

Ježek, Zdeněk

Aspekty fantastična v příbězích Michala Ajvaze

In: *Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání.*
Dědinová, Tereza (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova
univerzita, 2016, pp. 275-286

ISBN 978-80-210-8441-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136796>

Access Date: 25. 12. 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.

ASPEKTY FANTASTIČNA V PŘÍBĚZÍCH MICHALA AJVAZE

Budeme si všechno představovat, to bude daleko krásnější. [...]

Nejsme přece tak tupí, abychom potřebovali skutečnost...

Michal Ajvaz: *Druhé město*

V knihách psaných Michalem Ajvazem se mnohdy setkáváme s exotickými zvířaty, neobvyklým chováním postav či vysoce nepravděpodobnými událostmi, to vše zahrnováno běžným, možná až všedním prostorem Prahy, Paříže nebo jiného velkoměsta. Hrdinové autorových románů často zkoumají hranice svého světa, hranice vlastních zkušeností a možností vnímání. Místa, na kterých se Ajvazovy příběhy rozvíjejí, nejsou známým a bezpečným prostorem každodenního života, ale dříve či později jednotlivé postavy odhalují nesamozřejmost okolního prostředí, které je obklopuje.

Čtenář proto často spolu s postavami váhá, jakým způsobem si má děj románu vysvětlit: zda upřednostnit rozumový výklad situace, prohlásit vše za fikci, nebo přistoupit na autorovu hru s nejednoznačností a přijmout konflikty racionálna s iracionálnem jako základní strategii textu.

Touto charakteristikou se Ajvazovy romány velmi přibližují koncepci, kterou představil Tzvetan Todorov jako teoretické zachycení žánru fantastické literatury. Jakkoliv není Todorovova koncepce neproblematická (o tom dále níže), poskytuje užitečné nástroje k tomu, abychom mohli Ajvazovy příběhy analyzovat a možná i lépe pochopit.

Tzvetan Todorov definuje fantastično jako okamžik váhání na přechodu mezi dvěma stavy – podivuhodnem a zázračnem, tedy mezi situací, která se udála podle

zákonů a pravidel našeho světa, a situací, která se řádu našeho světa vymyká. Jeho přístup je velmi specifický a poněkud jde proti běžnému teoretickému i neteoretickému chápání slova *fantastický*, kterým se často míní něco nemožného, nereálného, co se principiálně liší od našeho běžného života.

Fantastický text je tedy podle Todorova takový, při jehož čtení čtenář (jde o implikovaného čtenáře, nikoliv o empirického, nejistota tedy musí být dána přímo v textu a neměla by záviset na psychických či kognitivních předpokladech konkrétního jedince) váhá mezi dvěma alternativními vysvětleními, jedním realistickým, které lze odvodit z našich znalostí světa, a druhým nerealistickým, při kterém bychom museli svoje znalosti o světě poopravit. Podstatnou roli v tomto případě hraje událost, která se značně vymyká z kontextu obvyklých pravidel čtenářova (případně i hrdinova) světa. Ta může narušit dosud koherentní realistický příběh, čtenáře tím znejistit a přinutit jej k hledání vysvětlení. Váhání zde má nejdůležitější úlohu: událost musí být neobvyklá, ale uvěřitelná; pokud by se jednalo o jasně nadpřirozený jev, pak už jsme se přesunuli mimo naši kategorii.

Podle Terezy Dědinové (DĚDINOVÁ 2015: 45) došlo u Todorovy teorie fantastiky v podstatě k dezinterpretaci: jeho zkoumání bylo zaměřeno na specifický žánr francouzské literatury devatenáctého století a až po překladu do angličtiny, kdy se z *Introduction à la littérature fantastique* stalo *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, byl jeho specifický pojem fantastiky rozšířen i na texty ze zcela odlišné oblasti. Jeho definice fantastiky tak nezahrnuje naprostou většinu děl, která bývají ve světě řazena k fantastické literatuře.

Podle Birgit Grein, která je autorkou hesla *fantastika* v Nünningově *Lexikonu teorie literatury a kultury*, můžeme fantastiku chápat v širším smyslu jako princip, kdy je v literárním díle proti známému a ověřitelnému čtenářovu světu postaven svět odlišný (srov. GREIN 2006: 215). Tzvetan Todorov k tomuto obecnému vymezení přidal jako klíčovou podmínku epistemickou nejistotu čtenáře, což znamená, že jeho přístup nejde úplně mimo běžné chápání významu slova fantastika, pouze jej silně zužuje.

