

Wronová, Michaela

Fantastické momenty v české metafyzické detektivce

In: *Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání.*
Dědinová, Tereza (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 301-311

ISBN 978-80-210-8441-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136798>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

FANTASKNÍ MOMENTY V ČESKÉ METAFYZICKÉ DETEKTIVCE

Záhada je součástí nadpřirozeného, a dokonce
božského. Její rozluštění je jen trik.

J. L. Borges

Tato kapitola analyzuje funkci a pojetí fantaskních prvků v současných detektivních románech, a to konkrétně těch, které označujeme jako metafyzické. Termín metafyzický detektivní příběh není v českém literárněvědném diskurzu příliš znám a používán, podrobněji jej představíme níže, ovšem pro úvodní představu bychom si jej mohli sjednotit s takzvanou postmoderní detektivkou či antidetektivkou. Jedním z příznačných rysů postmoderní literatury je i to, že si ráda pohrává s prvky fantastiky, přičemž častou motivací bývá relativizování hranic reálného, či lépe řečeno aktuálního, a fikčního světa. V *Encyklopedii literatury science fiction* jsou díla velikánů postmoderny, jakým je například Thomas Pynchon, přiřazena ke spíše komerčně využívanému termínu slipstream, tedy k literatuře na pomezí fantastické literatury a mainstreamu, která sice využívá rekvizity fantastiky, ale rozhodně bychom ji nepokládali za žánrovou (NEFF, OLŠA 1995: 33). Zde se již dotýkáme problému, kterým se odborně zabývá nejen Tereza Dědinová v nové publikaci *Po divné krajině*. Totiž jak nakládat s díly, která evidentně pracují s fantastickými prvky, ale za fantastická bychom je z různých důvodů váhali označit. Nabízí se maximálně otevřený přístup, jak jej představuje teoretička Kathryn Humeová, podle něž by nálepku „fantastický“ získal jakýkoli text obsahující odchylku od „normálu“. Přestože by nám díky tomuto všeobjímajícímu konceptu odpadlo analyzování povahy a míry fantastičnosti ve vybraných dílech, přikloníme se ke konkrétnější představě o podobě fantastického díla, jak ji navrhuje Dědinová. Dle její definice,

v návaznosti na Nancy H. Traillovou, by měl fantastický prvek ve fikčním světě díla obsažený zaujímat význačnou roli, neměl by se objevovat pouze ojedinele nesa zcela specifickou funkci (DĚDINOVÁ 2015: 59). Sympatické je nám také její po Kincaidově vzoru rozvolněné chápání žánru, tedy jako dynamicky se vyvíjející struktury.

V tomto kontextu Dědinová také připomíná negativní konotace s žánrem spojené a častou praxi kritiků vyčleňovat kvalitní, významná díla z řad fantastické literatury a přisuzovat jim honosnější adjektivum „světový“. S podobnou negativní determinací, plynoucí z představy o statickosti a sterilnosti žánru, se potýká také román detektivní, a to i přes výrazné modifikace, kterými v obdobích modernismu a postmodernismu prošel. Právě detektivní žánr se ukázal být ideálním médiem postmoderny především pro čtenářsky přitažlivý námět tajemství, jehož povaha, stejně jako cesty řešení, tvoří vydatný základ pro intelektuální hry autora se čtenářem. Přestože můžeme detektivku společně s americkým literárním kritikem Williamem V. Spanosem pokládat za paradigmatický archetyp postmoderní imaginace a její současné modifikované varianty jednoduše pojmenovávat jako postmoderní antidetektivky (SPANOS 1972: 154), musíme brát v potaz též opodstatněné argumenty kritiků, například Franka Kermodeho, Johna Gardnera či Lubomíra Doležela, kteří napadají vágnost samotného termínu „postmoderna“ a upozorňují na jeho neuskutečnitelnou definici.

