště děti (ale nejen ty) mohou v knižních hrdinech spatřovat vzory. Každý čtenář se může s postavami příběhů porovnávat, ztotožňovat se s nimi anebo naopak nacházet rozdíly a reflektovat tak svůj vlastní život.

Když se pak Bastián dostane do země Fantázie a zažívá v ní mnohá dobrodružství, postupně ho to mění. Z ustrašeného obtlouklého chlapce se ve Fantázii stane hrdina, opěvovaný jejími obyvateli. Zpočátku si to Bastián užívá a nenasytně si přeje stále více moci. Jak se plní jeho fantastická přání, Bastián zapomíná na skutečnost, tedy svět, ze kterého do Fantázie přišel. Zpátky do něj nechce, ve Fantázii se mu líbí. Ale pokud Bastián zapomene na svůj vlastní svět, už ve Fantázii nic nového nevytvoří. Bastiána na to upozorňuje opička Argax: „*Mít další přání můžeš, jen pokud se pamatuješ na svůj svět. Kdo nemá žádnou minulost, ten taky nemá budoucnost.*“⁸⁴ Město starých císařů je plné lidí,

⁸¹ ENDE, Michael, ref. 73, s. 28.

⁸² ENDE, Michael, ref. 73, s. 28.

⁸³ ENDE, Michael, ref. 73, s. 67.

⁸⁴ ENDE, Michael, ref. 73, s. 340.

kteří si toho ve Fantázii přáli příliš a zapomněli pak cestu zpátky do reality. Text zde upozorňuje na to, jak je nebezpečné ztratit se úplně ve světě fantazie. Člověku pak hrozí, že zapomene na realitu a už nebude vědět, jak se do ní vlastně vrátit.

Bastián nakonec ale zjišťuje, co je tím nejdůležitějším – ne mít sílu, odvalu a moc, kterou si ve Fantázii lehce obstaral, ale umět milovat. Tohle zjištění mu pomůže najít vodu života – pramen, který ho to naučí, a který ho také dovede domů. Bastián si z Fantázie odnáší mnoho. Naučil se přijímat sama sebe i se všemi svými nedostatky. Naučil se, co je v životě nejdůležitější. Vodu života z Fantázie přináší i svému otci, který po vyslechnutí Bastiánova příběhu pláče a tiskne ho k sobě. I v Endeho životě má fantazie zásadní místo. Už od dětství byl ovlivňován fantazijními historkami svého souseda a surrealistickými obrazy svého otce; sám se později zasazoval o fantasy literaturu i přes fantasy nepřilíh nakloněnou atmosféru panující v tehdejší Německu⁸⁵. Fantazie je v Endeho podání jakousi „vodou života“ ve společnosti, která ztratila smysl a hodnoty. Věřil, že je to právě literatura a umění, které jediné mohou světu přinést nový smysl⁸⁶. Tato jeho víra se promítá do tematizování vztahu mezi realitou a fantazií, k jehož zkoumání Ende ve svém románu využívá vztah mezi dvěma dimenzemi příběhu.

Příběh složený z písmen a slov

Nekonečný příběh obsahuje mnoho grafických prvků, které upozorňují na to, že je dílem literatury a umělým výtvořem jazyka. Vedle výše zmíněné vazby a použití dvou barev písma, práce s kapitolami je toho také dobrou ilustrací. Úvodní kapitola začíná obrázkem nápisu na dveřích antikvariátu pana Koreandera (zrcadlově obráceném, protože ho Bastián vidí zevnitř). Každá další kapitola knihy je pak opatřena ilustrovanou iniciálou⁸⁷ od A do Z podle abecedy⁸⁸.

⁸⁵ Viz výše uvedený životopis.

⁸⁶ Suche nach einer bewohnbarem Welt. *Michael Ende: Offizielle Webseite* [online]. AVA international GmbH Autoren- und Verlagsagentur, © 2010-2017 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.michaelende.de/autor/biographie/suche-nach-einer-bewohnbaren-welt>

⁸⁷ Viz příloha č. 3: Iniciála 4. kapitoly *Nekonečného příběhu*.

⁸⁸ Česká abeceda má oproti německé navíc písmeno CH, bylo tedy potřeba o kapitolu víc. Vznikla rozdělením 8. kapitoly na dvě. Další zajímavostí českého překladu je kapitola 14., která začíná písmenem W. Zatímco v němčině jsou slova začínající na W běžná, překladatelky do češtiny se musely uchýlit k vytvoření nových jmen, která by umožnila kapitole začínat na W. V případě Evy Pátkové je to kůň Will, který v německém originále pojmenován nebyl.

Grafické prvky ale nejsou jediný způsob, jakým autor reflektuje skutečnost, že příběhy jsou konstruktem jazyka. Na několika místech v knize tvoření příběhů z písmen a slov tematizuje. Například opička Argax Bastiána nabádá, aby to sám promyslel:

„Kdyby ses nad tím zamyslel, pak bys musel přiznat, že všechny příběhy světa se v podstatě skládají jen z omezeného množství písmen. Písmena jsou pořád stejná, mění se jen jejich pořadí. Z písmen se tvoří slova, ze slov věty, z vět kapitoly a z kapitol příběhy.“⁸⁹

Argax Bastiánovi sděluje hned několik důležitých skutečností týkajících se jazyka. Poukazuje na fungování jazyka jako systému a struktury. Dále mu přibližuje produktivitu jazyka, tedy fakt, že z omezeného množství znaků (písmen) lze vytvořit neomezené množství slov. Obě tyto vlastnosti jazyka ukazuje jako důležité pro vznik příběhů. Ende tak pomocí postav románu zprostředkovává čtenáři poznatky o literatuře i o jazyce.

3.2.3.2 Zaměření na autora

Příběhy, které se píší „samy“

V *Nekonečném příběhu* se nevyskytuje postava spisovatele ani autorské metakomentáře. Příběhy jako by se v něm spíše psaly samy, a to v tu samou chvíli, kdy jsou čteny. Toto dobře ilustruje situace, kdy Bastián čte o Átrejově setkání s nestvůrou Ygramul. Výkřik, který Bastiánovi nad popisem hroživé Ygramul unikne, se ozývá zároveň v příběhu. Není to tedy tak, že Bastián čte příběh z minulosti, který je v knize zaznamenán; je to příběh, který vzniká ve chvíli čtení. To potvrzuje také stařec z Putující hory, jediná postava, která se v románu spisovateli blíží. Dětské císařovně vysvětluje, že kniha, do které píše všechno, co se ve Fantázii odehrává, není zápisem příběhu o Fantázii. Ona kniha je samotnou Fantázií. Stařec zapisuje všechno, co se ve Fantázii odehrává – a všechno, co stařec zapíše, se v ní odehraje. Proto také nemůže vyhovět císařovnině přání a podívat se dopředu:

„Dál jsou jen prázdné stránky!“ zněla odpověď. „Můžu hledět jen zpátky na to, co se odehrálo. Mohl jsem to číst, zatímco jsem to zapisoval. A vím to, protože jsem to četl. A zapsal jsem to, protože se to stalo. Tak se píše Nekonečný příběh sám prostřednictvím mé ruky.“⁹⁰

I příběhy, které si ve Fantázii vymýšlí Bastián, fungují podobně. Ve chvíli, kdy vysloví svoje přání, začnou také ve Fantázii existovat – a to, jako by byly odevždy. Sám si není jistý, jestli je vlastně stvořil. Debatuje o tom se svým přítelem Ivem:

⁸⁹ ENDE, Michael, ref. 73, s. 341-342.

⁹⁰ ENDE, Michael, ref. 73, s. 175.

„Čemu nerozumím, je něco jiného,“ snažil se Bastián být srozumitelnější. „Je tu všechno teprve tehdy, když si něco přeji? Nebo to tu už bylo a já to jen nějak uhodnu?“
„Obojí,“ prohlásil Graógramán.⁹¹

Tento přístup k příběhům vychází z Endeho vlastního autorského stylu. Jeho otec se zavíral na celé dny do tmavé komory, aby tam čekal, až se mu zjeví nápady na obrazy. Podobně i Ende při psaní příběhů čekal, až se mu zjeví další rysy příběhu. Vždy tvrdil, že k němu přicházejí nové nápady, až když ta nutnost vyplyne z logiky samotného vyprávění. Někdy čekal na inspiraci celé měsíce. *Jima Knoflíka* začal bez většího plánu první větou, a pak už postupoval od věty k větě jako dobrodruh⁹². I Endeho příběhy jako by se psaly samy prostřednictvím jeho ruky.

3.2.3.3 Zaměření na čtenáře

Postava čtenáře Bastiána

Hlavní postava *Nekonečného příběhu* je zapáleným čtenářem, čtenáři z mimotextové reality se tak nabízí možnost porovnávat s ním svou roli. V první části románu, než se Bastián dostane do Fantázie, čtenář pročítá Nekonečný příběh s Bastiánem společně, pouze čte navíc i úryvky z dimenze reality. Později s ním Bastián dokonce komunikuje, ačkoliv nikdy ve formě přímého oslovení. Dělá to například, když naráží na mise en abyme a přemýšlí nad tím, že možná i jeho příběh někdo čte a považuje se za čtenáře (viz předchozí podkapitoly). Jindy pak pro čtenáře zanechává v písku svoje iniciály⁹³. Tím čtenáře z mimotextové reality nejen na jeho roli upozorňuje, ale také jej zároveň činí součástí příběhu knihy.

3.3 Cornelia Funkeová: *Inkoustové srdce*

3.3.1 K autorce a knize

Cornelia Funkeová se narodila v Dorstenu na severozápadě Německa roku 1958. Už jako malá našla zálibu v dobrodružných knihách, které jí poskytovaly zábavu v jednotvárnosti maloměsta. Psát začala až mnohem později, ale příběhů k vyprávění měla vždy mnoho.

⁹¹ ENDE, Michael, ref. 73, s. 213.

⁹² Der berühmte erste Satz, der einen ganzen Roman nach sich zieht. *Michael Ende: Offizielle Webseite* [online]. AVA international GmbH Autoren- und Verlagsagentur, © 2010-2017 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.michaelende.de/autor/biographie/der-beruehmte-erste-satz-der-einen-ganzen-roman-nach-sich-zieht>

⁹³ Viz ENDE, Michael, ref. 73, s. 199.

V Dorstenu vystudovala základní a střední školu, poté se vydala do Hamburku studovat sociální pedagogiku. Po obdržení diplomu začala pracovat v problémové hamburské čtvrti Tegelsbarg, kde se na dobrodružném hřišti⁹⁴ starala o zanedbané děti. Během toho také začala studovat knižní ilustraci na odborné vysoké škole. Dopoledne trávila ve škole a odpoledne prací s dětmi. Její zájem o knihy nakonec převládl a Funkeová se stala ilustrátorkou. Zkušenosti z kontaktu s opuštěnými dětmi pro ni ale byly důležité, později je použila ve svém románu *Pán zlodějů* (v německém originále *Herr der Diebe*)⁹⁵.

Jako ilustrátorka Funkeová dlouze spokojená nebyla. Příběhy, které ilustrovala, ji nudily. Nedokázala si představit, že by ji jako dítě zaujaly. Rozhodla se proto, že napíše svůj vlastní příběh, ve kterém budou všechny motivy, které si přála kreslit. Začala psát v roce 1986, kdy jí bylo 28 let. První knihou Cornelia Funkeové byla *Die große Drachensuche*, kterou sama nepovažuje za příliš povedenou⁹⁶. Přibližně o deset let později se však k jejím motivům znovu vrátila a napsala knihu *Dračí jezdec* (v německém originále *Drachenreiter*), která vyšla v roce 1997.

Mezinárodní průlom přinesl autorce až román pro mládež *Pán zlodějů* (v německém originále *Herr der Diebe*), který napsala v roce 2000. Vypráví o skupince dětí, které žijí samy v opuštěném benátském kině. Kniha je inspirována autorčinými vlastními pocity z dětství, kdy jí často vadilo, že byla závislá na rozhodnutí dospělých – cítila se, jako by její dětská léta (ačkoliv šťastná) byla jen „čekáním na dospělost“⁹⁷. Dalším mezinárodním úspěchem autorky byla pak trilogie *Inkoustový svět* (v německém originále *Tintenwelt*), jejíž první díl, *Inkoustové srdce* (v německém originále *Tintenherz*), vyšel v roce 2003 nejen v Německu, ale zároveň také v Anglii, Americe a Austrálii pod názvem *Inkheart*.

Když Hollywood ukázal zájem o zfilmování *Inkoustového srdce*, přestěhovala se Cornelia Funkeová v roce 2005 s manželem Rolfem a dvěma dětmi (dcerou Annou a synem Benem)

⁹⁴ Tzv. dobrodružné hřiště (v němčině Bauspielplatz nebo Abenteuerspielplatz) je hřiště, které dětem nabízí materiál pro tvořivé hry. Bývá většinou pod pedagogickým dohledem.

⁹⁵ HEIL, Christiane. Cornelia Funke: Prophetin im eigenen Land. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [online]. 08.10.2012 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.faz.net/frankfurter-allgemeine-zeitung/beruf-und-chance/cornelia-funke-prophetin-im-eigenen-land-11913801.html>

⁹⁶ Cornelia Funke: Storytelling and Book Signing [videozáznam z autorského čtení]. Cornelia Funke v Getty centru, 3.4.2014.

Dostupné z: http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/events/funke_storytelling/index.html

⁹⁷ Cornelia Funke im Gespräch mit Armin Kratzert [videorozhovor]. Bayerischer Rundfunk, 27.12.2007. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9VQSTlpSaXw>

do Los Angeles (toto rozhodnutí však nebylo jen kvůli natáčení filmu, oběma manželům se Kalifornie zalíbila). V Kalifornii našla Funkeová nový domov, Los Angeles pro ni představovalo centrum fantazie a kreativity⁹⁸. Manžel Funkeové Rolf zemřel o rok později nečekaně na rakovinu. Funkeová tak ztratila nejen životního partnera, ale také cenného poradce. Rolf byl vyučený tiskař, knihám rozuměl. Pro svoji ženu se vzdal kariéry a staral se o děti a domácnost, aby jí mohl být nablízku a zároveň pro ni připravit dost prostoru pro psaní. Po jeho smrti prošla Funkeová krizí, kdy měla pocit, že už nic více nenapíše; tu ale brzy překonala. *Inkoustová smrt* (v německém originále *Tintentod*), třetí díl trilogie *Inkoustový svět*, vyšel v roce 2007 a byl Rolfovi věnován⁹⁹. Filmové zpracování *Inkoustového srdce* mělo nakonec premiéru v roce 2008, s Funkeovou jako koproducentkou filmu. Roli Moa ztvárnil Brendan Fraser, kterého si autorka jako Moa představovala už při psaní knihy.