Jádro fantastična je podle Todorova následující:

Ve světě, který je opravdu naším světem, takovým, jaký jej známe, světem bez démonů, sylfid nebo upírů, se stane událost, která nemůže být vysvětlena zákony téhož důvěrně známého světa. Ten, kdo tuto událost vnímá, musí zvolit jedno ze dvou možných řešení: buďto jde o mámení smyslů, o dílo představitosti, a zákony světa pak zůstávají tím, čím jsou; anebo se ta událost doopravdy stala, je nedílnou součástí skutečnosti, ale tato skutečnost se pak řídí zákony, které nám nejsou známé (TODOROV 2010: 26).

Podstatná je v tuto chvíli dvojznačnost situace, zároveň ale ekvivalence obou vysvětlení, příhodně vyjádřena větou: „Téměř jsem začal věřit“ (IBID.: 30).

Pravděpodobnost realistické ani nerealistické interpretace proběhlé události by neměla převažovat, aby se čtenář (a s ním případně i postava) nemohl snadno přiklonit k jedné z nich. Výstižný příklad představují dopisy Jonathana Harkera v epistolárním románu *Dracula* irského autora Brama Stokera – jejich pisatel přijíždí na transylvánské sídlo hraběte Draculy a prožívá sled čím dál méně uvěřitelných událostí, až se dostane do stavu, kdy si není jist tím, zda se jedná o skutečnost (to znamená nadpřirozené vysvětlení), nebo o snění či halucinace (tedy přirozené vysvětlení).

Todorov vyděluje tři podmínky své koncepce fantastična:

1. váhání (implikovaného) čtenáře mezi nadpřirozeným a přirozeným vysvětlením;
2. váhání postavy, které sice není nezbytně nutné, ale většinou se tak děje;
3. odmítnutí básnické i alegorické interpretace ze strany reálného čtenáře.

Jeho přístup tak kombinuje (pokud vynecháme druhou podmínku, která podle samotného Todorova není nutná) textové i mimotextové požadavky nutné k tomu, abychom mohli určité dílo žánrově zařadit.

Často nemusejí v příběhu nastat pouze jednotlivé situace, které bychom klasifikovali jako fantastické, ale může jít o jejich sled, který vytváří obecné nastavení celého díla. V románu Michala Ajvaze *Druhé město* není až do konce zcela jasné, jaký je status „druhého města“: zda se jedná o objektivně existující svět, nebo jde jenom o výplod fantazie hlavní postavy. Fantastický efekt buduje soupeření dvou odlišných vysvětlení: Todorovovou terminologií řečeno, není jasné, zda se jedná o záračný stav (druhé město opravdu existuje; osoby po vypití určitého zeleného nápoje mohou létat; žraloci se vyskytují na věžích a losi v útrokách soch na mostech), nebo zda je to způsobeno jen změněným stavem mysli některé z postav, zapříčiněným buď jejím sněním, nebo v jiném případě vdechnutím nějakého halucinogenního plynu v bytě, který navštívila.

Přesněji řečeno, druhé vysvětlení je čtenáři nabídnuto v dialogu hlavní postavy s univerzitním badatelem, který se při návštěvě starého bytu nadýchal omamných výparů zelené tekutiny a následně byl nalezen v bezvědomí. Hlavní hrdina *Druhého města* zažívá podobnou situaci při pohledu na tajemnou knihu v tmavě fialové sametové vazbě, jejíž písmena v noci zeleně světélkují a není vyloučeno, že stránky knihy kromě světla nevydávají ještě něco jiného. Obě události spojuje mimo jiné také motiv zelené barvy, který se v souvislosti s druhým městem objevuje opakovaně.

Celé vysvětlení ale nepůsobí natolik samozřejmě, aby mohlo být bez výhrad přijato. Vzhledem k množství detailů, které vypravěč popisuje, a propracovanému řádu druhého města, který sice není řádem logickým (z našeho pohledu), ale je důsledně aplikován, má čtenář dobré důvody nevěřit vypravěči úplně vše. Navíc se

pasáže, ve kterých by bylo možné připustit, že je hlavní hrdina pod vlivem halucino-genů, střídají s pasážemi realistického stříhu, což koherenci vysvětlení narušuje – kdyby byl hrdina ovlivněn chemickou látkou, tak by pravděpodobně svoje stavy prožíval nepřetržitě, nebo by musel být vystaven působení halucinogenu opakova-ně, o čemž však v textu není zmínka.