Přejímáme proto termín metafyzická detektivka či metafyzický detektivní příběh, který pro Chestertonův odlišný přístup k žánru s filozofickou akcentací navrhl již v roce 1941 Howard Haycraft v knize *Murder for Pleasure* a který americké teoretičky Patricia Merivale a Susan E. Sweeney považují za adekvátní. Proč, to osvětlují v úvodu antologie *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism* (1998). Základním poznávacím znakem těchto metafyzických detektivních příběhů je to, že postava v úloze detektiva selhává ve svém pátrání pro tajemství, případně je vyřeší náhodou, nechtěně. Častým příznakem je též zacyklení příběhu do kruhu, využívání techniky *mise en abyme*, motiv labyrintu, v němž se detektiv ztrácí, výskyt nesmyslných klíčů, zmizelá osoba či ukradená identita. Základy metafyzické detekce položil už E. A. Poe, a to především v povídce *Muž v davu*. Hlavním odrazovým můstkem pro metafyzické příběhy postmodernistů (Umberta Eca, Thomase Pynchona, Paula Austera, Juliana Barnese, Orhana Pamuka, Kazua Ishigura a jiných) byly práce Jorge Luise Borgese. Právě Borges pokládá většinu svých povídek za fantastické a sám také charakterizoval fantastickou literaturu pomocí čtyř základních postupů, jimiž jsou text odkazující sám na sebe, prolínání snu a skutečnosti, cestování v čase a zpochybňování jedinečnosti postavy jako subjektu (BORGES 1989: 443). Borgesovy příběhy sice vycházejí z reálného života, avšak realita je v nich vnímána jako něco iracionálního a paradoxního. Fikční realitu nahrazuje hyperrealitou, snovou simulací reality spletenou ze sítě fragmentárních textů. Vztah reality a fikce je nahrazen vztahem novým, tedy

vztahem fikce a fikce, a podle literárního kritika Alfonsa de Tora tak Borges ve své podstatě fantastický žánr ve svých povídkách neguje, jelikož v nich nedochází ke kýžené transgresi každodenního světa do světa fantastického (TORO 2002: 73–75). My bychom Borgese viděli spíše jako představitele metafyzické fantastiky, kterou Silvio Dapía považuje za nový literární žánr určený především pro intelektuály znalé filozofie (DAPÍA 2009).¹

Borgesovo esejistické pojetí románové či povídkové fikce, stejně jako novátorské propojení literárních technik (synkretismus, metafikce, fragmentárnost, intertextualita, simulace) předjímá postmoderní přístup k textu. Radikální rozvoj a vzešup této techniky nastal v šedesátých letech, po překladu Borgesových prací do angličtiny. Přestože hispanoamerická fantastika čerpá z domorodých pověr, mýtů indiánských kmenů či magie džungle a logicky se tak od té chladnější, evropské, liší, nacházíme mezi nimi mnohá pojitka. V české literatuře plní funkci mostu mezi dvěma tak vzdálenými kulturami Borgesův obdivovatel, spisovatel a filozof Michal Ajvaz. Především Ajvazovy romány *Prázdné ulice* (2004) a *Cesta na jih* (2008) jsou dokonalým příkladem rizomaticky konstruovaných dobrodružných textů, jejichž afinita s populární literaturou (detektivkou, fantastikou) je stejně nesporná jako filozofické podhoubí (metafyzika, fenomenologie, hermeneutika). U Ajvaze najdeme v podstatě všechny znaky metafyzické detektivky vytyčené výše jmenovanými americkými teoretičkami a podobně jako Borges ani Ajvaz se neostýchá konfrontovat čtenáře s fantastikou tam, kde bychom ji nečekali. Nadpřirozeno záměrně vychází z reálného proto, abychom věci z našeho aktuálního světa nebrali tak samozřejmě. Snaha nabourat naše omezené vnímání prostřednictvím bizarnosti (pátrání pomocí tvarů želatinových bonbónů) může některým čtenářům připadat jako l'art pour l'artistická manýra, jiným jako důmyslná provokace.

Michal Ajvaz ale není na hřišti české literatury jediným provokatérem, který do románové podoby propojuje detekci s fantasknem. Intelektualizovanou variantu detektivního románu, v němž je motiv záhady doprovázen dalšími podivuhodnostmi či zázračnostmi (TODOROV 2010),² najdeme i u jiných českých autorů – jmenujme alespoň Miloše Urbana, Jiřího Kratochvila či Petra Stančíka.

Román Jiřího Kratochvila *Slib* z roku 2009 je přiznanou aluzí na Dürrenmattových *Slib: Rekviem na kriminální román* (1964), jenž byl dobovou kritikou označován jako antidetektivka³ – detektivní zápleтка autorovi posloužila k filozofické manifestaci otázek o spravedlnosti, trestu, vině a pomstě. Podobně ke svému příběhu z období totality přistupuje i Kratochvil, ovšem s klasicky „kratochvilovskou“ groteskní

1 Příznačný je též pohled německé teoretičky Renate Lachmannové, která v textech od autorů typu Borgese, Kafky nebo Nabokova shledává rys takzvaného hermetického fantasmatu.

2 Bereme v potaz Todorovovu koncepci fantastické literatury, respektive její dělení na racionálně vysvětlitelné fantastično – podivuhodno a rozumem neuchopitelné, nadpřirozené fantastično – zázračno.