Funkeová, která do dnešního dne vydala desítky knih a obdržela za ně mnohé literární ceny, je kromě úspěšné spisovatelky a ilustrátorky také nadšenou předčitatelkou. Svým dětem, které jsou pro ni nejdůležitějším zdrojem energie i inspirace, jako malým předčítala; naučila se u toho dobře modulovat hlas¹⁰⁰. Její záliba v mluveném slovu se odráží i v *Inkoustovém srdci*. V roce 2016 založila ve spolupráci s Eduardem Garcíem vlastní vydavatelství audioknih pod názvem Atmende Bücher.

V češtině vyšlo *Inkoustové srdce* v roce 2005, přeložila ho Emílie Harantová. Obálku s použitím ilustrace Cornelia Funkeové navrhl Miloslav Disman. Na oficiálních stránkách Funkeové je zařazena do výběru nejkrásnějších mezinárodních obálek¹⁰¹.

⁹⁸ HEIL, Christiane. Cornelia Funke: Prophetin im eigenen Land. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [online]. 08.10.2012 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.faz.net/frankfurter-allgemeine-zeitung/beruf-und-chance/cornelia-funke-prophetin-im-eigenen-land-11913801.html>

⁹⁹ FREUND, Wieland. Cornelia Funke: "Schmerz bringt uns sehr schnell viel bei". In: *Welt* [online]. 01.10.2007 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <https://www.welt.de/kultur/article1225681/Schmerz-bringt-uns-sehr-schnell-viel-bei.html>

¹⁰⁰ Leidenschaft für das klingende Wort: Cornelias Liebe zum Hörbuch. *Cornelia Funke: Die offizielle Homepage* [online]. 29.9.2016 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.corneliafunke.com/de/atmende-buecher/leidenschaft-fuer-das-klingende-wort>

¹⁰¹ Cornelias Bücher rund um die Welt. *Cornelia Funke: Die offizielle Homepage* [online]. [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.corneliafunke.com/de/kiste>

3.3.2 Základní seznámení s dějovou linií románu *Inkoustové srdce*

Úvod knihy čtenáře seznamuje s hlavní postavou románu, dvanáctiletou Meggie, která žije se svým otcem. Tomu ale neřekne jinak než Mo. Mo je „knižní lékař“, jak ho Meggie ráda nazývá – živí se totiž restaurováním knih. Opravuje staré nebo poškozené knihy a vyrábí pro ně novou vazbu. Na svoji matku už si Meggie nepamatuje, odešla totiž na dobrodružnou cestu, když byla Meggie malá (alespoň to jí její otec vždy tvrdil).

Zápletka románu začíná, když se před domem, ve kterém Mo a Meggie bydlí, objeví muž s podivným jménem Prašprst. Do vztahu mezi otcem a dcerou se dostávají tajemství; Meggie tuší, že jí Mo něco tají. Dalšího dne všichni tři vyrazí do Itálie za Meggiinou tetou Elinor a Meggie se cestou dovídá, že jsou ve skutečnosti na útěku před tajemným Kozorohem. Kozoroh chce získat knihu, kterou Mo vlastní, a to za každou cenu.

Hlavní část knihy líčí Meggiino dobrodružství v Itálii, kde se Meggie setkává se svou tetou a také s antagonistou románu, Kozorohem. Meggiina teta Elinor je sběratelka knih, místnosti v jejím velkém domě jsou plné regálů s úhledně srovnanými svazky. U ní by měla být ona kniha, kvůli které je Kozoroh hledá, dobře schovaná. Jmenuje se *Inkoustové srdce*; proč je tak důležitá se Meggie dovídá až později. Kvůli Prašprstově zradě Mo a později i Meggie s Elinor skončí v Kozorohově vězení. Mo zde svojí dceři konečně vypráví pravdu o tom, jak to bylo se zmizením Meggiiny matky a proč mu Kozorohovi muži říkají „Kouzelný jazyk“. Má totiž schopnost „vyčíst“ postavy a předměty z knih. Když byly Meggii tři roky, čítával její matce z *Inkoustového srdce*. Jednoho večera se před ním při čtení náhle zhmotnily tři postavy z knihy – Prašprst, Kozoroh a jeho nohsled Basta. Na oplátku v knize zmizela Meggiina matka Teresa a s ní dvě kočky, které jí seděly na klíně. Mo se pak dlouho snažil vyčíst Teresu zpátky, ale bez výsledku, jeho schopnost nepodléhala jeho vůli. Jediné, co z knihy vyčetl, byl průsvitný mužíček, za kterého v ní ovšem zmizel listonoš, který byl zrovna před domem. Poté ale s pokusy o vyčtení Teresy zpět přestal ze strachu, aby jednoho dne podobně nepřišel i o Meggii.

Kozoroh, který byl v knize negativní postavou, se mezitím začal v novém světě zabydlovat. Našel si mnoho následovníků a také se dal do hledání všech výtisků *Inkoustového srdce*, aby je mohl zničit a tak už nikdy nebýt do knihy vrácen. Od Moa teď chce nejen poslední výtisk, který ještě neleží na jeho hromadě ke spálení, ale také vyčíst

z knihy svého hrozivého sluhu jménem Stín, který zabíjí bez soucitu a je nesmrtelný. Mezitím ho nechává vyčíst z knih zlato, se kterým se zhmotní také Farid, chlapec z knihy *Pohádky tisíce a jedné noci*. Meggii, Moovi a Elinor se podaří utéct, ale nedlouho potom je Meggie znovu polapena, tentokrát i s Fenogliem, autorem Inkoustového srdce. Během zajetí Meggie objeví, že po otci zdědila jeho schopnost, když vyčte z *Petra Pana* vílu Zvoněnku. Všimnou si toho ale i Kozorohovi muži a úkol, který měl Kozoroh připravený pro Moa, teď připadne na ni.

Vyvrcholením děje je Kozorohova slavnost, na které má Meggie vyčíst z knihy Stín. Fenoglio se snaží přepsat pasáž knihy, mluvící o Stínu, aby odvrátil hrozící katastrofu, což se mu nakonec skutečně podaří. Stín, kterého Meggie z knihy vyčte, svého pána zabije a jeho muži zmizí jako popel.

V závěru knihy se Meggie šťastně shledá nejenom s Moem, ale i se svojí matkou Teresou. Teresu mezitím z knihy vyčetl koktavý Darius, který je také schopen z knih vyčíst postavy, ale pro svoje koktání je většinou vyčte s nějakým defektem. Teresa je tak němá, to ale rodině v radosti nebrání. Všichni tři se spolu s Elinor odeberou zpět do Elinorina sídla, kde se nakonec rozhodnou zůstat. Meggie také učiní rozhodnutí, že se sama naučí psát příběhy, aby dokázala lépe kontrolovat slova a svoji schopnost.

3.3.3 Metafikční techniky v knize *Inkoustové srdce*

V Inkoustovém srdci je prolínání fikce a reality zhmotněno v metalepsi figur mezi světem v knihách a dimenzí reality. Okamžikem, kdy se realita s fikcí setkávají, je předcítání. Hlavní postava příběhu Meggie i její otec Mo umí předcítat tak dobře, že se slova mění v realitu. Předcítání i psaní příběhů jsou v knize podávány jako schopnosti, které nemají daleko ke kouzlení. Podobně jako v *Nekonečném příběhu*, knihy jsou bránou do jiných světů.

3.3.3.1 Zaměření na text a jeho aspekty

Metalepse mezi světem fikce a světem reality

Pokud je předcítatel nadaný, posluchači se do příběhu rychle vžívají. Pod hlasem předcítatelů postavy z knih téměř ožívají. Cornelia Funkeová ve své knize tuto skutečnost převedla ještě dál, když nechala postavy (a předměty) se pod hlasem předcítatelů opravdu

zhmotňovat. Písmena, která jsou nahlas přečtená opravdu dobrými předčítáči, se stávají realitou.

„Co?“ šeptla Meggie. „Co se stalo, Mo?“

Otec se na ni podíval. „Vyšli z knížky,“ pronesl. „Najednou stáli ve dveřích na chodbu, jako by přišli zvenčí. Zašustilo to, když se k nám otočili – jako by někdo rozkládal kus papíru.“¹⁰²

V Inkoustovém srdci slouží kniha jako brána pro metalepsi figur mezi dimenzí reality a světem v knihách. Samotný příběh nebo písmena ale nestačí, je potřeba, aby byla nahlas přečtena. A to ne kýmkoliv, ale pouze někým, kdo má pro to speciální schopnost. Metalepse má tedy v Inkoustovém srdci dva předpoklady: příběh, napsaný na papíře, a postavu se schopností měnit slova v realitu.

A tak začal Mo vyprávět, bez šustění stránek, bez nekonečného bludiště písmenek.

„Mo, při vyprávění přece ještě nikdy nic ven nevystoupilo, že?“ zeptala se poněkud znepokojeně Meggie.

„Ne,“ odpověděl. „K tomu je nejspíš třeba trocha tiskařské černi a cizí hlava, která si ten příběh vymyslela.“¹⁰³

Obě schopnosti, psaní příběhů i předčítání, přitom text podává jako privilegium, které není dostupné každému. Jsou to schopnosti, které nemají daleko ke kouzlení. Proto také Mo je nazýván „Kouzelný jazyk“ a Kozorohovi sluhové z něj mají spíše hrůzu. Podobně spisovatel Fenoglio je v textu několikrát staven na úroveň kouzelníka. Dobře to ilustrují například jeho vlastní slova nebo slova Moa:

„Já, Fenoglio, mistr slov, kouzelník inkoustu, čaroděj papíru.“¹⁰⁴

„Jeden proslulý spisovatel kdysi napsal: ‚Na spisovatele se dá pohlížet trojím způsobem: jako na vypravěče příběhů, jako na učitele nebo jako na kouzelníka..., ale převahu má kouzelník.‘ Vždycky jsem si říkal, že v tom má pravdu.“¹⁰⁵

Když jsou splněny tyto dva předpoklady, napsaný příběh a předčítatel nadaný zvláštní schopností, hranice mezi světem fikce a světem reality se stává prostupnou. Postavy přecházejí ale nejen z knih do dimenze reality, metalepse zde funguje oboustranně. I postavy z dimenze reality se mohou dostat do knih, jako například Meggiina matka Teresa. V metalepsi v *Inkoustovém srdci* panuje rovnováha – vždy, když je něco vyčteno z knihy ven, také musí něco vstoupit dovnitř.

¹⁰² FUNKEOVÁ, Cornelia. *Inkoustové srdce*. Přeložila Emílie HARANTOVÁ. Praha: Knižní klub, 2005. ISBN 80-242-1352-4. S. 105.

¹⁰³ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 147.

¹⁰⁴ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 311.

¹⁰⁵ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 386.

Fikční svět knih je v textu podáván spíše jako dimenze k realitě paralelní než jí podřadná, což se ukazuje ve výše zmíněném principu rovnováhy v metalepsi obou světů a také ve vnímání figur, které mezi dimenzemi prochází. Postavy, které vyjdou z knihy, nejsou vnímány jako o nic méně reálné než Meggie nebo Mo. Stejně tak Teresa, když se dostane do knihy, nezačne být vnímána jako pouhá fikce.

Svět knih v *Inkoustovém srdci* není omezeným prostorem, limitovaným hranicemi příběhu. Text tuto skutečnost vyjadřuje ústy Moa:

„Třeba je za tím vytištěným příběhem ještě jeden, mnohem delší, který se mění zrovna tak jako náš svět? A písmenka nám o tom prozrazují právě tolik jako pohled klíčovou dírkou. Možná jsou něco jako poklička na hrnci, a v tom hrnci je toho ještě mnohem více, než se dá přečíst.“¹⁰⁶

Jakkoliv moc se svět knih v *Inkoustovém srdci* podobá realitě, text zároveň čtenáře neustále upozorňuje, že je tento svět (a postavy z něj pocházející) vytvořen z písmen, inkoustu a papíru¹⁰⁷. Staví tak čtenáře do typicky metafikční paradoxní situace a podněcuje jej k zamýšlení se nad vztahem mezi fikcí a realitou.

Intertextualita

Každá kapitola *Inkoustového srdce* začíná citátem, který nějakým způsobem předznamenává děj kapitoly. Citáty pocházejí většinou z dobrodružných knih pro děti a mládež. Autorka tímto zasazuje knihu do rozměrné sítě příběhů, upozorňuje na to, že je kniha součástí světa literatury, že je její text literárním dílem. Citáty na začátku kapitol nejsou pro děj zásadní; pro pochopení příběhu není nutné, aby čtenář znal knihy, z nichž citáty pocházejí. Zvou ale čtenáře k tomu, aby porovnával jejich obsah s obsahem příslušné kapitoly. Vybízí jej, aby knihu četl aktivně, aby se snažil nalézat spojitosti mezi citátem a dějem kapitoly a nabízí mu tak novou perspektivu na čtení příběhu.

Dobrou ilustraci vlivu citátu na dílo a jeho čtenáře poskytuje například kapitola s názvem *Sama*. Kapitola líčí situaci Elinor, která je sama v lese poblíž Kozorohovy vesnice a domnívá se, že Mo s Faridem byli právě zastřeleni. Elinor je na pokraji zoufalství, lituje, že se kdy nechala do tohoto dobrodružství zavléct. Byla přece spokojená, bydlela ve velkém domě obklopena svými drahocennými knihami a nic jí nescházelo. *„Měla být rozumnější – tenkrát, když se Mortimer s Meggie náhle objevil před dveřmi a požádal ji,*

¹⁰⁶ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 112.

¹⁰⁷ Viz FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 127, 134, 306, 390.

aby mu schovala tu knihu. Proč prostě neřekla ne?¹⁰⁸ Citát pod názvem kapitoly líčí podobnou lítost pana Pytlíka z Tolkienova *Hobita*. „,Proč, proč jen jsem kdy opustil svou hobití noru!‘ posteskl si chudák pan Pytlík, když poskakoval nahoru a dolů na Bomburových zádech.“¹⁰⁹ Citát umocňuje vyličení Elinoriných pocitů a přitahuje k nim čtenářovu pozornost. Také upozorňuje na skutečnost, že se motivy v literárních dílech opakují – v příbězích se často objevují hrdinové, kteří se vydají na dobrodružství a někde v průběhu své cesty toho litují. Citát tedy poukazuje na literární povahu díla a s tím spojené konvence, i když na ně čtenáře neupozorňuje explicitně.

Cornelia Funkeová používá zejména citáty ze svých oblíbených knih. Knihy, které se nejvíce těší její oblibě¹¹⁰, jsou *Král na Camelotu*¹¹¹ od T. H. Whitea a *Princezna nevěsta* od Williama Goldmana. Doufá, že ve čtenářích probudí zvědavost do té míry, že si pak knihy sami najdou a přečtou¹¹².