Racionální čtenář má přirozenou tendenci vysvětlovat záhadné události tak, aby nebyla porušena logika a zákonitosti jeho světa. Závěr příběhu ale všechna rozu-mově přijatelná vysvětlení opět relativizuje – hrdina nastoupí do zelené tramvaje, která po celou dobu trvání příběhu představovala jakýsi jednosměrný spojovací prostředek mezi prvním a druhým městem. Z hlediska časové struktury bývá po-slední argument často nejpřesvědčivější; v tomto případě je otázka existence dru-hého města zodpovězena kladně.

Geneze

Michal Ajvaz ve svém (básnickém i prozaickém) díle hlavně zpočátku vycházel ze surrealistického způsobu nahlížení na svět, ze kterého převzal zejména tendenci k nejednoznačnosti, směřování k iracionalitě a ke hledání něčeho, co je doslova řečeno „nad realismem“. Zároveň je u něj patrný vliv Skupiny 42 a jejího zaměření na město a jeho periferie. Skloubením těchto dvou v zásadě protikladných umě-leckých přístupů pak vznikají příběhy, které se odehrávají ve všedních prostorech (což by ocenila Skupina 42), které jsou ale zaplněny často nevšedním obsahem a neplatí v nich společenské, přírodní a snad ani logické zákonitosti našeho světa (což by se oproti tomu líbilo surrealistům).

Ajvaz bývá často označován jako autor takzvaného magického realismu – což už samo o sobě navozuje představu, že se v jeho dílech budou střetávat dva do jisté míry protichůdné principy – „realismus“ zde zastupuje Todorovův pól podi-vuhodna (kdy všechny události, jakkoliv neobvyklé, lze vysvětlit racionální cestou pouhou aplikací běžně platných přírodních zákonů) a přívlastek „magický“ od-kazuje k zázračnu; rovnoměrnou kombinací těchto poloh pak vznikne text, který můžeme označit jako fantastický.

Váhání mezi dvěma vysvětleními však neprobíhá po celou dobu; Michal Ajvaz (a podle Todorova téměř každý autor) nejpozději na konci obvykle nabídne vysvě-tlení (a tedy příklonění se k jedné z variant zázračno/podivuhodno). Ajvazovy rané texty jsou v tomto důslednější a jednoznačnému vysvětlení se vyhýbají. Možná nej-více je tomu u básnické sbírky *Vražda v hotelu Intercontinental* – jelikož se nejedná o souvislý prozaický text, tak nepotřebuje pointu a závěrečné vysvětlení otázek, ke kterému Ajvaz v pozdějších románech tíhne (je to trochu služba čtenáři i samot-nému autorovi, protože bez pointy by celá složitá konstrukce románu mohla být zbytečná a dost možná by spousta jemností nikdo ani neodhalil).

Příběhy v Ajvazových pozdějších románech jsou vždy „obaleny“ realistickým rámcem, podivuhodné či zázračné události a jevy se objevují až po nějaké době, na rozdíl třeba od Franze Kafky (srov. TODOROV: 142–146), jehož *Proměnu* Todorov také uvádí jako svébytný příklad fantastické literatury ve dvacátém století. Mohli bychom říci, že Ajvazův autorský vývoj je charakterizován postupným ústupem od fantastična – zatímco *Druhé město* je na fantastické prvky velmi bohaté, v autorově posledním románu, *Lucemburské zahrádě*, už jsou obvyklé motivy (střet dvou světů, rozklad starého řádu, boj tvarů s beztvarým atd.) a nejistota ohledně vysvětlení nejasných věcí přítomny jen jako text knihy, kterou čte hlavní hrdina Paul (příčemž tento vložený příběh už je v porovnání s délkou celé novely zanedbatelný). Jeho vlastní, „reálný“ život je sice nabit mnoha neobvyklými událostmi, ty jsou však vyvozovány z psychologického rozpoložení jednotlivých postav. Čtenář už ale nemůže váhat se způsobem vysvětlení neznámého, protože mu text nenabízí přílišné interpretační možnosti ve smyslu dvou protikladných významů celého textu, nebo alespoň jeho části.

Kouzelné a hybridní světy

Možné způsoby řešení nejistoty ohledně určení charakteru druhého města nabídl Lubomír Doležel na podkladě své teorie fikčních světů (srov. DOLEŽEL 2014: 19–48). Jeho rozdělení fikčních světů na realistické, fantazijní a aleticky dvojdomé¹ vychází z konfrontace přirozených a nadpřirozených událostí v příběhu. V realistických světech dochází pouze k přirozeným událostem, ve fantazijních pouze k nadpřirozeným a v aleticky dvojdomých světech k oběma druhům událostí – přirozeným i nadpřirozeným. Podrobnější členění třetí kategorie je pak vytvořeno v závislosti na vztahu obou složek.