3 Dle teoretiček Merivale a Sweeney termín „antidetektivka“ implikuje kompletní opozici vůči konvencím detektivního žánru, a proto jej považují za nevhodný (MERIVALE, SWEENEY 1998: 12).

nadsázkou. Postava detektiva Daniela Kočího – dříve soukromého očka specializujícího se na manželskou nevěru, který je však socialistickou společností donucen k práci v masně – je proto nadána nadpřirozenou schopností vidin. Jde o typ telepatie, rituální indickou nauku, jejímž ovládnutím uživatel vidí jakési imaginativní průhledy. Díky této schopnosti se pátrání detektiva Kočího prolne s příběhem architekta Kamila Modráčka, který se rozhodne pomstít smrt své sestry Elišky tak, že unese domněle odpovědného poručíka Lásku a drží jej v tajném sklepení ve zlaté kleci. Kamil Modráček ve sklepení postupně vybudovává svůj architektonický sen, který mu pomáhají dokončit další zajatci – doktor, kněz, zlatnice nebo také detektiv Kočí. Kratochvil zde vytváří fantaskní prostor pod zemí, zdánlivě utopické prostředí oproti totalitě nad zemí, kde je zapovězeno svobodně mluvit o filozofii či umění. Přestože autor tentokrát, slovy Aleše Hamana, „nepoužívá ve své tvorbě motivů, které by čtenáře šokovaly svou vyhraněnou nepravděpodobností, nýbrž při zachování rysů fantasknosti zůstává na půdě fikce, která nepřekračuje rámec vymezený možnostmi našeho smyslového vnímání aktuálního světa“ (HAMAN 2009: 2), nezakrytě, slovy Víta Schmarce, „pracuje s fantaskně podbarveným obrazem skutečností“ (SCHMARC 2009). Žánrově se vyprávění pohybuje na pomezí totalitní utopie (spolupráce zajatců, kulturní i sexuální vyžití v uměle vytvořené společnosti, v níž se zrodí nový člověk), pohádky (ptáček – Láška ve zlaté kleci) i thrilleru (popis únosů pomocí chloroformu jako možná aluze na Fowlesova *Sběratele*). Finální Modráčkův „slib“, že zajatce propustí, přetne „náhoda“ – tedy dopravní nehoda, čímž se obratem dostáváme zpět k Dürrenmattovi a závěrečným partem ze současnosti negující Láskovu vinu zase ke Kunderovi (msta se nevyplácí). Absurdita, parodie a komika v Kratochvilově podání souzní s výrokem Slavoje Žižka: „Smích je jeden ze způsobů, jak se vyrovnat s nepochopitelným“ (ŽIŽEK 2007: 69).

Kratochvil často nechává své postavy migrovat – syn Daniela Kočího se objeví v románu *Alfa Centauri* (2013), kde se opět fantaskno prolíná s brněnskou realitou. Motiv tajemství spočívá v identitě nalezence Jonáše, kterého se ujme až nadpřirozeně jazykově schopný Tomáš, malíř žijící v Černých Polích. Jonáš se ukáže být neobyčejným chlapcem, jehož výchovu a erudici postupně přebere stejně tak neobyčejný bezdomovec. Důvod jejich společného zmizení se snaží vypátrat právě detektiv Kočí ml. Pátrání selhává, vše se nakonec vysvětlí prostřednictvím dopisu – Jonáš pochází z minulosti a má důležité poslání poučit se v budoucnosti a zase se vrátit, aby předešel historickým ukrutnostem – teroru francouzské revoluce, první světové válce, koncentračním táborům. Díky Jonášovu přičinění Karel VI. přijme francouzské odboráře a vyhlásí republiku, čímž předejde mnoha událostem a promění verzi budoucnosti – gilotina se stane výtahem. Tento román tak naplňuje žánr science fiction, ovšem ve své „postmoderní“ podobě doplněné o román s tajemstvím.⁴

4 Autorovo označení tohoto díla jakožto romaneta zpochybňuje ve své recenzi Pavel Janoušek: „označení romaneto je tu pouze slovní ornament, který v textu nedospěl naplnění“ (JANOUSĚK 2013: 2).

Na pole alternativní historie se pouští i jiný spisovatel, který má taktéž blízko k parodování, absurditě či komice, a tím je Petr Stančík. Podobně jako Kratochvíl také Stančík dává přednost narativní hře před důmyslností spekulativní koncepce, na druhou stranu v případě Stančíkova románu *Mlýn na mumie* (2013) se pohybujeme v historických kulisách Prahy, přičemž kontext šedesátých let devatenáctého století má Stančík zvládnutý brilantně. Bezbřehá fabulace s využitím mnoha fantaskních motivů v detektivně laděném příběhu souzní s přesnou faktografičností. Děj románu se odehrává přednostně v Praze před prusko-rakouskou válkou, ovšem pátrání po sériovém vrahovi zavede hlavního hrdinu, komisaře Leopolda Durmana, i do Paříže či Mexika.