Text se však neodkazuje na jiná díla pouze ve formě citátů. Meggie, Mo i Elinor jsou nadšení čtenáři; často zmiňují nejrůznější knihy a jejich postavy. Meggie se například cítí jako Alenka v říši divů, když leží v obrovské posteli v Elinorině domě¹¹³, Elinor se jindy přirovnává k Sherlocku Holmesovi¹¹⁴. Meggie i Elinor je zřejmé, že jsou takové postavy fiktivní; *Inkoustové srdce* ale fiktivnost knižních postav problematizuje, když charaktery z fikce převádí do dimenze reality.

3.3.3.2 Zaměření na autora

Spisovatel v konfrontaci se svým dílem

Inkoustové srdce nabízí zajímavou perspektivu na postavu spisovatele. Fenoglio v textu komentuje svoji spisovatelskou činnost, čímž čtenáři nabízí možnost se zamýšlet nad jednotlivými koncepty spojenými s psaním knih a zároveň jej upozorňuje na skutečnost, že literární díla jsou umělým konstruktem autora. Později je ale Fenoglio konfrontován

¹⁰⁸ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 314.

¹⁰⁹ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 313.

¹¹⁰ Funkeová je uvádí mj. při svém autorském čtení v Getty centru, ref. 96.

¹¹¹ Originální anglický název: *The Once and Future King*. V češtině zatím román vydán nebyl, ale překladatelka *Inkoustového srdce* Harantová název knihy překládá jako *Král na Camelotu* podle titulu knihy v německém překladu, *Der König auf Camelot*.

¹¹² Uvedla to např. při rozhovoru s Arminem Kratzertem, ref. 97.

¹¹³ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 43.

¹¹⁴ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 69.

s postavami ze svých vlastních knih, setkává se s nimi tváří v tvář. Funkeová rozvíjí aspekty spisovatelské činnosti do extrému, když nabízí pohled na to, jak by to mohlo vyhlížet, kdyby se fikce napsaná spisovatelem stala realitou.

Mo a Meggie se se spisovatelem Fenogliem, autorem knihy *Inkoustové srdce*, setkávají v druhé polovině románu. Fenoglio je v textu popsán jako člověk s velkým zájmem o příběhy. „*Ve Fenogliových očích objevila Meggie stejný neukojitelný hlad po příbězích, který pociťovala ona sama při pohledu na každou novou knihu.*“¹¹⁵ Příběhy si rád poslechne a také je zaníceným vypravěčem. Líčí příběhy nejen svým vnukům, kteří k němu chodí na návštěvy, ale též polovině obyvatel vesnice. Tuto vášň pro příběhy sdílí Fenoglio se svou autorkou Cornelií Funkeovou, která už odmala příběhy vyprávěla neustále (viz výše uvedený životopis).

Když se Fenoglio setká s postavami ze svých příběhů osobně, je jimi fascinován. Dříve Moovi a Meggii nadšeně popisoval, jak se mu zdařila scéna v knize, kde nechá Prašprsta umřít. Sice u ní při psaní plakal, ale přesto je na ni hrdý. „*Scény s umíráním se nepišou snadno, rychle se zvrhnou v sentimentální, ale ta s Prašprstem se mi tenkrát opravdu podařila. Báječně podařila.*“¹¹⁶ Když mu Mo vyličí příběh o tom, jak Prašprsta spolu s Bastou a Kozorohem vyčetl z knihy (a je až s podivem, jak rychle mu Fenoglio věří), je mu ho líto. Pořád ale svoje postavy vnímá spíše se spisovatelským nadhledem.

„*Ted' je mi pochopitelně líto, že jsem tomu chudákovi vymyslel tak špatný konec. Ale nějak se to k němu hodí. Jak krásně říká Shakespeare: ‚Každý hraje svou roli, a ta moje je smutná.‘*“¹¹⁷

Nezdá se, že by Prašprsta a jeho osud vnímal příliš reálně. Dokonce i při setkání s krutým Bastou je Fenoglio natolik zaměstnán obdivováním svého výtvoru, že mu zprvu nedojde, jakou hrozbu představuje. Až poté, co ho na krku zastudí Bastův nůž, si začíná uvědomovat, že už nejsou ve světě fikce a on nad nimi nemá absolutní moc. „*Fenoglio si přitiskl ruce na krk a nechápavě zíral na Bastu. Zřejmě konečně pochopil, že si před jeho nožem rozhodně není jistý.*“¹¹⁸ Postavy, za jejichž stvořitele se považuje, se nechovají podle jeho vůle, mají znenadání vlastní hlavu.

¹¹⁵ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 191.

¹¹⁶ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 193.

¹¹⁷ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 197.

¹¹⁸ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 225.

Zde se ukazuje autorský přístup Cornelia Funkeové. Autorka se necítí mít nad postavami svých knih absolutní kontrolu. Psaní je pro ni „dobrodružstvím“; samotnou ji často překvapí, jak se postavy během děje vyvinou nebo jak příběh skončí. Její postavy žijí vlastním životem¹¹⁹. Jak dokazuje případ Fenoglia, fikční postavy spisovatelů v románech nabízí čtenáři možnost naučit se něco více i o jejich reálných tvůrcích.

3.3.3.3 Zaměření na čtenáře

Role knih ve čtenářově každodenním životě

Postavy, které Mo nebo Meggie vyčtou z knih, ovlivňují jejich život. I stranou jejich předčitelských schopností ztvárňují však knihy v jejich životě množství zásadních rolí. *Inkoustové srdce*, které zobrazuje hned několik postav zanícených čtenářů, nabízí rozličné pohledy na to, jaký vliv mohou mít díla fikce na čtenářův každodenní život. Čtenáři z mimotextové reality se naskýtá možnost tyto pohledy porovnávat a také se zamýšlet nad tím, jakou roli hrají knihy v jeho vlastním životě.

Pro Meggii představují knihy především domov. S Moem často cestují kvůli zakázkám a také se stěhují pokaždé, když jsou Kozoroh nebo Prašprst blízko k jejich vypátrání. Meggie je vystavena častým změnám prostředí, které jí znemožňují vytvořit si hlubší vztah k místům, na kterých právě s Moem bydlí. Dokonce i Moův mikrobus je Meggii bližší než statek, kde žijí. Svoje oblíbené knihy si ale Meggie může vzít s sebou kamkoliv. Znamenají pro ni jistotu, kousek důvěrně známého světa, ať už je kdekoliv. Pomáhají jí vyrovnat se se způsobem života, který s Moem vedou, a který musí být pro dvanáctiletou dívku (vyrůstající navíc bez matky) nelehký.

*Ale Meggie si brala knížky na každou cestu ještě z jiného důvodu. V cizím prostředí byly její domov – promlouvaly k ní důvěrným hlasem, byli to přátelé, kteří se s ní nikdy nehádali, chytří, mocní přátelé, odvážní a všemi mastmi mazaní, zcestovalí, prověřeni dobrodružstvími.*¹²⁰

Knihy, které si Meggie s sebou na cesty bere, vybírá podle momentální nálady a podle cíle cesty. Mo jí na ně vyrobil krabici, kterou nazval „Meggiina truhla s poklady“ a pečlivě ji vyzdobil. Knihy jsou pro Meggie tedy také pokladem, cenností, jaké si děti (a někdy i dospělí) do podobných krabic schovávají.

¹¹⁹ Cornelia Funke im Gespräch mit Armin Kratzert [videorozhovor]. Bayerischer Rundfunk, 27.12.2007. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9VQSTlpSaXw>

¹²⁰ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 19.

Elinor bydlí sama v prostorném domě, obklopena pouze knihami. Knihy jí nahrazují rodinu. Jsou společností, která odpovídá Elinorině vkusu – nehádají se s ní, nemají připomínky, poskytují jí přátelství a nepožadují nic nazpět. Prašprst o Elinor říká: „*Myslím, že se písmenky živí. Celý její dům je plný knih. Dává jim jednoznačně přednost před společností lidí.*“¹²¹ Elinor sama připodobňuje knihy ke svým dětem. „*Jsou to moje děti, moje děti černé jako inkoust, a já o ně pečuji a starám se o ně.*“¹²² Elinor děti nemá. Směřuje svoji péči ke knihám, jako by si tuto skutečnost na nich vynahrazovala. Se skutečnými dětmi zacházet neumí, což se projevuje v jejím počátečním přístupu k Meggii. Pomocí postavy Elinor text upozorňuje na nebezpečí, které hrozí lidem knihami příliš posedlým – může je to vést až k nepřirozené izolaci od okolního světa. Knihy však lidskou společnost nenahradí. To poznává i Elinor, když do jejího života vstoupí Meggie a Mo.

*Vychutnávala si, že je zase sama, koneckonců to byl stav, na nějž byla zvyklá, ale pak ji ticho v autě začalo zničehonic rozčilovat a v jednom ospalém městečku, v němž nebylo ani knihkupectví, se posadila do kavárny, jen aby slyšela pár hlasů.*¹²³

Na konci *Inkoustového srdce* je Elinor definitivně vytržena z izolace ve společnosti knih, když se k ní nastěhují Mo, Meggie, Teresa i Darius. A vyjma nich také množství víl a jiných kouzelných bytostí pocházejících z Inkoustového srdce, kterým se Elinor rozhodne nabídnout azyl.

Mo označuje knihy například jako „mucholapku“ na vzpomínky. Když Meggii dává první knížku do truhly pokladů, vysvětluje jí, že knihy shromažďují vzpomínky. Když člověk knihu otevře po čase znovu, začnou se mu vybavovat okolnosti, ve kterých si z ní četl poprvé. „*Věř mi, knihy jsou jako mucholapka. Na ničem neulpívají vzpomínky tak dobře jako na potíštěných stránkách.*“¹²⁴ Pro Moa osobně je toto pojetí knih zvláště aktuální, neboť pro něj četba *Inkoustového srdce* představuje vzpomínku na ztracenou manželku.

Kromě těchto dominantních rolí text představuje knihu například také jako: nejlepší prostředek pro usínání a zahánění zlých snů¹²⁵, povzbuzení ve smutku a prostředek pro

¹²¹ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 95.

¹²² FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 40.

¹²³ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 209.

¹²⁴ FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 19.

¹²⁵ Viz FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 10.

krácení dlouhé chvíle¹²⁶, ochranu před strachem¹²⁷, médium paměti lidstva¹²⁸ nebo sběratelský artefakt (především u postavy Elinor).

3.4 Walter Moers: *Město snících knih*

3.4.1 K autorovi a knize

Walter Moers se narodil roku 1957 v západoněmeckém městě Mönchengladbach. Po škole se živil nejdříve příležitostnými pracemi, například kontrolováním lahví v pivovaru. Poté začal studovat na obchodním učilišti, školu ale nedokončil. Namísto toho se sám naučil ilustrovat. Jeho první komiks vyšel v roce 1984¹²⁹.

Nejznámějšími komiksovými postavami autora jsou kapitán Modrý medvěd (Käpt'n Blaubär), Kleines Arschloch, Alter Sack a Adolf, die Nazi-Sau. Příběhy Moersovo satiristických postav vycházely v německém časopise *Titanic*. Komiksy se dočkaly i filmových zpracování, k nimž Moers psal scénáře a texty písní¹³⁰.

V roce 1999 vyšel první Moersův román z zamonské série, *13 a 1/2 života Kapitána Modrého Medvěda* (v německém originále *Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär*). O rok později vyšel druhý zamonský román, *Níček a Mřenka* (v německém originále *Ensel und Krete*). Třetí knihou z Zamonie je *Rumo & zázraky v tmách* (v německém originále *Rumo & Die Wunder im Dunkeln*). *Město snících knih* (v německém originále *Die Stadt der Träumenden Bücher*), které Moers napsal v roce 2004, je čtvrtým dílem zamonské série a posledním, které bylo zatím přeloženo do češtiny. Kniha vyšla v překladu Pravoslava Prokeše v roce 2013. Dalšími zamonskými romány jsou *Der Schreckenmeister* z roku 2007 a *Das Labyrinth der Träumenden Bücher* z roku 2011. Sedmý díl série, *Prinzessin*

¹²⁶ Viz FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 19.

¹²⁷ Viz FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 117.

¹²⁸ Viz FUNKEOVÁ, Cornelia, ref. 102, s. 36.

¹²⁹ Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur Autoren: Walter Moers. *Goethe-Institut Madrid* [online]. Goethe-Institut, © 2017 [cit. 07.07.2017].

Dostupné z: <http://www.goethe.de/ins/es/mad/prj/kuj/at/wmo/deindex.htm>

¹³⁰ RIED, Hubert. Walter Moers – Der Allrounder im Literaturbetrieb. *Buchnews* [online]. 29.12.2013 [cit. 07.07.2017]. Dostupné z: <http://www.buchnews.com/autoren/walter-moers-walter-moers-der-allrounder-der-literaturszene/17614>

Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr, vyjde v srpnu 2017¹³¹. Jediným Moersovým románem, který se neodehrává v Zamonii, je *Wilde Reise durch die Nacht* z roku 2001.

Moers je známý svou neochotou vystupovat v médiích a sdělovat jakékoliv informace týkající se jeho osoby. Rozhovory poskytuje jen zřídka, před kamerou nikdy. Fotit se Moers nenechává a žádnou ze svých cen (obdržel například Phantastik-Preis města Wetzlar za *Město snících knih*) si nevyzvedl osobně. Je popisován také jako „píšící fantom“¹³²; fanoušci autora dokonce zvažovali, jestli není pouhým výtvořem nakladatele. Na svých oficiálních stránkách autor tuto zvěst popírá¹³³.

Walter Moers má velmi netradiční styl. Ve svých zamonských románech se označuje za překladatele a ilustrátora. Za autora románů uvádí postavu Hildegunsta z Mýtotesů.

3.4.2 Základní seznámení s dějovou linií románu *Město snících knih*

Celý příběh se odehrává ve fantastické Zamonii. Úvod románu líčí smrt starého Dancelota z Veršorežů, který je poetickým kmotrem protagonisty románu, draka Hildegunsta z Mýtotesů. Draci, kteří obývají Dračí tvrz v západní Zamonii, všichni holdují spisovatelství. Dancelot zanechává svému kmotřenci rukopis, který změnil jeho život. Byl totiž tak bezchybný, že Dancelot vzdal snahy o psaní (ačkoliv byl považován za nadaného autora), protože věděl, že každý jeho pokus by byl ve srovnání s tímto rukopisem ubohý.