Doležel rozděluje aleticky dvojdomé světy do tří podskupin: ve světech *mytologických* je hranice mezi přirozeným a nadpřirozeným striktně vymezena a oblast nadpřirozena není postavám z oblasti přirozena přístupná. Světy *kouzelné* mají taktéž obě oblasti odděleny, ale hranice mezi nimi není tak pevná, postavy z obou oblastí mohou komunikovat a interagovat.

Pro světy *hybridní* platí, že hranice mezi přirozeným a nadpřirozeným je zcela zrušena a obě oblasti se prolínají.

Podle Doležela je důležitá zejména prostorová charakteristika světů – zatímco v prvních dvou případech se přirozené a nadpřirozené bytosti vyskytovaly na odlišných místech, ve třetím případě tomu tak není a prostory výskytu se bezezbytku prolínají.

1 Čtvrtá Doleželova kategorie, světy hybridní, patří svým charakterem zcela jasně mezi světy aleticky dvojdomé (což i autor v textu sám přiznává, když píše, že „Svět hybridní je aleticky dvojdomý svět, v němž je hranice mezi oblastí přirozenou a nadpřirozenou zcela zrušena“; DOLEŽEL 2014: 23) a není příliš jasně, proč zůstala vyčleněna samostatně.

Ajvazovo *Druhé město* zařadil Doležel jako typický příklad světa hybridního, což odůvodnil právě prostorovými charakteristikami románu. Jeho děj se odehrává v Praze a žádná z událostí neopustí z horizontálního hlediska hranice města, ačkoliv z vertikálního pohledu se oba prostory poněkud liší – někteří obyvatelé druhého města jsou schopni létat, jejich bohoslužby se odehrávají v podzemí a bydlí v bytech ve zdymadle desítky metrů pod hladinou Vltavy. Časové oddělení nebere Doležel v úvahu, ačkoliv až na drobné výjimky je temporální uspořádání jednotlivých epizod zcela jednoznačné – první město žije ve dne, druhé město zase v noci. Bylo by tak možné zpochybnit, zda se opravdu mluví o tomtéž prostoru, když se změnou času dochází často i ke změně jeho charakteru – každá postel se může v noci změnit na okraj pláně, na které stojí pohoří z peřin a polštářů.

Podstatou fantastického efektu *Druhého města* je neslučitelnost obou měst – jde o ontologicky diametrálně odlišné entity, o dva systémy, které se řídí odlišnými pravidly – jinými společenskými normami i fyzikálními zákonitostmi. Spojovníkem prvního a druhého města není prostředí (ačkoliv se vyprávěč nevzdálí z Prahy, přesto je město jen pasivním podložím, na kterém se události odehrávají), ale postavy, které prostupují z jednoho města do druhého a musejí se nějak přizpůsobit změně stavu. Postavám primárně náležejícím do druhého města nedělá tento přechod problém (srovnej postavu velekněze a jeho dcery Kláry/Alweyry, kteří ve dne pracují v bistru na Pohořelci), zatímco postavy z prvního města se do kontaktu s druhým městem dostávají obvykle náhodou a nejsou schopny se adaptovat tak, aby nebylo poznat, že jsou vlastně cizinci.

Ajvazovo *Druhé město* by tak bylo v Doleželově typologii spíše světem kouzelným, pro který platí, že:

i když nadpřirozené bytosti mohou obývat prostory oddělené od prostorů lidské existence, [...] nic nebrání jejich interakci a komunikaci s postavami přirozenými. Nadpřirozené bytosti mohou být jak protivníci, tak pomocníci bytostí lidských (DOLEŽEL 2014: 22).

Zařazení fikčního světa *Druhého města* mezi hybridní světy v doleželovské typologii je tedy málo oprávněné z hlediska samotné koncepce, protiřečilo by však zejména autorskému záměru a způsobu, jakým je román napsán. Michal Ajvaz téměř ve všech svých knihách tematizuje problém hranice a střetávání dvou oblastí – té, kterou známe a ve které žijeme, s neznámým světem, který k tomu našemu přiléhá. Jeho díla mají proto blízko k modernímu mýtu, ne nadarmo je často řazen spolu s Gustavem Meyrinkem, Danielou Hodrovou a dalšími mezi takzvané autory magické Prahy (srov. ŠMAHELOVÁ 2005: 139–149). Spíše než se snažit nalézt jedno konkrétní vysvětlení může čtenář svým způsobem přijmout obě dvě: to odpovídá myšlence Viktora Šklovského, že podstatou příběhů s tajemstvím jsou dvě paralelní linie, faktická a fantastická, přičemž druhá z nich si zachovává platnost i v kontextu faktického vysvětlení zápletky (srov. DĚDINOVÁ 2015: 46).