Atmosférou by mohl román evokovat slavný český film *Adéla ještě nevečeřela* už proto, že Durman představuje komickou kombinaci neprůstřelného Nicka Cartera a požívačného komisaře Ledviny, v podobě Durmanovy snoubenky Libušky zde má své místo i filmová Květuška. Parodizace šestákových detektivek, groteska a komika jsou pro příběh stejně důležité jako jeho „intelektuální nadstavba“ – jedno z poselství románu spočívá v umělecky často zpracovávaném konfliktu velkých a malých dějin: individuální vražda, jakkoli krutá, společností notně odsuzovaná, se v kontrastu s krvelačnou mašinerií armád, společností hutně oslavovanou, jeví jako nicotná.

Již prolog románu odhaluje genezi fantastické postavy, jejíž vypravěčský part se bude střídat s tím Durmanovým: „V závratném zauzlení kosmické energie, bez otce i matky, z obyčejného člověka se zrodil Pán. Žádná hvězda mu nevzplála nad kolébkou, ani mu nepřinesli královské dary. Necítil se ve svém těle pohodlně, bylo unavené a sešlé“ (STANČÍK 2013: 7).

„Nadpřirozená“⁵ postava Pána dostala ve Stančíkově románu úlohu sériového vraha, který vraždí podle určitého vzorce (což připomíná populární filmový motiv). Vraždy pražských pošťáků kopírují drastická mučení světců (kupříkladu jeden z pošťáků je zasažen šípy podobně jako svatý Šebestián). Dle logiky Pána by symbióza pošťáka se světcem měla zaručit co nejrychlejší doručení jeho dopisu (jak známo, svatý nemusí čekat na rozhršení, jeho duše putuje rovnou k Bohu). Teologické rekomando Bohu s prosbou o pomoc ovšem zákonitě nemůže být doručeno: „Pánovi se od posledního dopisu trapně nedařilo. Navíc právě proto, že Pán byl on, muselo být i toto selhání projevem Jeho vůle. Takže sám sobě škodil a ani nevěděl proč“ (IBID.: 315).

S problémem vlastní identity se potýká i komisař Durman. Během pátrání se vedle něj několikrát zjeví autarkický detektiv Egon Alter, který až v samotném závěru odhalí svou halucinační existenci a zmizí. S Durmanovým deduktivně zdatnějším alter egem se rozplyne i možnost odhalení pozemské identity sériového vraha, ovšem pozornému čtenáři jistě neunikne mnoho symbolických návnad

5 Ve skutečnosti je postava duševně chorá.

a vraha odhalí. Jestliže Egon Alter plnil úlohu Durmanova pomocníka, pak záškodnickou roli v příběhu přebírá démon Krucáb, který se však nedočkal zživotnění, je pouze stálým Durmanovým strašákem z dětství, kterého se nepodařilo vymytáním odehnat:

Dále se bál juvenilního démona jménem Krucáb, který se před třiadvaceti lety vylíhnul uvnitř velké pukliny ve zdi hned vedle jeho kolébky, a skrze další praskliny jej mohl sledovat všude, kam se mu zamlulo. Nebylo před ním úniku, protože praskliny jsou všude a ve všem, a kde nejsou, tam si je Krucáb snadno propraská... (IBID.: 37).

Na každé straně může čtenář objevit zajímavý historický detail, v archivech dohledatelný nešvar historické osobnosti či dobový zvyk. Jednou z libůstek druhé poloviny devatenáctého století byly i duchařské seance. Ve Stančíkově románu se jedno z takových spiritistických setkání odehraje v domě Hedvábných a poslouží k propojení fantaskna s detekcí. Durmana zpočátku seance nudí („duchové tlačali nesmysly a navíc začínal mít znovu hlad“; IBID.: 115), ale napadne jej spojit se s duchem zavražděného pošťáka Františka Pírka. Součástí narativu se tak stane rozhovor se zemřelým – upírem, pohybujičím se patrně v nějaké astrální mezi-sféře, jelikož nesplnil úkol a dopis nepředal: „Nemůžu najít adresáta. Je mi hrozná zima. Dejte mi prosím napít čerstvé krve...“ (IBID.: 116).