Zápletka se objevuje, když Hildegunst podlehne zvědavosti a rozhodne se rukopis přečíst, ačkoliv je vůči němu zprvu nedůvěřivý. Po přečtení rukopisu ale musí dát kmotrovi za pravdu. Rukopis je krátký, ale dokonalý, Hildegunst ho považuje za největší dílo Zamonie. Ani jeho život už nemůže zůstat stejný. Jako jediné východisko Hildegunst vidí cestu do Knížkova, centra literárního života Zamonie, kde doufá nalézt autora rukopisu a poprosit, aby ho přijal do učení.

Hlavní část románu se odehrává v Knížkově. Knížkov je místo plné antikvariátů a literárních kaváren, ve kterých probíhá každý večer předčítání. Město samo stojí na

¹³¹ Informace z oficiálních webových stránek autora: Zamonien - Romane. *Zamonien* [online]. © Knaus Verlag [cit. 08.07.2017]. Dostupné z: <http://www.zamonien.de/romane.php>

¹³² Viz: Auf der Suche nach dem Phantom: Walter Moers [videoreportáž]. Maryam Bonakdar, Barbara Jung / NDR Fernsehen, 2011. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-k--zodf5SA>

¹³³ Mich gibt es wirklich! *Zamonien* [online]. © Knaus Verlag [cit. 08.07.2017]. Dostupné z: <http://www.zamonien.de/autor.php>

hlubokém podzemním labyrintu plném zapomenutých knih. Hildegunst, který nezná jméno ani vzhled osoby, kterou hledá, dává rukopis přečíst literárnímu agentovi Kladiu Harfeníkovi, se kterým se potkal v jedné z kaváren. Ten jej po přečtení posílá za Fistomefelem Smeikem, v Knížkově široce známým knižním znalcem. Fistomefel Hildegunsta vlídně přijme. Jeho přetvařování ale končí ve chvíli, kdy Hildegunstovi vylíčí svůj plán na ovládnutí Zamonie a vymazání veškerého umění z jejího povrchu. Nechá ho číst jednu z Nebezpečných knih, jejíž stránky jsou napuštěné jedem, a pak jej zavléče do hlubin knížkovských katakomb, kde jej zanechá. Že je podzemí Knížkova plné nebezpečí poznává Hildegunst velmi brzy. Setkává se tam s lovci knih, kteří v katakombách pátrají po cenných knihách a neváhají zabít cokoliv, co se jim u toho připlete do cesty. S boji s nimi vyvážne vždy jen těsně. Naráží také na mnohé příšery, které ho okamžitě považují za potravu. Sprátelí se s malými knížáky, jejichž stravou je četba. Nakonec se dostává do Zámku stínů, kde sídlí obávaný Král stínů a s ním i živé knihy.

Král stínů, také zvaný Homunkolos, Hildegunstovi svěří svůj příběh. Býval člověkem, už odmala posedlým příběhy. Rodily se v jeho hlavě ještě dřív, než se naučil mluvit a později je zapisovat do slov. Jeden ze svých rukopisů poslal svému idolu, Dancelotovi z Veršořezů, který jej po přečtení poslal do Knížkova hledat nakladatele pro jeho zázračný talent. V Knížkově se Homunkolos setkal s literárním agentem Harfeníkem, který mu dal adresu Fistomela Smeika. Smeik byl z jeho talentu nadšený a s entusiasmem plánoval jeho hvězdnou kariéru, ale nejdříve mu chtěl ještě ukázat nějakou knihu. Byla to ona kniha napuštěná jedem. Když se Homunkolos probral, zjistil, že jej Smeik s Harfeníkem změnili pomocí alchymie v monstrum z kusů papíru. Aby o jejich hrůzném činu nemohl nikomu vyprávět, použili kouzelný papír, který při kontaktu s denním světlem vzplane. Stejně jako Hildegunsta jej pak vyhostili do katakomb.

Vyvrcholením děje je Hildegunstovo a Homunkolosovo opětovné setkání se Smeikem, antagonistou románu. Hildegunst a Homunkolos se nakonec spolu dostanou na povrch, vynoří se v Smeikově domě. Homunkolos se rozhodne skončit svůj život i mocenské plány Smeika a nechá na sebe dopadnout denní světlo. Okamžitě vzplane a s ním celý dům, Smeika ale nenechá z plamenů uniknout.

V závěru románu Hildegunst se slzami v očích opouští hořící dům a odchází z Knížkova. Ještě než jej zanechá v dáli, naposledy se otáčí a pozoruje Knížkov, ve kterém vyzvánějí požární zvony. Právě v tuto chvíli se na něj snese tajemná síla ormu, jež má být podle legend zdrojem inspirace těch nejnadanějších spisovatelů. Z jejího popudu pak sepíše *Město snících knih*.

3.4.3 Metafikční techniky v knize *Město snících knih*

Walter Moers ve svém románu vykazuje zcela specifický přístup ke čtenáři i ke světu v knize popsaném. Čtenáře v textu soustavně oslovuje, zve ho k prožití dobrodružné cesty spolu s její hlavní postavou spisovatelem Hildegunstem, která je zároveň také autorem příběhu. Moers vystupuje pouze v roli předkladatele textu ze zamonštiny. Fantastickou Zamonii podává jako reálně existující kontinent, zároveň ho však zaplňuje fantazijními postavami a vytváří pro něj zákony, které jsou neslučitelné s realitou tak, jak ji čtenář zná. Vytváří tak paradoxní situaci pro metafikci typickou.

3.4.3.1 Zaměření na text a jeho aspekty

Práce s paratexty

Walter Moers pracuje ve svém románu s paratexty velmi netradičním způsobem. Prvním příkladem je podtitulek knihy: *Zamonský román od Hildegunsta z Mýtotesů*. Moers zde představuje postavu spisovatele Hildegunsta, jenž má být knihy autorem. Čtenář je hned na počátku čtení vystaven matoucím efektu – naskýtá se otázka, kdo je tedy autorem románu, jestli Moers nebo Hildegunst. Titulní list knihy také dále uvádí: *Ze zamonštiny přeložil a ilustracemi opatřil Walter Moers*¹³⁴. Další strana knihy však případné čtenářovy pochyby rozptýlí – je na ní portrét Hildegunsta z Mýtotesů¹³⁵. Hildegunst z Mýtotesů je drak, tedy zjevně fiktivní postava, Moers však k němu přistupuje jako ke zcela reálné osobě. Vytváří tak iluzi reálnosti světa popsaného v textu i vyprávěče příběhu, zároveň však tuto iluzi soustavně narušuje, když líčí svět zjevně fantazijní a přikládá ilustrace jeho obyvatel.

¹³⁴ Viz příloha č. 4: Titulní list *Města snících knih*.

¹³⁵ Viz příloha č. 5: Portrét Hildegunsta z Mýtotesů.

Zajímavým způsobem řeší autor strukturu díla. Kniha má 445 stran (v českém vydání), a přesto se v ní nenachází obsah. Je rozdělena na dva díly – Dancelotův odkaz a Katakomy Knížkova. Dále je dělena na kapitoly. Celkem má kniha 80 kapitol, které jsou vždy pojmenované i očíslované, ale pro číslování kapitol používá Moers svůj vlastní systém¹³⁶. Kapitoly nejsou očíslovány arabskými číslicemi, ale „starobylými ciframi číselné mystiky knichymistů“¹³⁷. Číslování kapitol tedy čtenáři orientaci v knize rozhodně neulehčuje, pokud se sám nepokusí přijít na kloub Moersově číselné soustavě. To ovšem není lehký úkol, protože Moers nejen místo číslic používá vymyšlené symboly, jeho soustava navíc není desítková, ale pouze osmičková. Svou prací se strukturou díla Moers narušuje konvence fikčních děl.

Autorův netradiční styl se projevuje nikoli jen v číslování kapitol vymyšlenými ciframi a absencí obsahu, ale také například ve výběru názvu jedné z kapitol románu: *Velice krátká kapitola, ve které se toho opravdu moc nestane*¹³⁸. Text zde sebereflexivně naráží na vlastní členění, čímž čtenáře upozorňuje na svou literární povahu. Zároveň toto členění podává spíše v ironickém světle. Podobně text ironizuje i strukturu celého příběhu, když začíná větou „*Tady příběh začíná.*“¹³⁹ a končí větou „*Protože tady příběh končí.*“¹⁴⁰

Po skončení příběhu následuje doslov překladatele. Moers zde v roli překladatele díla komentuje svoji editační práci s Hildegunstovou tvorbou. Literární charakter díla je tím znovu akcentován, podobný efekt mají též překladatelské poznámky pod čarou, které se v díle nachází. Upozorňují čtenáře na procesy spojené se vznikem literárního díla, jako je jeho přeložení nebo editace, ačkoliv je Moersova role pouze fiktivní. V doslovu je zmíněn také důvod pro rozdělení knihy na dva díly – jsou to totiž první dvě kapitoly Hildegunstovy knihy *Cestovní deník sentimentálního dinosaura*, která má celkem více než deset tisíc stran.

¹³⁶ Viz příloha č. 6: *Město snících knih*, kapitola č. 5.

¹³⁷ Viz MOERS, Walter. *Město snících knih: zamonský román od Hildegunsta z Mýtotesů*. Přeložil Pravoslav PROKEŠ. Praha: Talpress, 2013. ISBN 978-80-7197-451-2. S. 91. Knichymisté jsou zvláštní skupina alchymistů spojených s antikváři.

¹³⁸ MOERS, Walter, ref. 137, s. 206.

¹³⁹ MOERS, Walter, ref. 137, s. 9.

¹⁴⁰ MOERS, Walter, ref. 137, s. 445.

Posledním paratextem, se kterým Moers pracuje, je poděkování. Ani to však nezpracovává tradičně. Jeho text v českém vydání zní:

Můj dík za všechno možné patří Erchlu Gangwolffovi, Danielu Rawinerovi, Tito Milchversovi a Danilii von Derweschové.

Děkuji Tito Milchverserovi za rozluštění čísel knichymistické numerologické mystiky.

V českém znění poděkování je to rozpoznatelné jen s obtížemi¹⁴¹, ale v německém originále si pozorný čtenář může povšimnout, že fiktivně znějící jména jsou ve skutečnosti anagramy, tedy přesmyčky vytvořené přeházením pořadí písmen ve jménech osob spojených s vydáním díla. Erchl Gangwolff odpovídá Wolfgangu Ferchlovi, Moersovu nakladateli. Daniel Rawiner je přesmyčkou Rainera Wielanda, lektora Moersových knih. Tito Milchvers vznikl ze jména Olivera Schmitta, který se Moersovi stará o sazbu a design¹⁴². Moers ze jmen reálných osob vytváří fiktivní pseudonymy (Erchl Gangwolff se dokonce objevuje v knize *Město snících knih* jako hlavní hrdina jednoho z v textu zmíněných fiktivních románů zamonských spisovatelů) a naopak fiktivní postavu Hildegunsta vydává za reálnou. V textu se tak hranice mezi fikcí a realitou rozvolňuje.

Ztělesněná intertextualita

Stejně jako Funkeová, Moers ve svém díle využívá intertextuálních narážek. V souladu se svým stylem to ale dělá netradičním způsobem, intertextualitu totiž také ztělesňuje. Hildegunst se v katakombách Knížkova setkává s tzv. strašlivými knížáky. Knížáci jsou malí kyklopové, kteří se živí knihami – ne však tím způsobem, že by jedli papír. Knížáci se sytí četbou.

„Je nám to trošku trapné,“ připustil Golgo. „Něco tak nanejvýš duchovního jako četba je u nás spojeno s tak profánní záležitostí, jako je trávení. Ale prostě to tak je. Žijíme se četbou!“¹⁴³

Četba může být považována za potravu pro duši, Moers ji však přetváří v potravu doslovnou. Knížáci jsou jakýmsi extrémem čtenářů, jsou totiž na četbě závislí. Tak jako

¹⁴¹ V českém překladu poděkování se naskýtá hned několik problémů. Kromě toho, že se přidáním koncovek ztratí přímý vztah mezi jménem a jeho anagramem, překladatel poněkud zvláštním způsobem pracuje se jménem „Tito Milchvers“. Je použito v obou větách rozdílným způsobem a ani jedna z variant neodpovídá skloňování, které se v češtině ke jménu Milchvers nabízí. Zatímco u zbylých mužských jmen překladatel pouze přidal koncovku –ovi, jak je to v češtině obvyklé, u jména Milchvers přidal Pravoslav Prokeš v prvním případě koncovku –ovi, v druhém případě –erovi. Není jasné, zda tato odchylka vznikla překladatelovou nepozorností, jeho snahou jméno počešťovat, či z jiného důvodu; v každém případě se nabízí možnost, že si překladatel anagramů nebyl vědom.

¹⁴² Komu odpovídá anagram Danilie von Derwesch se zatím čtenářům nepodařilo vypárat. Walter Moers ve svých knihách poskytuje množství hádanek, odpovědí na ně ale nedává.

¹⁴³ MOERS, Walter, ref. 137, s. 253.

čtenář může mít po četbě pozitivní nebo negativní pocity, knížáci po ní mohou být příjemně zasycení, nebo jim také může být špatně od žaludku. Pro knížáky jsou knihy zcela reálnou, praktickou součástí života.

„Mnohdy si říkám, že jsme jediní, kteří z literatury skutečně něco mají,“ zašklebil se Gofid. „Všichni ostatní s ní mají jen práci. Musí ji napsat, lektorovat, vydávat, tisknout, prodat, studovat, recenzovat... Práce a jenom práce. My naproti tomu ji jenom čteme, užíváme si ji. Zhltnout knihu – to my skutečně můžeme. A ještě se přitom zasytíme.“¹⁴⁴

Text zde ústy knížáka Gofida upozorňuje na to, kolik starostí je s literaturou spojeno a dále na skutečnost, že hmotného užítka z ní má čtenář málo. Knižáci jsou ale zajímavými postavami ještě z jiného důvodu – jsou totiž ztělesněním intertextuálních narážek v díle. Knižáci se rodí bez individuality, „jako čisté listy, které chtějí být popsány“¹⁴⁵. Vyberou si pak jednoho spisovatele a jeho dílo se začnou učit nazpaměť. Postupně na sebe přebírají i spisovatelovu osobnost. Moers knížáky nazývá jmény, které se na první pohled zdají být fiktivní. Uplatňuje se zde ale znovu autorova záliba v jazyku – jména knížáků jsou anagramy jmen známých i méně známých spisovatelů¹⁴⁶. Používání anagramů v textu má několik efektů. Vyžaduje od čtenáře aktivní zapojení; aby mohl text vnímat v celé jeho šíři, je potřeba jména knížáků vyluštit. Anagramy také probouzí čtenářovu zvědavost. Jakmile rozluští jeden, je motivován k tomu, aby se snažil odhalit i další. Zásluhou knížáků se může čtenář seznámit s novými jmény, se spisovateli, které dříve neznal a jejichž jméno by v jiném textu možná ani nezaznamenal. V neposlední řadě anagramy upozorňují na jazykovou stránku díla.