V dalších románech Michala Ajvaze je situace podobná: v jedné z dějových linií *Cesty na jih* mají k témuž „jinému světu“ (respektive ke světu vykazujícímu stejné charakteristiky; v zásadě se nemusí jednat o tentýž svět) přístup dvě osoby nezávisle na sobě, spisovatel Tomáš Kantor a sochařka Irena. Až díky podobnosti svých děl – textů a soch – se potkají a seznámí (srov. AJVAZ 2008: 470–471), subjektivní původ druhého světa je tedy méně přijatelnou interpretací. V jiném příběhu téže knihy jsou zase oba dva světy – svět lidí a svět démonů – zcela odděleny a zřejmě se i liší v základních vlastnostech: svět démonů se „prostírá jakoby na rubu prostoru lidského světa“ a průchod mezi nimi je možný jen pro nadpřirozené postavy (IBID.: 192–193).

Zápletkou povídky *Bílí mravenci*, která vyšla spolu s dalším kratším textem v souboru *Tyrkysový orel*, odděluje přirozený svět od nadpřirozeného na dvou úrovních. Jednak jsou od sebe oba prostory geograficky vzdáleny – tichomořský ostrov, na kterém se vyskytují bílí mravenci beroucí na sebe podobu okolních věcí, je z vyprávěčovy Prahy v podstatě nedostupný –, zároveň ale žádná z postav nemůže kvůli své omezené znalosti světa prohlásit jeho existenci za fikci, což by velmi usnadnilo jejich jednání a rozhodování. Druhá hranice se nachází mezi bděním a stavem podobným spánku či bezvědomí, do kterého upadla archeoložka Sylvie po sněžení nějakého tropického ovoce (AJVAZ 1997: 35). Její „spánek“ je střídán krátkými okamžiky procitnutí, u kterých však nemůže s jistotou říci, zda je opravdu při vědomí, nebo se jedná o další iluzi vytvářenou jejím mozkiem.²

Balancování na hraně vysvětlení

Model fantastické literatury, představený Tzvetanem Todorovem, je sice velmi úzce specifikován, přesto nám však nebrání pokusit se zjistit, zda by Ajvazovy příběhy mohly být podle této typologie chápány jako fantastické, či nikoliv. Otázka je o to případnější, že podle Todorova už fantastično z literatury téměř vymizelo a jen málokdy se setkáme s tím, že by bylo v nějakém díle určující významotvornou strategií (TODOROV 2010: 140). Možná má tedy česká literatura autora, jenž systematicky rozvíjí žánr, který by měl být již dávno mrtvý – a rozvíjí ho zcela v souladu s literárním vývojem v (nejen) českém prostředí.

Kromě jednotlivých událostí, které se hrdinům v Ajvazových dílech dějí, je možné vysledovat obecnější aspekty příběhů, jejichž důsledkem je stupňování dojmu fantastična. Jedná se o komplexnější postupy, kterými autor na vyšší úrovni utváří vyznění svých textů, a jistým způsobem je tak žánrově zařazuje. Patří mezi ně jednotlivé motivické linie, časoprostorové ukotvení i role vypravěče.

² Podle Roberta Nozicka není možné snadno rozlišit mezi fikcí a realitou, a pokud se pohybujeme ve fikci, samotná fikce se pro nás stane realitou, zatímco „vnější“ realita fikcí: „Ve fikčním světě, který obýváme, tento text není fikcí [...]“ (NOZICK 1980: 74, překlad Z. J.). Archeoložka Sylvie se dostává do podobné situace, protože vzhledem k charakteru svých snů není schopna rozlišit, kdy bdí a kdy ne.

1. Konflikt události a prostoru

Jednou ze zásadních charakteristik příběhů Michala Ajvaze je jejich prostorová lokalizace. Neobvyklé události se v jeho dílech dějí ve zcela obvyklých prostorech, zejména v Ajvazově oblíbené Praze, později třeba i v Paříži. Většinou je pro autora příznačná snaha o co nejpřesnější lokalizaci, navíc často pracuje s místy, která jsou obecně známá, takže si je čtenář může snadno vizualizovat. V Ajvazových příbězích se pravidelně objevují existující názvy ulic, náměstí i městských čtvrtí, takže by bylo možné si jeho romány svým způsobem projít, kdybychom přistoupili na autorskou iluzi příběhu odehrávajícího se v reálném světě.