Na základě dělení fantastiky do čtyř kategorií teoreticky Farah Mendlesohnové bychom na Mlín na mumie mohli pohlížet jako na druhý typ, tedy jako na takzvanou vnořenou fantasy: „Ve vnořené fantasy jsou fantastické prvky a pravidla přirozenou součástí fikčního světa – hrdina nad nimi nepociťuje údiv a pochybnosti a vypravěč je nevysvětluje“ (MENDLESOHN 2008, citováno podle DĚDINOVÁ 2015: 103). Ve chvílích, kdy se komisař Durman dostává do kontaktu s ryze fantaskními bytostmi, zachovává si chladnou hlavu, a dokonce v sobě objevuje netušené znalosti. S mrtvým cikánským králem hovoří neznámým, umělým jazykem, který nám může připomenout quenijštinu, Tolkienův jazyk elfů. Další fantastická scéna se přihodí opět v podzemí, kde se tentokrát setká s živou, mluvící mandragorou jménem Alrunette, jež se dle svých slov vysemenila roku 1584, působila jako rádkyně Rudolfa II., a oplývá proto znalostí dějinných souvislostí či zákoutí mocenských pnutí. Mandragora při rozhovoru s Durmanem nabízí nejednu spekulativní verzi historické události či biblického příběhu:

Například Strom poznání dobra i zla v Ráji nebyla žádná jablň, ale mandragora. A moje prababička pomáhala Ráchel, aby otěhotněla s Jákobem. Můžete si o tom přečíst ve třicáté kapitole knihy Genesis (IBID.: 344).

Magická rostlina posloužila autorovi k rozvinutí fabule a zároveň si zahrála úlohu pomocníka v rozřešení tajemství. Je to právě Alrunette, která Durmanovi nej-

prve zachrání život pomocí zázračného lektvaru a později mu osvětlí existenci tajemného řádu Ordo Novi Ordinis, jehož členové se Durmana snaží odstranit (důvody jsou opět vpravdě groteskní).

Množství fantastických momentů ve Stančíkové próze nás opravňuje k tomu považovat *Mlýn na mumie* za román fantastický: autor využívá značný repertoár nadpřirozených motivů a bytostí, zpochybňuje reflexi reality, ať už uvěřitelnými či absurdními pojetími alternativní historie, přičemž bychom tyto fantastické prvky na základě teoretické koncepce Terezy Dědinové klasifikovali jako prostředky vyjádření. Petr Stančík je autorem postmoderním, kreativně nabourávajícím možnosti fikce a, jak Dědinová komentuje, hodnotit motivaci fantastických prvků v postmoderní próze může být značně komplikované (DĚDINOVÁ 2015: 117). I přes možnou zaměnitelnost bychom Stančíkem užitě fantastické prvky nepovažovali za kulisu, jelikož nemají úlohu pouhého ozvláštnění, naopak jsou podstatné pro rozvoj narativu i postihnutí smyslu románu.

Jinak s fantaskními prvky v postmoderní detektivní próze nakládá Miloš Urban. K *Mlýnu na mumie* má motivicky velmi blízko román *Lord Mord* (2008). Opět se pohybujeme v toposu Prahy devatenáctého století, tentokrát již v době asanace. A rovněž se zde setkáme se sériovým vrahem, který je tentokrát postrachem všech prostitutek, ovšem motiv jeho konání je ve srovnání se Stančíkovým Pánem mnohem profánnější. Miloš Urban do svých próz často zasazuje rekvizity fantaskní romantické literatury – motivy dvojnictví, zrcadel i lidské identity. Hlavní postavou románu *Hastrman*, odehrávajícím se rovněž v devatenáctém století, tentokrát na vesnici, je nesčetněkrát umělecky ztvárněná pohádková bytost, již autor přisoudí roli mstitele, ekoteroristy. V případě *Lorda Morda* je postup bližší romantickému (gotickému) románu s tajemstvím. Postavení fantastična se od Stančíkova pojetí rapidně liší. Fantastické prvky jsou v této Urbanově próze determinovány detektivním žánrem k racionálnímu vyústění:

Detektivka s tajemstvím se fantastičnu blíží, je však také jeho protikladem: ve fantastických textech se přece jen kloníme spíše k nadpřirozenému vysvětlení; detektivka, jakmile je jednou ukončena, nenechává ohledně nepřítomnosti nadpřirozených událostí žádnou pochybnost (TODOROV 2010: 46).

Román *Lord Mord* začíná fantaskní scénou, v níž se k posteli hraběte Arca po jeho probuzení přibližují „dvě černé mátohy, bez hlav a bez očí, bez viditelných těl. Vpluly do pokoje, jedna od druhé k nerozeznání, a u lůžka zůstaly stát. Domovník za sebou zavřel a já s těmi strašidly zůstal sám“ (URBAN 2008: 13). Nejsme si jistí, zda se tento záhrobní zážitek hrdinovi nezdá, anebo zda budou v románu opravdu vystupovat strašidla – něčí černé duše, jak napadlo hraběte. Až o několik stran později se čtenář dozvídá, že záhadné postavy s kyticemi růží byly prostitutky Otká

a Zuzana ve vypůjčených divadelních kostýmech, které přišly probudit hraběte, aby nezaspal pohřeb jejich zavražděné kolegyně Rosiny. Z Todorovem stanovených vysvětlovacích prostředků bychom v tomto případě za nejbližší považovali souhru náhod (TODOROV 2010: 146).