Knižáci mají zálibu v citování úryvků z děl. Citáty skutečně pocházejí z tvorby autorů, ale Moers je zasazuje do zamonského kontextu. Citáty tak dostávají nové, fiktivní pozadí. Například Rilkeho báseň *Podzimní den (Herbsttag)* v Moersově podání mluví o vzniku Kometového vína, jež je předmětem zamonských legend. Na základě toho také nese fiktivní titul *Kometové víno*, ačkoliv její slova zůstala nezměněná. Moers zde mísí fakty s fikcí. Prostřednictvím knížáků, kteří přebírají osobnostní znaky svých literárních vzorů, Moers představuje spisovatele s odstupem a humorně. Kupříkladu knížák jménem Ojahnn Golgo van Fontheweg, tedy Johann Wolfgang von Goethe, sám o sobě říká: „*Já sám*

¹⁴⁴ MOERS, Walter, ref. 137, s. 254.

¹⁴⁵ MOERS, Walter, ref. 137, s. 232.

¹⁴⁶ V případě knížáků si překladatel anagramů vědom nepochybně je. Některé z nich dokonce nahrazuje českými básníky, jako je například Vítězslav Nezval – Lavalnez Vízvěst.

například mám bohužel silné sklony k nafoukanosti, ale co dělat? Ojahnn Golgo van Fontheweg zkrátka byl veskrze nechutný, to je ověřený fakt.“¹⁴⁷ Jinde je zase satirován Goetheho zájem o minerály¹⁴⁸. I přes tyto humorné narážky je Golgo v knize sympatickou postavou, dokonce se stane jedním z Hildegunstových blízkých přátel.

Práce s grafickou stránkou díla

Město snících knih je zaplněno grafickými prvky, které přitahují pozornost k formální stránce díla jakožto literárního konstruktu. Jsou to například stránky bez textu (dvě stránky černé a dvě stránky s potiskem knih), které oddělují první díl knihy od druhého dílu. Dále se v knize vyskytují různé druhy písma. Citáty z Dancelotovy tvorby jsou vždy uvedeny frakturou¹⁴⁹, ať už jsou Hildegunstem citovány písemně nebo je kdokoliv pronáší nahlas.

Grafické prvky sice zdůrazňují formální stránku fikčního díla, některé ale zároveň mohou naopak přispívat k dojmu reálnosti textu. To dobře ilustruje například strana 247, která líčí komnatu polapených ozvěn – pomocí použití rozdílných velikostí písma působí ozvěna reálněji¹⁵⁰. Na jiném místě v knize, když protagonista upadne do bezvědomí, následuje několik černých stran. Čtenář se tak může do Hildegunsta lépe vcítit. V městě snících knih se také často objevují místa, kde čtenář čte přesně to, co čte i protagonista knihy – například dvojstránka zaplněná textem „Právě jste byl otráven.“¹⁵¹ nebo různé vizitky, které jsou v textu vyobrazené. Pro čtenáře se v tu chvíli stávají texty v knize popsané reálnými.

3.4.3.2 Zaměření na autora

Rozsáhlá tematizace procesů spojených s produkcí knih

Město snících knih tematizuje mnoho procesů týkajících se produkce knih, od spisovatele, jeho autorského vývoje a inspirace přes psaní a vydávání knih až po knižní trh a jeho vliv. Text nabízí množství sebereflexivních poznatků. Hildegunst je na počátku příběhu začínajícím spisovatelem, který ještě nic významného neuveřejnil. První spisovatelské vzdělání získává od svého poetického kmotra Dancelota z Veršořezů, ten ho však spíše

¹⁴⁷ MOERS, Walter, ref. 137, s. 232.

¹⁴⁸ Viz MOERS, Walter, ref. 137, s. 243.

¹⁴⁹ Viz příloha č. 6: *Město snících knih*, kapitola č. 5.

¹⁵⁰ Viz příloha č. 7: *Město snících knih*, strana 247.

¹⁵¹ Viz příloha č. 8: *Město snících knih*, strana 147.

všeobecně zasvěcuje do zamonské literatury. Text zde ukazuje, jak je pro spisovatele důležitá sečtělost a obecný přehled. Další školu spisovatelství dostává Hildegunst u knížáků. Dávají mu rady jako „*Strašidelné příběhy je nejlepší psát s mokrým hadrem v zátylku.*“ nebo „*Thusté knihy jsou tlusté, protože autor neměl čas se vyjádřit stručně.*“¹⁵² Moers zde představuje spisovatelské řemeslo se svým typickým humorem a nadhledem. Obklopen knížáky, kteří mu neustále přednášejí z děl svých oblíbených autorů, Hildegunst se učí všem možným literárním technikám a jeho slovní zásoba enormně roste. Znovu je zde akcentována důležitost sečtělosti pro povolání spisovatele. „*Knížáci mě zásobili vším, co člověk potřebuje, aby se stal řádným autorem. Jediný problém byl, že jsem dosud nenapsal jedinou vlastní větu.*“¹⁵³

Jak demonstruje výše uvedený Hildegunstův citát, sečtělost je dobrým předpokladem, ale ještě nezaručuje, že člověk začne psát. K tomu je potřeba víc – vlastní inspirace. Moers ve svém románu líčí tzv. orm, který má být zdrojem inspirace pravých básníků. Co přesně orm je text popisuje ústy knížáka Golga:

„*Je ve vesmíru jedno místo, kde se setkávají všechny velké umělecké ideje, třou se a produkují nové myšlenky,*“ řekl, ted' tichým hlasem. „*Kreativní hustota tohoto místa musí být ohromná – neviditelná planeta s moři hudby, řekami čisté inspirace a vulkány, které chrlí myšlenky, ozářeny záblesky ducha. To je orm. Silové pole, které velkoryse vyzářuje svou energii. Ale ne pro každého. Září jen pro vyvolené.*“¹⁵⁴

Hildegunst zpočátku této teorii nevěří, požaduje ji za smyšlenku postarších básníků. On sám, příslušník mladé generace, je nad takovými věcmi povznesen. Král stínů, největší básník Zamonie, se kterým se Hildegunst později v katakombách setkává, je však také o existenci ormu přesvědčen. Tvrdí Hildegunstovi, že orm pocítil – že jen díky němu mohl napsat svá bezchybná díla. Hildegunst se stále ještě zdráhá tomu věřit. Král stínů namítá: „*Pochopíš to v okamžiku, kdy jej pocítíš. Ano, můžeš jej vnímat. Jsou chvíle, kdy tě během několika vteřin napadnou ideje, které vydají na celé romány.*“¹⁵⁵ Na konci knihy Hildegunst orm skutečně pocítí a pod jeho vlivem začne psát vlastní díla, mezi nimi i *Město snících knih*. Text zde tudíž narcisticky označuje sám sebe za dílo kvalitní

¹⁵² MOERS, Walter, ref. 137, s. 263.

¹⁵³ MOERS, Walter, ref. 137, s. 267.

¹⁵⁴ MOERS, Walter, ref. 137, s. 237.

¹⁵⁵ MOERS, Walter, ref. 137, s. 397.

literatury a svého autora jako někoho, komuž se dostalo privilegia dosáhnout právě inspirace.

Čtenář Města snících knih spolu s Hildegunstem proniká do tajů spisovatelského umění. A podobně jako Hildegunst stojí před otázkou, kde vlastně básníci získávají inspiraci. Text inspiraci líčí v podobě ormu. Čtenář však, tváří v tvář této fiktivní teorii, musí nalézt svou vlastní odpověď na otázku týkající se umělecké inspirace.

V Moersově románu je zvláštní pozornost věnována knižnímu trhu. Autor prostřednictvím na literaturu orientovaného města Knížkova naráží na několik aspektů knižního trhu, jako je například reklamní kampaň. V ulicích Knížkova se procházejí osoby převlečené za knihy, které se tak snaží na knihu upoutat pozornost. Na nárožích se konají dramatizovaná představení úryvků z knih a procházejícím ustavičně někdo nabízí pozvánky na autorská čtení. Propagace knih je v Knížkově na takové úrovni, že se v něm spisovatelé stávají turistickou atrakcí. Ta nejkvalitnější díla zamonské literatury, se kterými se Hildegunst setkává v soukromé knihovně Krále stínů, však na ulicích propagována nejsou, Hildegunst dokonce jejich jména nikdy předtím neslyšel. Text zde upozorňuje na skutečnost, že popularita knih ještě neznamena, že jsou opravdu kvalitní, ale spíše je spojena s úspěšnou propagací.

Literární agenti jsou v knize popisováni jako osoby, jimž jde pouze o profit, sami se v literatuře ani nevyznají. Znovu se zde objevuje myšlenka, že kvalita neznamena popularitu a naopak popularita nezaručuje, že je dílo literárně hodnotné. Literární agent Klaudio Harfeník sám říká:

„Při mé práci nejde o rozpoznání dobré nebo špatné literatury. Skutečně dobrou literaturu v její době nikdo neocení. Nejlepší básníci umírají v chudobě. Ti špatní vydělávají peníze. Tak to bylo vždycky. Co mám jako agent z geniálního autora, který bude objeven až v příštím století? Pak budu taky mrtvý. Co potřebuji, jsou úspěšní neumětelové.“¹⁵⁶

Moers knižní trh ironizuje. Tematizací složek knižního trhu a jeho vlivu však k němu přitahuje čtenářovu pozornost; upozorňuje jej, co všechno za knihou kromě jejího autora stojí.

Město snících knih také tematizuje vztah mezi uměním a mocí. Fistomefel Smeik, hlavní záporná postava příběhu, se chystá vyhladit umění z povrchu Zamonie. Jedinou formou

¹⁵⁶ MOERS, Walter, ref. 137, s. 74.

umění, kterou je ochoten tolerovat, jsou trompónové koncerty. Trompónové koncerty jsou totiž spíše vědou než uměním. Hudba, kterou posluchači slyší, je pouze produktem hypnózy. Trompónové koncerty Smeikovi zaručují moc. Nutí posluchače dělat, co si Smeik usmyslí. Všechny ostatní formy umění jsou pro něj zbytečné, svobodná umělecká tvorba a fantazie pro něj představuje ohrožení, proto ji nemůže snést a plánuje ji úplně vymýtit. „*Pak budeme konečně moci vydechnout. A začít znovu. Osvobození od břemene umění. Ve světě, ve kterém už bude existovat jen skutečnost.*“ Smeik si žádostivě povzdechl.¹⁵⁷

Literatura a umění všeobecně vždy byly nástrojem kritiky společnosti. V mocenských režimech proto byla díla cenzurována, umělecká svoboda limitována, ne jeden spisovatel dokonce za svoji činnost zaplatil smrtí. Téma vztahu mezi uměním a mocí, které Moers ve svém románu rozebírá, proto dalece přesahuje hranice jeho fantasy příběhu.

3.4.3.3 Zaměření na čtenáře

Komunikace textu se čtenářem

Hildegunst, fiktivní autor Města snících knih, čtenáře přímo oslovuje. První kapitola knihy je zaměřena pouze na čtenáře. Je nazvána *Varování* a čtenáře nabádá, aby pokračovali ve čtení, jen pokud mají pevné nervy a jsou ochotni podstoupit rizika. Příběh se totiž bude odehrávat na místě, kde je čtení dobrodružství, které může být dokonce smrtelné.

*Jen kdo je vskutku připraven kvůli četbě této knihy akceptovat podobná rizika, kdo je připraven hrát o svůj život, aby se mohl podílet na mém příběhu, jen ten by mne měl následovat k příštímú odstavci.*¹⁵⁸

Takové přímé oslovování čtenáře má několik efektů. Čtenář je upozorňován na svou roli – stává se tak čtenářem uvědoměným a může svou roli reflektovat. Hildegunst dokonce mluví o podílu čtenáře na jeho příběhu. Zapojuje čtenáře do díla; dělá z něj svého společníka na cestě příběhem, tedy součást fikčního světa knihy. Tvrdí rovněž, že četba bude mít vliv na čtenářův reálný život. V průběhu knihy se na čtenáře obrací stále znovu, a to ve druhé osobě plurálu, neustále mu tak jeho čtenářskou roli i účast na příběhu připomíná. Po většinu knihy Hildegunst čtenáře oslovuje jako své přátele, v různých variacích (například *mí drazí přátelé, mí věrní přátelé, mí stateční přátelé, mí odvážní*

¹⁵⁷ MOERS, Walter, ref. 137, s. 142.

¹⁵⁸ MOERS, Walter, ref. 137, s. 9.

přátelé atd.) se toto oslovení v textu objevuje více než šedesátkrát. Hildegunst se často na čtenáře obrací pro ujištění, vysvětluje mu některé zamonské poměry, které by nemusel znát, nebo pro čtenáře komentuje své pocity či rozhodnutí. Na konci knihy přechází Hildegunst do ještě větší familiárnosti a nazývá čtenáře svými bratry a sestrami, nejdůležitějšími z přátel, kteří s ním prošli celé jeho dobrodružství. Činí tak ze čtenáře svého důvěrného partnera, který nemá od textu odstup, ale je součástí, důležitou pro jeho realizaci.

Kromě Hildegunsta komunikuje se čtenářem také Moers v roli překladatele. Vysvětluje mu například, jak má vyslovovat slovo „pavouxxxx“ či ho odkazuje na pasáže z jiných Hildegunstových děl. V doslovu překladatele dokonce čtenáře žádá, aby mu pomohl rozhodnout, které další Hildegunstovo dílo má přeložit a přikládá pro komunikaci svoji emailovou adresu. Walter Moers ve svém díle činí ze čtenáře aktivního spoluvůrce fikčního světa.

Závěr

Hlavním cílem této práce bylo analyzovat práci s metafikcí v německé fantasy literatuře na základě tří tvůrčích přístupů – Michaela Endeho, Cornelia Funkeové a Waltera Moerse. K tomu bylo nejdříve potřeba nastínit problematiku metafikce na základě přístupu k metafikci v sekundární literatuře a poté stručně představit techniky, které se v metafikčních dílech objevují. Následně byly tyto techniky hlouběji rozebrány v románech výše zmíněných autorů.

Metafikce je problematickým pojmem, neboť přesahuje hranice literární teorie, zasahuje například do literární kritiky nebo lingvistiky. Přístup k vymezení tohoto termínu se v sekundární literatuře liší, každý autor akcentuje jinou stránku metafikce. Linda Hutcheonová se zabývá metafikční sebeuvědomělostí a paradoxní povahou fikce, která je zaujata sama sebou, ale zároveň orientována vně na čtenáře. Patricia Waughová klade důraz na metafikční zkoumání vztahu mezi fikcí a realitou a vliv metafikce na literární teorii. Mark Currie staví metafikci na pomezí fikce a kritiky a zdůrazňuje tedy její kritickou stránku. Sylvia Setzkornová podtrhuje fakt, že metafikce využívá poutavého příběhu k tomu, aby čtenáře přivedla k reflektování konceptů spojených s literaturou.