Události, ke kterým v takto pečlivě vybraných a popsanych prostorech dochází, ale realističnost vyprávění silně podřívají. V povídce *Bílí mravenci* se hlavní hrdina setká pod Vyšehradem s bílými mravenci původem z tropů, kteří se v případě ohrožení dokážou spojit do tvaru tygra se zelenýma očima. Zatímco prostorové ukotvení příběhu je zcela reálné, výskyt mravenců, kteří jsou schopni na sebe brát podobu okolních předmětů, je něčím zcela neobvyklým a protirečícím běžné středoevropské životní zkušenosti.

V Ajvazově prvním románu *Druhé město* dojde v jednu chvíli na souboj hrdiny se žralokem na kostelní věži chrámu svatého Mikuláše na Malé straně. Je zcela očividné, že v této konkrétní situaci nelze dost dobře váhat, zda je nadpřirozená či není.

Naprosto odlišná je z tohoto pohledu naopak scéna popisující následující den, kdy jde hlavní hrdina po městě a vidí žraloka napíchnutého na věži chrámu. Druhé město se projevuje zásadně v noci, ať už jde o slavnosti v městských ulicích, noční přednášky na univerzitě nebo otevřené obchody s neobvyklým zbožím. S příchodem ranního světla ale veškeré jeho známky mizí, což by mohlo přispívat k domněnce, že všechny nevysvětlitelné zkušenosti hlavního hrdiny měly původ ve snění. Žralok na střeše však najednou narušuje původně striktní oddělení „prvního“ a „druhé“ města a takto násilným proniknutím do denní reality posouvá vyprávěče příběhu a s ním i čtenáře zpět do nejistoty o tom, jakého charakteru vlastně druhé město je.

Vyprávěč v *Druhém městě* používá tuto situaci jako ilustraci omezenosti našeho vnímání, protože většina lidí nezahrnuje do svého zorného pole okrajové části míst, kde žijí, jako jsou v tomto případě střechy domů. Dochází tak k dalšímu znejistění čtenáře, které se posouvá i mimo text románu – kdybych si začal více všimnout města okolo sebe, není možné, že bych také třeba uviděl žraloka napíchnutého na věži?

Michal Ajvaz pracuje s jednoduchým předpokladem, že jedinec nemá (a nemůže mít) dokonalou znalost svého okolí, ale soustředí se jen na viditelnou oblast svého světa. Nezajímají ho už – Ajvazovými oblíbenými slovy řečeno – neviditelné zadní

strany a vnitřky věcí, a i kdyby ho zajímaly, v podstatě k nim nemá přístup, takže jejich charakter odhaduje na základě své dosavadní zkušenosti se světem – empirií zde nahrazuje racionální konstrukce. Proto se mohou v *Druhém městě* otvírat v noci sochy na Karlově mostě a vypravěč zjišťuje, že v nich žijí malí losi se světélkujícím paroží – kdykoliv předtím ani v nejmenším neuvažoval o tom, zda ty sochy nemohou náhodou být duté. Ani většina z nás si na podstavce soch obvykle neklepe, aby si ověřila, zda se uvnitř nenacházejí tajné prostory. Čtenář se takto dostává do světa, v němž si nemůže být jistý žádnou ze svých dosavadních znalostí, což před něj staví nepřekonatelné překážky. Zároveň však nemůže existenci podobných jevů jednoznačně přijmout nebo odmítnout, protože k takovému kroku mu chybějí znalosti a zkušenosti.³

2. Znaky

Není to ale jen konflikt událostí a prostoru, který čtenáře a postavy dokáže znejistit. Všechna Ajvazova díla propojuje jeho oblíbený motiv znaku, jehož význam je obvykle neznámý. Takový znak je často centrálním prvkem příběhu, což umožňuje vypravěči vytvořit několik možných linií vysvětlení, z nichž se na konci rekonstruuje to, co se skutečně stalo. Jedná se v podstatě o podobný postup jako u Čapkovy noetické trilogie, jen s tím rozdílem, že Čapkovi šlo v duchu jeho pragmatistického uvažování primárně o ilustraci nejednoznačnosti lidského vnímání reality, zatímco cílem Michala Ajvaze, který se netají se značnou náklonností k fenomenologii, je poukázat na jeho principiální omezenost.

V úvodu románu *Cesta na jih* se ve Středozezemním moři objeví obraz, na němž světélkující plži vytvářejí nesrozumitelný sled písmen. Jedna z prvních cest vede pro čtenáře obeznámené s Ajvazovými romány k úvahám o vnitřním řádu, kterým je prodchnut celý svět. Nápis na obraze by tak byl vysvětlen tím, že jej dotyční plži vytvořili s nějakým záměrem. Na závěr se však dočkáme rozřešení, které je spíše až příliš vykonstruované než todorovsky *podivuhodné* – text na obraze je dílem zavražděného spisovatele Tomáše Kantora (mimo jiné autora baletní adaptace Kantovy *Kritiky čistého rozumu*), který jej vyryl nožem, jímž ho na jachtě ubodal jeho závistivý bratr. Plži pak pouze obsedali místa, která byla potřísněna spisovatelovou krví.