Postava sériového vraha Masíčka, jakési české literární verze Jacka Rozparovače, je vyprávěčem popsána spíše jako ohyzný fantom nežli vrah z reálného světa:

Černý plášť končil vysoko na krku, těsně pod hlavou. Na ní seděl klobouk. Mezi kloboukem a pláštěm nebyl krk ani obličej, byla tam flákota, tvář rudého potřhaného masa, v němž zely tři černé díry: oči a ústa. V nich byla stejná tma jako všude, kam nedosáhl svit sirky, ale z toho spodního něco trčelo ven, tenký psí ocas, který sebou škubal jako lapená užovka (URBAN 2008: 182).

Identita Masíčka je po vzoru klasické detektivky odhalena v samotném závěru, dodržen je též princip známé postavy – vrahem byl bratranec hlavní postavy hraběte Arca, který se takto po dohodě s tajnou policií snažil předejít skandálu.

Urbanova poetika také opakovaně pracuje s motivem dvojníka. Todorov pokládá tento motiv za jeden z charakteristických rysů fantastična: „Mluví se o něm v mnohých fantastických textech; ale v každém jednotlivém díle má dvojník různý smysl, který závisí na vztazích, jež toto téma udržuje s dalšími tématy“ (TODOROV 2010: 121). Biografická kritika by v Urbanových textech mohla motiv dvojnictví jednoduše odvodit ze skutečnosti, že autor pochází z dvojčat. Motiv dvojnictví má ale dlouhou uměleckou tradici a v různých literárních pojetích, obdobích se měnila jeho funkce. Dvojník mohl ve vyprávění vystupovat jako poselství zlého znamení (předznamenání smrti), ve středověké literatuře se začal rozhojňovat dvojník-antihrdina. Spisovatelé vytvářeli fikční protipóly dokonalých rytířů, aby tak zvýraznili jejich chrabré vlastnosti. Směšný, neideální dvojník se vyskytoval už v mýtech a eposech. Tento typ dvojnictví se odvíjí od charakterových vlastností hrdinů a s motivy dvojnictví v postmoderní literatuře má společného jen málo (WRONOVÁ 2012: 79).

Postmodernímu umění a také Urbanovi je mnohem bližší pojetí dvojnictví jako možnost sebereflexe, tematizace imitace spjatá s Baudrillardovskou filozofií, a především se zrcadlením osobnosti. Na rozdíl od literárních děl z období romantismu Urbanovi dvojníci literární postavy nijak nenapadají, nepředstavují nebezpečí (to až v Boletu arcanu, 2011), naopak jim často pomáhají, zachraňují jim život (dvojník hraběte Arca v poslední chvíli zastřelí Arcova protivníka). V románu *Santiniho jazyk* (2005) plní Roman Rops úlohu alter ega Martina Urmanna. Hlavní hrdina pracuje v komerční oblasti – v reklamní agentuře, zatímco jemu nápadně podobný protipól se věnuje umění, architektuře. Díky Romanu Ropsovi objevuje Martin Urmann odlišný jazyk symbolů, oproštuje se od komerčního světa a jeho život se tak díky dvojníkovi (a také díky dvěma opozitním ženám-dvojčatům) naplňuje.

Reformulací filozofického textu Jeana Baudrillarda je novela *Michaela* (2008), v níž Miloš Urban skloubil nízká témata – horor s pornografií i příběhem s tajemstvím – s tématy vysokými – filozofické pojetí imitace, dvojnicství, parafráze křesťanských legend. Hlavní hrdina, zločinec S. ukrytý v klášteře plném lačných jeptišek, pátrá po identitě skrývajících se postavy – hybridního anděla se zdeformovanými ústy – Michaely. Hrdina S. se zdá být s Michaelou odedávna spjat (mají stejné oči), ta jej proto nenechá utéct, ani jej nezabije jako předešlé návštěvníky, ale drží si ho pod svými křídly. Miloš Urban v próze *Michaela* zpracovává baudrillardovské téma dobra a zla: „Dobro je, když Dobro plodí dobro, a Zlo ať plodí zlo: pak je vše v pořádku. Zlo znamená, když z Dobra povstává zlo nebo když Zlo plodí dobro. Pak je všechno špatně“ (BAUDRILLARD 2001: 74). To, na které straně je dobro a na které zlo, není v Michaelu vůbec jisté. Je Michaela andělem, který zabraňuje v útěku zločinci, anebo je to anděl ďábla, který se rád obklopuje dávnými bližními? V závěrečném paratextu Miloš Urban polemizuje s B. (Baudrillard, Bůh?) a jeho tvrzením, že Bůh po sobě nezanechává stopy, strategicky je maskuje a lidská inteligence jej v tom napodobuje – nechává rozhodovat simulakry na úkor reality. Má být utajovaná existence anděla dokladem božských stop na Zemi? Michaela je nejvýstřednější Urbanovou prózou koncentrující se na zvrhlosti, krutosti a násilí, čímž naplňuje představu Tzvetana Todorova o fantasknu zapříčiněném neurvalou touhou. Výstřední podoby sexuální touhy jsou podle jeho názoru předmětem zájmu fantastické literatury, protože „touha jako smyslné pokušení nachází svoje ztělesnění v některých z nejčastějších figur nadpřirozeného světa, zejména v postavě ďábla“ (TODOROV 2010: 109).