Na základě porovnání teoretických pramenů byla metafikce vymezena pro účely této práce jako fikce zahrnující svoji vlastní teorii a věnující pozornost všem myslitelným aspektům literatury. Metafikce upozorňuje na svou umělou literární povahu a má na čtenáře díla několik dopadů – narušuje iluzi reálnosti, klade čtenáře před otázky týkající se vztahu fikce a reality a vybízí jej k promýšlení konceptů spojených s literaturou. Tohoto efektu dosahuje metafikce používáním rozličných technik. Metafikční techniky byly představeny v druhé části práce. Vycházejí z přehledu podaného Setzkornovou a podle jejího vzoru byly také rozděleny do tří kategorií: techniky zaměřující se na text, techniky zaměřující se na autora a techniky zaměřující se na čtenáře.

Po představení metafikčních technik následuje třetí část práce, která se věnuje tvorbě Michela Endeho, Cornelia Funkeové a Waltera Moerse. Nejdříve byla základně představena fantasy literatura a její vztah k metafikci. Poté byli uvedeni autoři, jejich biografie a nejdůležitější díla. Následně byla načrtnuta dějová linie děl a nakonec byly rozebrány konkrétní metafikční techniky, které byly vyhodnoceny jako dominantní

v jednotlivých fantasy románech. Všechny tři analyzované romány věnují metafikčním technikám mnoho pozornosti. Nejvíce nápadnou oblastí zaměření *Nekonečného příběhu* je fantazie (a její vztah k realitě), u *Inkoustového srdce* pak činnost předcítání a u *Města snících knih* činnost psaní, avšak všechny tři texty obsahují techniky zaměřené na text, autora i čtenáře (třebaže v různé míře).

Způsoby, jakými autoři k metafikci přistupují, jsou značně odlišné, což dobře znázorňuje práce s technikami zabývajícími se textem a jeho aspekty. I v případě, že autoři používají stejnou techniku, pojmají ji rozdílným způsobem.

Michael Ende v *Nekonečném příběhu* hojně uplatňuje techniku mise en abyme. Používá k tomu titul knihy, grafické zpracování vazby i několikerá opakování příběhu. Zároveň tuto techniku ústy postav tematizuje a vysvětluje (i když ji samozřejmě mise en abyme v příběhu nenazývá). Pomocí mise en abyme staví čtenáře před otázku, nakolik je on sám součástí fikce. Autor také využívá alegorie země Fantazie, aby na ní zkoumal vztah mezi fantazií a realitou. Fantazie je podávána jako „voda života“ pro každodenní realitu lidí. Román je rovněž zajímavý svou grafickou stránkou, která podtrhuje literární charakter díla. V neposlední řadě se věnuje jazykové stránce příběhů, když zdůrazňuje, že jsou vytvořené z písmen a slov.

Cornelia Funkeová v románu *Inkoustové srdce* nechává postavy metalepticky přecházet mezi světem v knihách a dimenzí reality a zabývá se otázkou, nakolik je svět v knihách fikcí. Dále hojně využívá intertextuality, která slouží k zasazení díla do literárního kontextu a také čtenáře aktivněji zapojuje. Zvláštní pozornost věnuje autorka předcítání jako prostoru, kde se realita s fikcí prolínají. Předcítání a psaní příběhů jsou znázorňovány jako činnosti, které nemají daleko ke kouzlům. S grafickou stránkou knihy autorka na rozdíl od Endeho i Moerse nepracuje. Název románu podobně jako u Endeho odpovídá názvu knihy v textu se vyskytující, avšak Funkeová se mise en abyme tak rozsáhle jako Ende nevěnuje.

Walter Moers ve své knize *Město snících knih* netradičně pracuje s konvencemi románu, jako je například členění díla. Paratexty taktéž pojmá inovativně, využívá je k promyšlenému směřování fikce a reality. Intertextuální odkazy autor ztělesňuje ve fiktivních postavách, jejichž jména jsou anagramy skutečných spisovatelů. Znázorňuje

známé i méně známé spisovatele humoristicky. Moers také pracuje s grafickou stránkou textu. Zařazuje do textu mnoho neobvyklých grafických prvků, které upozorňují na umělou literární povahu díla. V některých případech ale tyto prvky zároveň zvyšují reálnost textu, když čtenář například čte stejný text jako postavy příběhu.

Rozdílný přístup spisovatelů ilustruje i práce s technikami zaměřenými na autora. *Město snících knih* věnuje produkci knih podrobnou pozornost, líčí spisovatelský vývoj i knižní trh. Vypravěč příběhu je navíc vypravěčem uvědomělým, komentujícím vznikání díla a komunikujícím se čtenářem. *Inkoustové srdce* líčí postavu spisovatele v extrému, když ho konfrontuje s jím „stvořenými“ postavami, které žijí vlastním životem. Text je však v této oblasti spíše sebereflexivní než sebeuvědomělý. V *Nekonečném příběhu* je postava autora okrajová, příběhy se v něm píší „samy“.

V případě technik zaměřených na čtenáře se také každé dílo profiluje jinak. Postavu čtenáře obsahují všechny tři romány, rozdíl je především v tom, jak explicitně zapojují čtenáře z mimotextové reality. *Město snících knih* se čtenářem přímo komunikuje, oslovuje ho v druhé osobě a dělá z něj spolutvůrce textu. *Nekonečný příběh* se na čtenáře obrací nepřímou, činí jej součástí díla pomocí mise en abyme. *Inkoustové srdce* čtenáře neoslovuje, přesto jej však zapojuje a podněcuje k reflektování.

Dalším poznatkem vyplývajícím z provedené analýzy je skutečnost, že Funkeová i Ende ve svých metafikčních románech promítají do technik zaměřených na autora svůj vlastní autorský přístup. Endeho příběhy se v jistém smyslu také píší samy prostřednictvím jeho ruky. Dokud k němu sám nepřijde nápad nebo řešení problému v příběhu, v psaní nepokračuje (z tohoto důvodu také práce na některých jeho románech trvala poměrně dlouho). Postavy Funkeové podobně jako postavy Fenoglia žijí vlastním životem a samu autorku často překvapí. U Moerse bohužel o jeho autorském přístupu není dostatek informací.

Analýza prokázala, že všechny tři výše uvedené romány během četby čtenáře aktivně zapojují a zprostředkovávají mu poznatky ohledně literatury i jazyka. Fantasy bývá jako populární literatura ve výuce němčiny často podceňována; domnívám se však, že může být užitečným nástrojem k probuzení zájmu dětí a mládeže o německou literaturu stejně jako k rozšíření jejich znalostí v oblasti literatury a konceptů s ní spojených zábavnou formou.

Resumé

Diese Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Analyse der Techniken der Metafiktion in den Geschichten aus der Fantasy-Welt von Michael Ende, Cornelia Funke und Walter Moers. Konkrete Romane, die für die Analyse ausgewählt wurden, sind *Die unendliche Geschichte*, *Tintenherz* und *Die Stadt der Träumenden Bücher* (diese Arbeit wendet jedoch die tschechischen Übersetzungen der Romane an). Die Arbeit ist in drei Kapitel geteilt.

In dem ersten Kapitel ist die Problematik der Metafiktion angedeutet. Die Ansichten über Abgrenzung dieses Begriffs unterscheiden sich, deshalb werden vier verschiedene theoretische Quellen verglichen und auf Grund dieser Recherche wird dann die Begriffsbestimmung der Metafiktion zum Zweck dieser Arbeit formuliert. Diese Literatur thematisiert sich selbst und impliziert ihre eigene Theorie. Sie untersucht die Beziehung zwischen Fiktion und Realität und stachelt den Leser zum aktiven Durchdenken einzelner Aspekte der Literatur an.

Der zweite Teil dieser Arbeit stellt die Techniken der Metafiktion vor, wie sie in der Sekundärliteratur bezeichnet sind. Die Techniken sind in drei Kategorien gegliedert – an den Text und seine Aspekte orientierte, an den Autor orientierte und an den Leser orientierte Techniken. Jede Technik wird kurz beschrieben, einschließlich ihrer Effekte auf das Werk und seinen Leser.

In dem dritten Kapitel wird die Analyse der oben erwähnten Romane durchgeführt. Es werden die dominierenden Techniken der Metafiktion in einzelnen Büchern bestimmt und ausführlicher analysiert, auch ihre konkrete Einwirkung wird entworfen.

Die Fantasy Romane von Ende, Funke und Moers schenken den Techniken der Metafiktion viel Aufmerksamkeit. Die auffälligsten Gebiete des Interesses sind die Phantasie (und ihrer Beziehung zur Realität) in *Der unendlichen Geschichte*, das Vorlesen in *Tintenherz* und das Schreiben in *Der Stadt der Träumenden Bücher*. Alle drei Romane enthalten aber Techniken aus jeder der drei Kategorien.

Michael Ende benutzt vornehmlich *mise en abyme*, untersucht die Beziehung zwischen Phantasie und Realität und weist auf den literarischen Charakter des Textes hin. Cornelia

Funke arbeitet mit der Metalepse und Intertextualität. Walter Moers verfasst auf eine nicht traditionelle Weise die Paratexte, Intertextualität und die graphische Seite des Textes.

Die Techniken orientiert an den Autor illustrieren wohl die unterschiedlichen Einstellungen, die die Autoren zu den Techniken der Metafiktion einnehmen. Moers schildert sehr umfangreich die Konzepte verbunden mit der Bücherproduktion. Er widmet sich auch dem Buchmarkt oder Inspiration der Schriftsteller. Der Erzähler von *Der Stadt der Träumenden Bücher* ist sich seiner Rolle bewusst und kommentiert das Entstehen des Textes. *Tintenherz* ist in diesem Gebiet mehr selbstreflexiv als selbstbewusst. Und in *Der unendlichen Geschichte* schreiben sich die Geschichten „selbst“.

Mit dem Leser kommunizieren die Texte auch in unterschiedlicher Weise. *Die Stadt der Träumenden Bücher* spricht den Leser direkt an, *Die unendliche Geschichte* indirekt und *Tintenherz* redet den Leser nicht an, dennoch schaltet das Buch den Leser in gewisser Art und Weise ein.

Die Analyse schlägt auch vor, dass Ende und Funke ihre eigene Stellung zum Schreiben in die auf den Autor orientierten Techniken der Metafiktion vorführen.

Seznam použitých informačních zdrojů

Primární literatura:

ENDE, Michael. *Nekonečný příběh*. 3. vydání s tímto názvem a v tomto překladu. Přeložila Eva PÁTKOVÁ. Praha: Albatros, 2015. ISBN 978-80-00-04150-6.

FUNKEOVÁ, Cornelia. *Inkoustové srdce*. Přeložila Emílie HARANTOVÁ. Praha: Knižní klub, 2005. ISBN 80-242-1352-4.

MOERS, Walter. *Město snících knih: zamonský román od Hildegunsta z Mýtotesů*. Přeložil Pravoslav PROKEŠ. Praha: Talpress, 2013. ISBN 978-80-7197-451-2.

Sekundární literatura:

AUEROCHS, Bernd. Paratext. In: BURDORF Dieter, Christoph FASBENDER, Burkhard MOENNINGHOFF (Hrsg.). *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*.

3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 2010. ISBN 978-3-476-05000-7.

Dostupné také z: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/slub/detail.action?docID=669379>

CURRIE, Mark. *Metafiction*. London: Longman, 1995. ISBN 0582212928.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1980. Library of the Canadian review of comparative literature, v. 5. ISBN 0-88920-102-1.

Dostupné také z: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/slub/detail.action?docID=685684>

LANGFORD, D., STABLEFORD, B., CLUTE, D. Books. In: CLUTE, John, ed. et al. *The encyclopedia of fantasy*. London: Orbit, 1997. ISBN 1-85723-368-9.

MÁZLOVÁ, H. Fantasy. In: MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.

SETZKORN, Sylvia. *Vom Erzählen erzählen: Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart*. Tübingen: Stauffenburg, 2003. ISBN 3860576763.

SCHMIDT, M. F. Mise en abyme. In: BURDORF Dieter, Christoph FASBENDER, Burkhard MOENNINGHOFF (Hrsg.). *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst

Poeschel Verlag, 2010. ISBN 978-3-476-05000-7.

Dostupné také z: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/slub/detail.action?docID=669379>

SLÁDEK, Ondřej. Fiktivní a fikční světy: Několik poznámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela. In: JEDLIČKOVÁ, Alice (ed.). *Felix Vodička 2004: sborník příspěvků z kolokvia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR k třicátému výročí úmrtí badatele dne 29. ledna 2004*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 2004. ISBN 80-85778-44-0. Dostupné také z:

<https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/2004/Vodicka/Vodicka.pdf#page=99>

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

VALČEK, Peter. *Slovník literárnej teórie A-Ž. 2.*, doplnené a opravené vyd. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006. ISBN 80-89222-09-9.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 1984. New accents. ISBN 0-415-03006-4.

Dostupné také z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=5001577>

Internetové zdroje:

Auf der Suche nach dem Phantom: Walter Moers [videoreportáž]. Maryam Bonakdar, Barbara Jung / NDR Fernsehen, 2011.

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-k--zodf5SA>

Biographie. *Michael Ende: Offizielle Webseite* [online]. AVA international GmbH Autoren- und Verlagsagentur, © 2010-2017 [cit. 30.06.2017].