Pokud se v příběhu objeví neznámý znak, postavy obvykle začnou pátrat po jeho významu, po tom, k čemu odkazuje, případně i po slovech, kterými je možné znak pojmenovat. Objev neznámých znaků je klíčovým motivem začátku příběhů v *Dru-*

³ Podle Maurice Merleau-Pontyho je myšlení lidí dvacátého století ovlivněno fyzikalistickým předpokladem, že čím přesnější máme přístroje a teorie, tím lépe dokážeme popsat svět. Dochází tak k paradoxní situaci, kdy je člověk nucen přijmout skutečnosti, které zcela odporují jeho zkušenostem. Poznatky lidských smyslů tak ztrácejí váhu a moderní člověk důvěřující vědě se v současném světě může cítit stejně jako hlavní hrdina *Druhého města* (srov. MERLEAU-PONTY 2008: 10).

hém městě, Prázdných ulicích, Cestě na jih nebo *Lucemburské zahradě*, ale podstatnou roli hraje ve všech Ajvazových dílech.

Nevyřčeným východiskem v románech Michala Ajvaze je obvykle představa, že každý znak má význam, respektive všechno, co obvykle považujeme za znaky, nějaký význam nese. V okamžiku, kdy se nejedná o znaky stvořené člověkem, ale například o skvrny různého druhu v románu *Zlatý věk*, je často postavy popisovaného světa vykládají jako projev vnitřního řádu, který se takto ukazuje. Není potom problém sledovat měnící se vlhké skvrny na vypraném prostěradle a jejich postupnou proměnu číst jako napínavý příběh. Je to v podstatě stejná situace, jako když ve starověku ptakopřevci věstili z ptačích vnitřností nebo když dnes někdo vykládá karty – společně všemu je přesvědčení, že svět je řízen řádem, kterému podléhá nejen lidské chování, ale i zvířata a rostliny, dokonce i neživá příroda – schopný jedinec pak dokáže z uspořádání věcí tento řád rekonstruovat, proto každá skvrna na vlhké zdi může být interpretována jako znak nesoucí význam.

S tímto předpokladem je pak téměř samozřejmé, že se postavy v Ajvazových románech snaží odhalit význam neznámých znaků, protože je jen stěží napadne, že by žádný význam mít nemusely. Jinak řečeno, otázka nezní, zda je něco znakem, ale co tento znak znamená. V Ajvazových příbězích se paradoxně ještě více vyjevuje základní charakteristika znaků, které vznikají jakožto konvence a není možné je chápat jako na člověku nezávislé skutečnosti.⁴

3. Vypravěč a spisovatel

Subjektivizovaný vypravěč v první osobě, který je pro Ajvazovy romány typický, by mohl poskytovat vodítka k řešení jednotlivých nejednoznačných situací ať už tím, co říká, nebo jen svým vlastním postojem, se kterým by se mohl čtenář ztotožnit. Obvykle ale nechává mluvit jiné postavy, které často představují protichůdná stanoviska, a sám nevyvrací ani nepotvrzuje některou z variant. V okamžiku, kdy sám vypráví příběh, neposkytuje čtenáři mnoho vodítek, protože v intenci druhé Todorovovy podmínky fantastična sám váhá nad tím, jak uchopit a zařadit události, které se mu dějí. I kdyby některý z možných výkladů měl tendenci převládnout, nejistota vypravěče, který je v románu přece jen povolanejším arbitrem než kterýkoliv čtenář, opět spolehlivě znejistí i čtenáře.

4 Dotýkáme se zde otázky arbitrárnosti znaku, ke které by například Charles S. Peirce mohl namítnout, že u některých druhů znaků existuje silná vazba na označovanou skutečnost. Ani u znaků, které označil jako ikóny, si však není možné odmyslet konsensus, který předcházeli jejich zavedení (srov. PALEK 1997: 170–171): dopravní značka přechodu pro chodce sice znázorňuje podstatnou charakteristiku přechodu – bílé pruhy na černém pozadí –, jedinec pocházející z odlišného prostředí by si však mohl stejně dobře myslet, že je upozorňován třeba na přítomnost jezevce.

S výše nastíněnou metafyzickou představou světa do nejmenších detailů prochnutého řádem souvisí i podoba motivu spisovatele, která se u Michala Ajvaze objevuje v různých obměnách.