I přes množství fantaskních motivů odkazujících až ke kořenům detektivní prózy v gotické literatuře je Urbanova poetika v kontextu zde zmiňovaných autorů nejvýrazněji směřována k racionálnímu. Metafyzická detekce jeho hrdinů bývá nakonec racionálně rozřešena, jen v několika málo případech pochyby přetrvávají (kupříkladu právě v novele *Michaela*).

Pochybnost bývá v literatuře nakonec vyjasněna několika základními motivickými prostředky – snem, smyslovým klamem, účinkem drog, souhrou náhod, šílenstvím. Motiv snu je pro Urbanovu poetiku symptomatický a hraniční prostor mezi skutečností a snem samozřejmě láká i další „postmoderní“ autory. V próze *Lord Mord* slouží jako prostředek ke znejistění heroický prášek, v románu *Žena sedmi klíčů* Romana Ludvy se čtenářovo přijímání fikční skutečnosti potýká s psychickou poruchou literární postavy. V prozaickém repertoáru Romana Ludvy nenajdeme na rozdíl od výše zmiňovaných autorů vnější fantastické prvky, ať už nadpřirozené (mluvící krysa – Stančík), relativně fantastické (teleportace – Stančík, imaginární vhledy – Kratochvíl), či racionalizované (ženy – strašidla – Urban). Ludvův fikční svět protíná vnitřní fantastično halucinačního rázu.

Roman Ludva je autorem, který nezastírá svou ambici „rehabilitovat detektivní žánr pokusem přetavit jej v umělecky hodnotnou literaturu“ (GMUZDKOVÁ

1999). Jeho první prózy *Smrt a křeslo* a *Žena sedmi klíčů* jsou vystavěny na postupech románu s tajemstvím – hrdinové postupně odkrývají záhadu symbolů, jež je doprovázejí na jejich iniciační cestě. Knihovník Ondřej Vlk se svým zasvěcovatelem Karlem Krausem plní řadu bizarních úkolů (noční lyžování s padáky, symbolická smrt Vlkova dřevěného alter ega v chátrajícím barokním kostele), aby se dozvěděl, jak zemřela Krausova babička a jak její smrt souvisí s podivně iritujícím křeslem. Provázanost a množství symbolických entit fungují jako klíče k pochopení tohoto otevřeného románu a společně s bizarními scénami mu dodávají fantaskní charakter. Ontologie nad epistemologií převažuje i v druhém Ludově románu *Žena sedmi klíčů* (1997). Tajemství závislosti producenta Sommeliera na jeho sbírce kopií liturgických předmětů z bambusu ze sedmi barokních kostelů ze sedmi zemí odhaluje po jeho nenadálé smrti dcera Charlotta. Tato nedůvěryhodná postava trpící příznaky maniodepresivní psychózy (demonstrované též rituálním zabitím svého milovaného domácího mazlíčka – geparda) se společně s rodinným přítelem – zahradníkem Giovannim – vydává do jednotlivých kostelů zaměnit bambusové kopie za originály. Přestože jejich podivné putování zabírá v knize bezmála čtyřicet stran, na konci se čtenář dozví to, co už mohl pomoci náznaků vytušit – vše se odehrává v Charlottině nemocné mysli. Akt váhání je nejsilnější ve chvíli, kdy Charlotta chladnokrevně zavraždí nečekaného svědka jejich smyšleného vloupání:

S tichou rychlostí vytáhla nůž z kabelky [...] a bodla toho muže několikrát do prsou. [...] Úporně na ně zírala, hledajíc stopy od krve – důkaz, potvrzení toho, že staršího muže s překvapenými očima a se šroubovákem v ruce opravdu zapíchla. Avšak její ruce jsou čisté, hebké s lesknoucími se démantovými nehty“(LUDVA 1997: 239–240).

Znejišťování čtenáře pokračuje s Charlottininou nechutí prohlédnout si následující ráno svůj kostým; opět si je jistá, že na něm ulpěla krev a musí jej vyhodit. Po dokončení rituální krádeže se však probouzí doma ve svém pokoji.