Dostupné z: <http://www.michaelende.de/autor/biographie/biographie>

Cornelia Funke im Gespräch mit Armin Kratzert [videorozhovor]. Bayerischer Rundfunk, 27.12.2007. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9VQSTlpSaXw>

Cornelia Funke: Storytelling and Book Signing [videozáznam z autorského čtení]. Cornelia Funke v Getty Centru, 3.4.2014. Dostupné z:

http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/events/funke_storytelling/index.html

Cornelias Bücher rund um die Welt. *Cornelia Funke: Die offizielle Homepage* [online]. [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.corneliafunke.com/de/kiste>

Der berühmte erste Satz, der einen ganzen Roman nach sich zieht. *Michael Ende: Offizielle Webseite* [online]. AVA international GmbH Autoren- und Verlagsagentur, © 2010-2017 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.michaelende.de/autor/biographie/der-beruehmte-erste-satz-der-einen-ganzen-roman-nach-sich-zieht>

Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur Autoren: Walter Moers. *Goethe-Institut Madrid* [online]. Goethe-Institut, © 2017 [cit. 07.07.2017]. Dostupné z: <http://www.goethe.de/ins/es/mad/prj/kuj/atr/wmo/deindex.htm>

Die unendliche Geschichte. *Michael Ende: Offizielle Webseite* [online]. AVA international GmbH Autoren- und Verlagsagentur, © 2010-2017 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.michaelende.de/autor/biographie/die-unendliche-geschichte>

FREUND, Wieland. Cornelia Funke: "Schmerz bringt uns sehr schnell viel bei". In: *Welt* [online]. 01.10.2007 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <https://www.welt.de/kultur/article1225681/Schmerz-bringt-uns-sehr-schnell-viel-bei.html>

HEIL, Christiane. Cornelia Funke: Prophetin im eigenen Land. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [online]. 08.10.2012 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.faz.net/frankfurter-allgemeine-zeitung/beruf-und-chance/cornelia-funke-prophetin-im-eigenen-land-11913801.html>

Leidenschaft für das klingende Wort: Cornelias Liebe zum Hörbuch. *Cornelia Funke: Die offizielle Homepage* [online]. 29.9.2016 [cit. 05.07.2017]. Dostupné z: <http://www.corneliafunke.com/de/atmende-buecher/leidenschaft-fuer-das-klingende-wort>
Mich gibt es wirklich! *Zamonien* [online]. © Knaus Verlag [cit. 08.07.2017]. Dostupné z: <http://www.zamonien.de/autor.php>

RIED, Hubert. Walter Moers – Der Allrounder im Literaturbetrieb. *Buchnews* [online]. 29.12.2013 [cit. 07.07.2017]. Dostupné z: <http://www.buchnews.com/autoren/walter-moers-walter-moers-der-allrounder-der-literaturszene/17614>

Suche nach einer bewohnbarem Welt. *Michael Ende: Offizielle Webseite* [online]. AVA international GmbH Autoren- und Verlagsagentur, © 2010-2017 [cit. 05.07.2017].

Dostupné z:

<http://www.michaelende.de/autor/biographie/suche-nach-einer-bewohnbaren-welt>

Zamonien - Romane. *Zamonien* [online]. © Knaus Verlag [cit. 08.07.2017].

Dostupné z: <http://www.zamonien.de/romane.php>

Seznam příloh

Příloha č. 1 – Přední strana vazby *Nekonečného příběhu* (obrázek)

Příloha č. 2 – *Nekonečný příběh* strana 39 (obrázek)

Příloha č. 3 – Iniciála 4. kapitoly *Nekonečného příběhu* (obrázek)

Příloha č. 4 – Titulní list *Města snících knih* (obrázek)

Příloha č. 5 – Portrét Hildegunsta z Mýtotesů (obrázek)

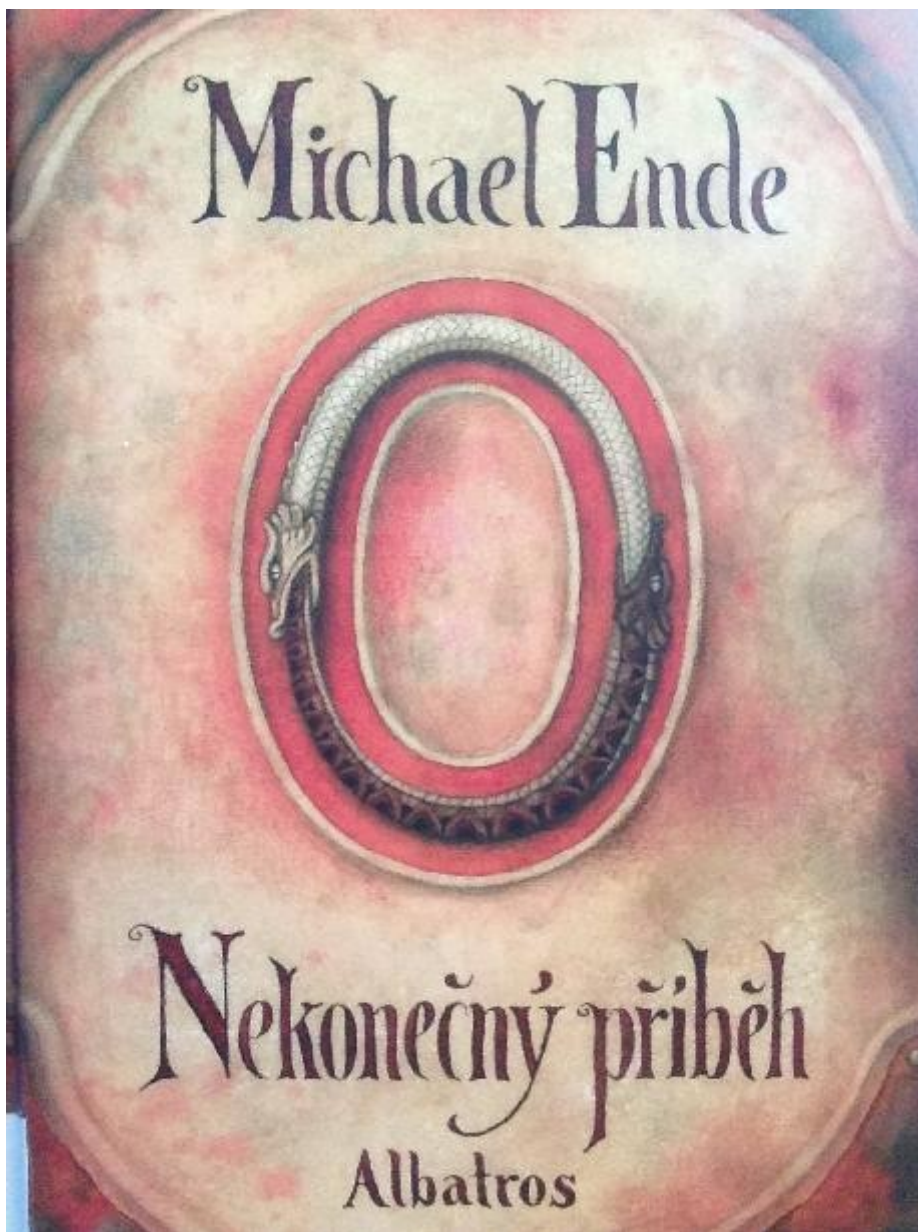
Příloha č. 6 – *Město snících knih*, kapitola č. 5 (obrázek)

Příloha č. 7 – *Město snících knih*, strana 247 (obrázek)

Příloha č. 8 – *Město snících knih*, strana 147 (obrázek)

Přílohy

Příloha č. 1 Přední strana vazby *Nekonečného příběhu* (vydání 2015)



Zdroj: zpracováno autorkou práce

V sále se náhle rozhostilo ticho a oči všech se obrátily k velkým křídlovým dveřím, které se otevřely. Vešel Caíron, slavný a pověstmi opředený mistr lékařského umění.

Patřil k tvorům, jimž se ve starších dobách říkalo kentaur. Měl až do boků lidskou postavu, zbývající část těla byla koňská. Caíron byl ovšem takzvaný černý kentaur. Přišel z velmi vzdálené končiny, ležící daleko, daleko na jihu. Proto byla horní, lidská část jeho těla černá jako ebenové dřevo, jen vousy a vlasy na hlavě měl bílé a kudrnaté, kdežto koňská část těla byla pruhovaná jako u zebry. Na hlavě měl podivný klobouk upletený ze sítiny. Kolem krku mu visel na řetězu veliký zlatý amulet, na němž bylo vidět dva hady, jednoho světlého a jednoho tmavého, jak se vzájemně kousají do ocasu a tvoří tak ovál.

Bastián se překvapeně zarazil. Zavřel knihu – předtím však obezřetně vsunul prst mezi stránky – a ještě jednou si pozorně prohlédl vazbu. Tady přece byli ti dva hadi, co se kousali do ocasu a tvořili ovál! Co tento zvláštní znak asi může znamenat?

Každý ve Fantázii věděl, co ten medailon znamená. Byl to odznak pro toho, kdo dostal pověření od císařovny a mohl jednat jejím jménem, jako by to byla ona sama.

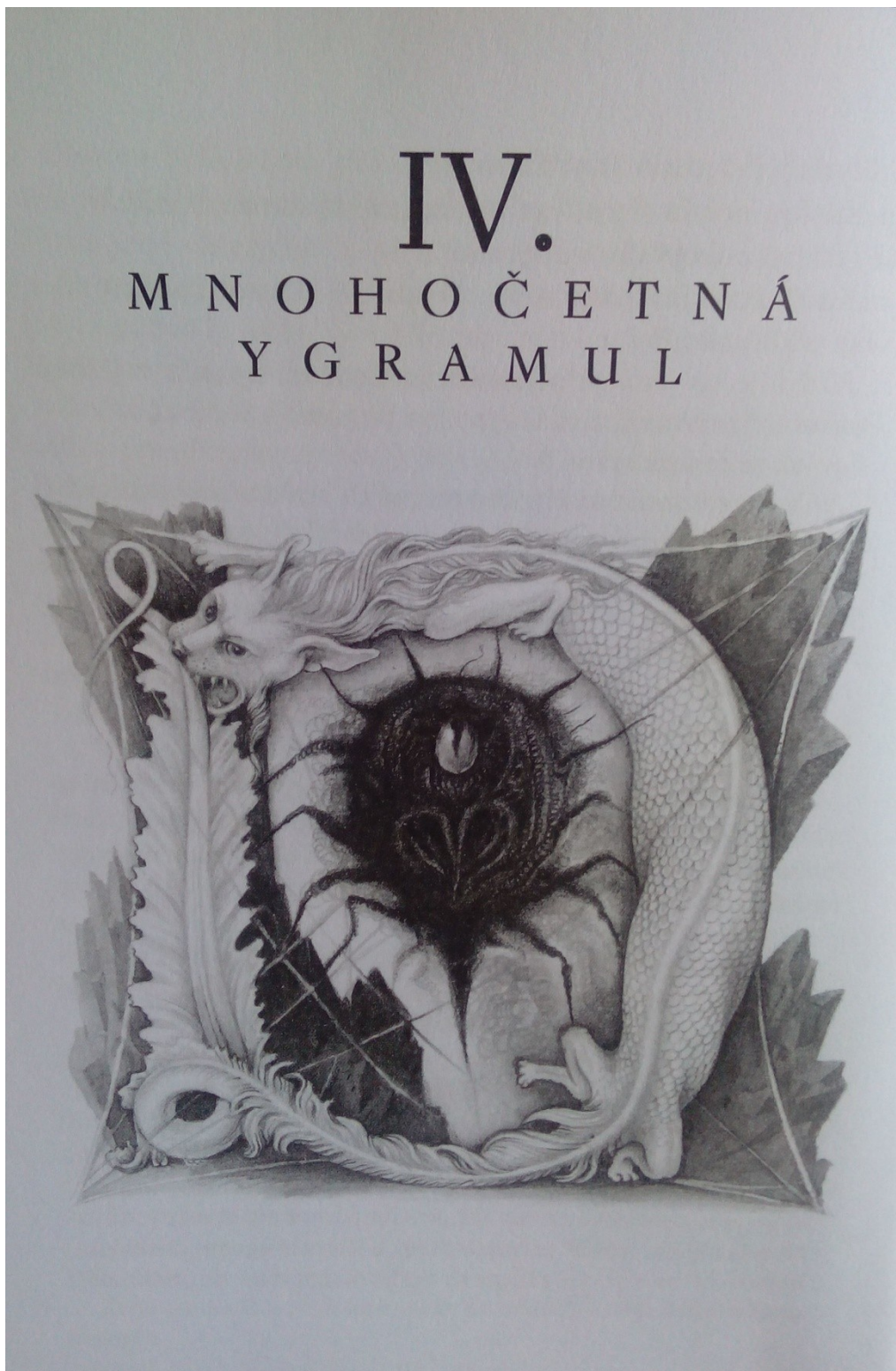
Znamenalo to, že medailon nositeli propůjčoval tajuplné síly, i když nikdo nevěděl přesně, jaké. Jméno medailonu znal každý: AURYN.

Mnozí však si ani netroufli jeho jméno vyslovit a říkali mu „klenot“ nebo také „pantakel“ nebo jednoduše „třpyt“.

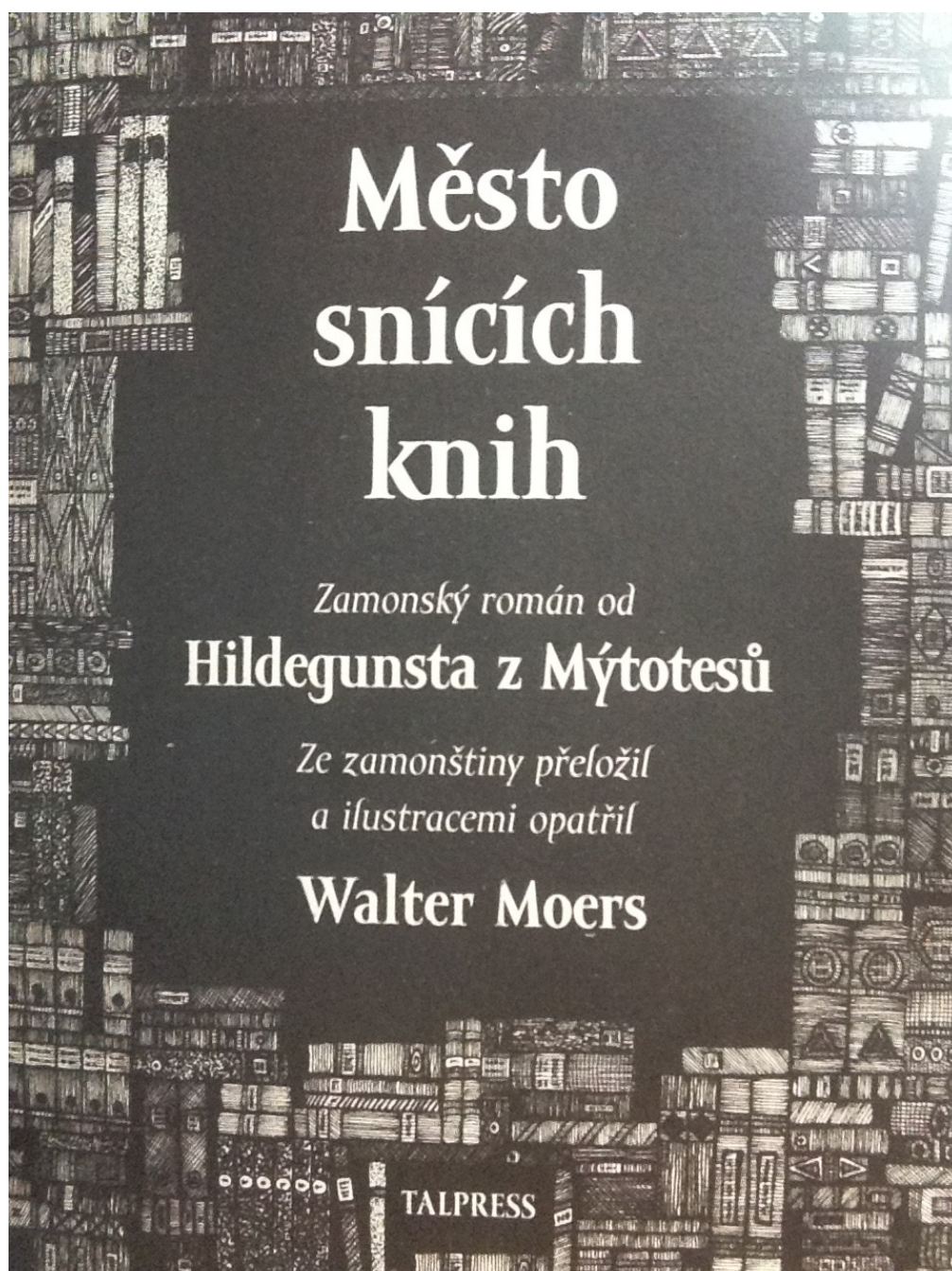
Takže kniha nese odznak Dětské císařovny!