Spisovatel zde často není ztvárněn jako někdo, kdo je tvůrcem knihy, kterou píše, ale pouze jako ten, který zaznamenává slova, samovolně se mu vynořující odkudsi z prázdna. V povídce Zénónovy paradoxy, což je druhá z dvojice povídek v souboru *Tyrkysový orel*, je přesně popsáno, jak se spisovatel dívá na papír, kde se mu objevují slova:

Na prázdné stránce se chvěl neviditelný rodící se text; nebyla to ještě slova, bylo to podhoubí, z něhož se slova teprve zrodí, spleť jemných kořínků slov [...]. Cítil, že slova, která krystalizovala na modrých pláních prázdna, jsou podivuhodně samostatná, nepotřebují žádné okolí k tomu, aby něco sdělila, protože každé z nich v sobě nese celý svět, pulsující vlastním životem [...] (AJVAZ 1997: 93).

Stejně tak hlavní hrdina v *Lucemburské zahradě*, což je už v podstatě realistická novela, popisuje vznik své knihy způsobem, jako by se mu slova na papíře objevovala sama.

V básni *Ponorná řeka*, která je součástí Ajvazovy prvotiny *Vražda v hotelu Intercontinental*, básník vyzývá čtenáře, aby se oprostil od běžného zvyku po skončení verše přejít níže na začátek dalšího:

Ve skutečnosti je každý verš součástí
dlouhého horizontálního textu,
který se na okamžik zviditelňuje, když prochází stránkou,
jako když ponorná řeka vytéká na povrch a zase se ztrácí
v písku [...]

Autor v Ajvazových románech vlastně pozbývá tvůrčích schopností, protože jeho dílo už existovalo předtím, než je začal psát, a vlastní autorský přínos se omezuje pouze na zaznamenání toho, co objevil. Literatura je tak chápána jako svého druhu platónské univerzum, ke kterému má – podobně jako ke světu idejí – přístup jen malé procento obyvatel této planety.

Čtenář je opět postaven do situace, ve které se musí rozhodnout, jakou cestou se vydá. Buď může přistoupit na vypravěčův výklad světa jako prostoru, ve kterém je vše řízeno vnitřním řádem a každá věc má význam, nebo může zaujmout skeptickou pozici, vypravěči nevěřit a postavy interpretující skvrny na zdech považovat za duševně choré.

Ani jedna z možností však není o moc přesvědčivější než druhá, proto se čtenář jen tak snadno nezabaví pochybností a nejistoty, ke které z nich by se měl přiklonit. Lákání racionálního vysvětlení je velmi silné (s tím koneckonců počítá i Todorov,

který se několikrát zmiňuje o předpokladu, že čtenář má neustále tendenci i velmi neobvyklé události vysvětlovat racionálně a na základě svých dosavadních zkušeností), ale jak říká jedna z postav v *Druhém městě*: „Nejsme přece tak tupí, abychom potřebovali skutečnost...“ (AJVAZ 2005: 144).

Příběhy Michala Ajvaze, jak bylo výše ukázáno, v sobě ukrývají dvojznačnost několikerého druhu. Ambivalence vysvětlení neobvyklých událostí je přítomna jednak v rovině tematické a motivické, ale také v samotné struktuře vyprávění a ve způsobu, jakým nás celým příběhem provádí vypravěč. V tomto ohledu bychom Ajvazova díla mohli považovat za *fantastické příběhy* ve smyslu užšího vymezení tohoto klíčového pojmu, jak jej představil Tzvetan Todorov ve svém *Úvodu do fantastické literatury*. Nejednoznačnost tvoří podstatnou součást jednotlivých děl, a pokud bychom ji eliminovali, vyznění každého z nich by se značně proměnilo. Konflikt mezi přirozeným a nadpřirozeným světem, zejména tak, jak se objevuje v Ajvazově románové prvotině *Druhé město*, se značně podílí na tvorbě smyslu příběhu a jeho dalším myšlenkovém přesahu. Není proto zcela vhodné snažit se ono základní balancování potlačit, jak se o to pokusil Lubomír Doležel svou koncepcí hybridního světa. Neustálé napětí mezi snahou o racionální vysvětlení a nadpřirozenými událostmi, které je znesnadňují, je navíc stavem zcela odlišným od situace, kdy přirozené a nadpřirozené jevy harmonicky koexistují v jednom světě. Lépe je tedy vnímat Ajvazovy dvojznačné světy jako hegelovskou syntézu, která v sobě dialekticky spojuje oba protikladné prvky, aniž by však některý z nich převládl.