Na hranici mezi přirozeným a nadpřirozeným se pohybujeme ve fikčním světě *Žitkovských bohyně* (2012) spisovatelky Kateřiny Tučkové. Na jedné straně jde o román bádání založený na vědecké rešerši etnografky Dory Idesové, na straně druhé o román niterné touhy dozvědět se více o tajemství bohyní, k nimž sama náleží. Společně s hlavní hrdinkou může čtenář váhat – jsou pověstné bohyně z Bílých Karpat pouhé lidové léčitelky, které pokoutně přes svého „andzjela“ získávají informace o přicházejícím nebožákovi, nebo mají opravdu magickou moc přivolávat bouřku, léčit neléčitelné, vymítat zlé duchy, předpovídat budoucnost? Během Dořina pátrání reflektujeme souboj mezi akademickým racionálním a její potlačovanou vírou v sílu bohování. Poté, co se v závěru rozhodne nevěřit, postihne ji stejný osud jako její matku – je zavražděna. Jedná se o trest shůry, dokonání kletby, anebo o náhodný kriminální čin?

V případě Kateřiny Tučkové se sice dostáváme do oblasti klasických narativních postupů bez postmoderních inovací (a to i přes zcizující charakter autentických dokumentů či relativizující epilog), přesto nám její román se svými abstraktními otázkami o víře, souboji duše s rozumem či malého člověka s osudem, a také synkretickým vztahem historie a detekce, může přicházet na mysl při přemítání nad povahou českého metafyzického detektivního příběhu s fantaskními prvky.

Metafyzická detektivka je s fantaskní literaturou v symbiotickém vztahu – navzájem se podporují v rozbíjení iluze o představě reálně možného, vytvářejí nejistotu, kterou nemají potřebu vysvětlovat. Společně se také potýkají s problémem žánrovosti – jedná se pouze o společné mody, anebo můžeme jednotlivá díla zastrěšit pod sjednocující žánrové označení? Domníváme se, že ano, budeme-li následovat Šidákovo otevřené pojetí a přistoupíme-li na fakt, že konkrétní díla nemusí a ani nemohou nést veškeré znaky architektu (ŠIDÁK 2013). Rozhodně bychom se chtěli vyhnout jakékoli nivelizaci, jsme si vědomi značné odlišnosti prozaických cest, z nichž některé spějí k sofistickovanosti (Ajvaz, Ludva, Stančík), jiné spíše k mainstreamu (Tučková, Urban). Výše jmenovaní autoři různými způsoby habitují detektivní žánr a s fantastičností pracují v různé míře. Ajvazovy texty stojí na motivu cesty iniciačního charakteru, přičemž se jeho hrdinové během putování za tajemstvím dostávají do odlišných světů s vlastními zákony. Fantaskno jako rovnocenná skutečnost, ovšem s komickým nádechem, vystupuje i v prózách Petra Stančíka.⁶ Rovněž Jiří Kratochvil, jenž fantaskními prostředky pravidelně rozrušuje autentičnost vyprávění, se v románu *Alfa Centauri* pokusil o alternativní obraz historie, a to v podobně groteskním duchu.

Ustálené fantaskní motivy v prózách Miloše Urbana na jedné straně vyvolávají napětí mezi skutečností a zdáním, podněcují mysterióznost, na straně druhé svou sémantickou vyprázdňeností mohou působit spíše jako kýč. Na hranici mezi uměleckou a populární literaturou se pohybuje i spisovatelka Kateřina Tučková, jejíž román *Žitkovské bohyně* jsme se rozhodli neopomenout, jelikož na pozadí odborného výzkumu i soukromého pátrání konfrontuje pohled člověka 20. století na lidové léčitelství spojené s nadpřirozeným darem vyvolených žen. Zaobírali jsme se též staršími prózami Romana Ludvy, který, ač spěje spíše k racionálnímu, své příběhy s tajemstvím nasycuje mnoha symbolickými motivy (čísel, barev apod.) i bizarními scénami, a umocňuje tak tajuplnost vyprávění.

Není podle nás beze smyslu vztáhnout tyto odlišné, osobité prózy do společného kontextu. Jejich propojení snad může působit dojmem naroubovanosti, je ovšem snahou poukázat na jeden z výrazných motivických hybatelů současné prózy, tedy intelektualizovanou formu detekce s fantaskními prvky.

6 Kromě zmiňovaného *Mlýnu na mumie* je nutno vzpomenout též na *Péřáka* – román o legendárním českém superhrdinovi, v němž se podobně jako v *Mlýnu na mumie* mísí fakticita se spekulativností i nadpřirozenem.