Sálem proběhl šum a ozvalo se několik výkřiků údivu. Už dlouho se nestalo, aby byl klenot někomu svěřen.

Caíron několikrát zadupal kopytem, dokud se nerozhostilo ticho, pak hlubokým hlasem pronesl:

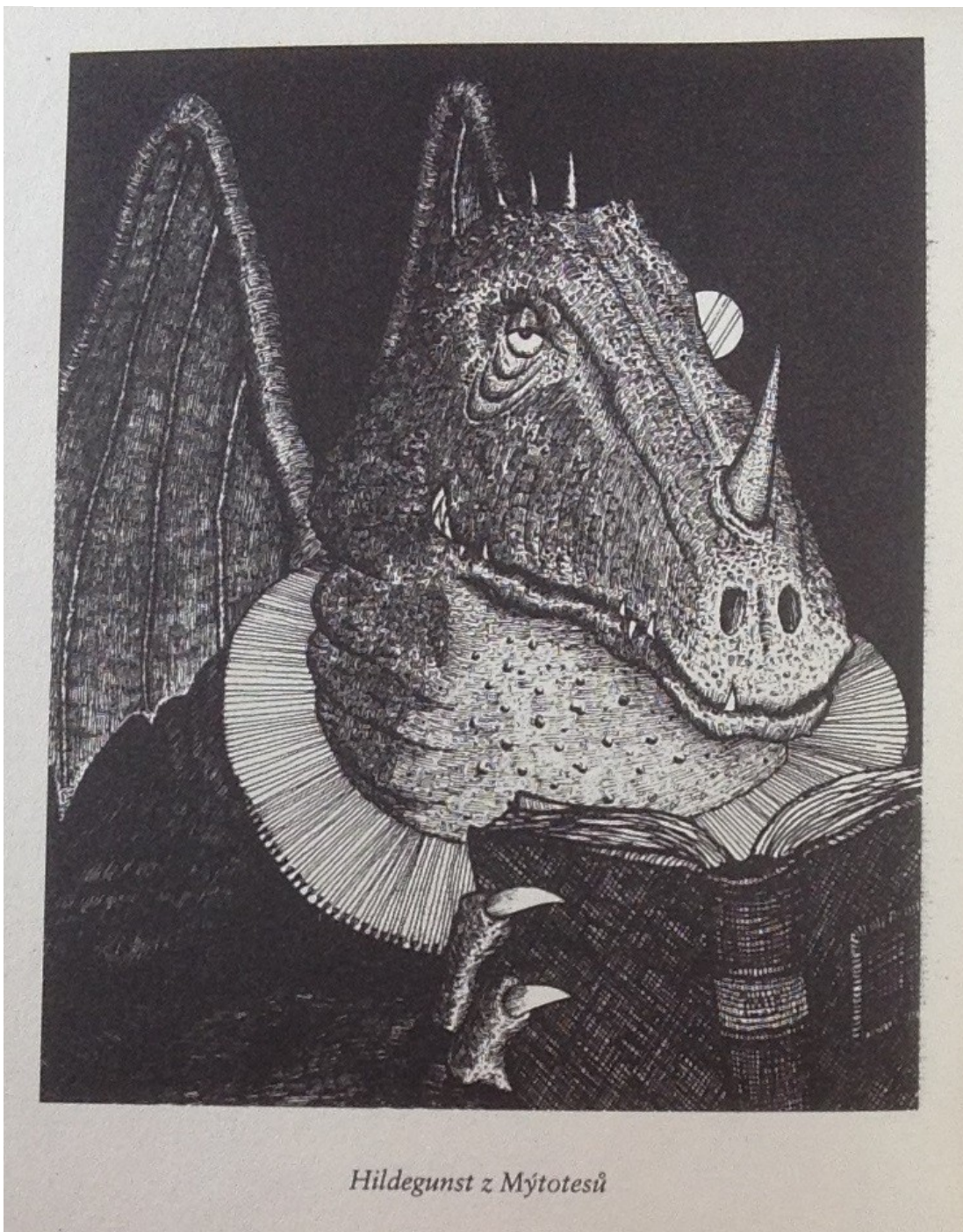


Zdroj: zpracováno autorkou práce



Zdroj: zpracováno autorkou práce

Příloha č. 5 Portrét Hildegunsta z Mýtotesů



Zdroj: zpracováno autorkou práce

8

Dopis

Vpříštích dnech jsem byl příliš zaměstnán událostmi, které vyvolala Dancelotova smrt, než abych se zabýval jeho posledními slovy. Pohřeb, vypořádání dědictví, smutek. Jako jeho poetický kmotřenec jsem musel složit pohřební ódu, nejméně stožádkový hymnus v alexandrínech, kterou během kremace předčítali všichni obyvatelé Dračí tvrze. Následně jsem směl z vrcholku tvrze rozptýlit jeho popel do větru. Dancelotovy ostatky vlály chvíli vzduchem jako řídký šedý závoj a pak se rozpustily v jemné mlze, která pomalu klesala, až nakonec zcela zmizela.

Zdědil jsem malý domek s knihovnou a zahradou, proto jsem se rozhodl konečně opustit dům svých rodičů a přestěhovat se. Stěhování si vyžádalo několik dní, ale nakonec jsem začal do knihovny mého strýce řadit své vlastní knihy. Tu a tam vypadávaly manuskripty, které Dancelot zastrčil mezi svazky, snad aby je uchránil před zvědavými pohledy. Byly to poznámky, rychle skicované nápady, mnohdy celé básně. Jedna z nich zněla:

**Jsem černý, ze dřeva, mám dveře zavřené
Od doby, co praštili mne kamenem.
Co moje hlava zasvě vzala
A na sta matných čoček ubytovala
Co ještě žádné pilulky nebylčily
Jsem skříní plnou nečištěných brýlí**

A já, to jsem netušil, že Dancelot básnil i ve své pomatené fázi. Krátce jsem zvažoval, zda rukopis zničit, abych z jeho odkazu odstranil tento nepravděpodobně veršovaný kaz. Ale pak jsem se rozhodl jinak – jako básník je člověk povinován pravdě; ať je jakákoli, patří veškerému čtenářstvu. Vzdechaje jsem dále uklízel knihy, až jsem došel k písmenu O – Dancelot svou knihovnu uspořádal abecedně podle jmen autorů. Tam mi přišel do ruky Ódastruhův *Rytíř Lempl* –

„Proč mi nikdo nepomůže?“ ... „Proč mi nikdo nepomůže?“ „Kde to jsem?“ „Kde to jsem...?“ „**Já nechci umřít!**“ „Já nechci umřít!“ „**Ach!**“ „**Ach!**“ „**Ach!**“ „Pomůže mi někdo?“ „**Pomoc!**“ „**Pomoc!**“ „**Pomoc!**“ „Kde to jsem?“ „Kde to jsem? ... Kde to jsem? ... Kde to jsem?“ „**Je tady někdo?**“ „**Je tady někdo?**“ „**Je tady někdo?**“ „**Ach!**“ „**Ach!**“ „**Ach!**“ „**Kde to jsem?**“ „Kde to jsem? ... Kde to jsem?“ „**Proč mi nikdo nepomůže?**“ ... „Proč mi nikdo nepomůže?“ „**Ach!** ... Ach! ... Ach!“

A náhle se do sboru ozvěn přihlásil nový hlas. Byl to výkřik děsu, zoufalejší než všechny ostatní, a sestával ze dvou slov:

„**Král stínů!**“ ... „**Král stínů!** ... **Král stínů!** ... **Král stínů!**“ „**Proč mi nikdo nepomůže?**“ ... „Proč mi nikdo nepomůže?“ „Kde to jsem? ... Kde to jsem?“ „**Král stínů!**“ „**Ach!**“ „**Já nechci umřít!**“ ... „**Já nechci umřít!**“ „Proč mi nikdo nepomůže?“ „Proč mi nikdo nepomůže? ... nepomůže? ... nepomůže?“ „**Král stínů!**“ „Kde to jsem?“ ... „Kde to jsem? ... Kde to jsem? ... Kde to jsem?“ „**Je tady někdo?**“ ... „**Je tady někdo?**“ „**Král stínů!**“

Ozvěny pronikaly mým mozkiem jako ledově studené jehly, stále hlouběji a bolestněji, až jsem si nakonec v sebeobraně zakryl uši a vyděšeně uprchl z jeskyně. Golgo, Gofid a Dancelot spěchali za mnou.

Jakmile jsme prošli východem ze sluje, hlasy rázem utichly. Já ale přesto utíkal dál a odháněl je jako neviditelný roj včel. Tři knížáci mne dohonili, obklopili a pevně sevřeli, aby se pokusili mne uklidnit.

„Ty ozvěny do našeho světa nepatří, jen tady uvízly,“ pravil Golgo omluvně. „Občas si je poslechneme, abychom se ujistili, že se nám vlastně vede opravdu dobře.“

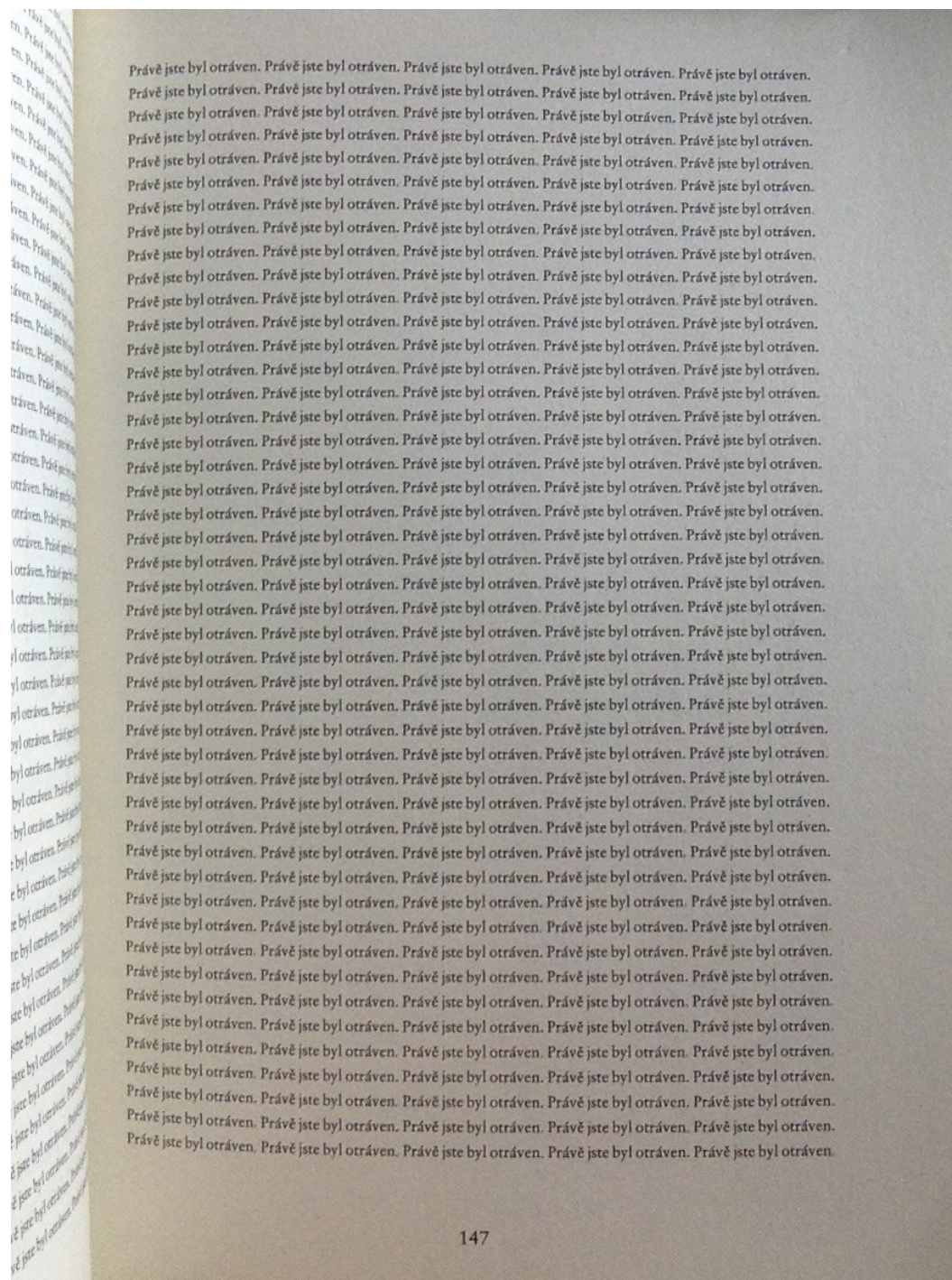
„Chtěli jsme ti jen názorně předvést, co tě čeká mimo naši říši,“ řekl Gofid.

„Jednoho dne si budeš přát nás opustit,“ dodal tiše Dancelot. „A pak si snad vzpomeneš na zoufalé hlasy v *komnatě polapených ozvěn*.“

„Moc děkuji,“ utrousil jsem, stále ještě udýchaně. „To určitě hned tak nezapomenou.“

„Teď už se můžeš zklidnit,“ chlácholil mne Golgo. „Vracíme se k příjemné části prohlídky.“

„Chtěl by sis prohlédnout poklad?“ zeptal se Gofid. „Největší poklad katakomb?“



Zdroj: zpracováno autorkou práce