



Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

BUDE, AKO NEBOLO

Podoby utopického žánru

Copyright © René Bílik, Martin Ciel, Karol Csiba, Miloš Ferko, Michal Habaj, Michal Havran, Michal Jareš, Pavel Kořínek, Antonín K. Kudláč, Jakub Machek, Pavel Matejovič, Marcela Mikulová, Soňa Pašteková, Lucie Peisertová, Vladimír Petřík, Vít Schmarc

Slovak Edition © Ústav slovenskej literatúry SAV – Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, Bratislava, 2012

Recenzenti: PhDr. Zora Prušková, CSc.

doc. PhDr. Marta Součková, PhD.

Zostavili: Ivana Taranenková, Michal Jareš

Jazyková redakcia: Jana Pácalová

ISBN 978-80-88746-18-8

Zborník bol čiastočne financovaný z príspevku grantu APVV v rámci projektu 0085-10
Dejiny slovenskej literatúry po roku 1945.



BUDE, AKO NEBOLO

Podoby utopického žánru

Ed. Ivana Taranenková, Michal Jareš

Ústav slovenskej literatúry SAV
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
Bratislava 2012

OBSAH

<i>Vladimír Petřík</i> , Pár slov na úvod	7
<i>Pavel Matejovič</i> , Dystópia a kontrafaktuálne naratívy	10
<i>Marcela Mikulová</i> , Chiazmus utópie, dystópie a reality v slovenskej literatúre konca 19. storočia	20
<i>René Bílík</i> , K problematike utopického miesta v slovenskej literatúre 20. storočia	32
<i>Lucie Peisertová</i> , Směřování k anarchistickému novému příští na stránkách Neumannova <i>Nového kultu</i> v devadesátých letech 19. století	44
<i>Michal Habaj</i> , Utopizmus v slovenskej poézii okolo roku 1920	54
<i>Jakub Machek</i> , Báječné nové světy. Současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii	64
<i>Michal Jareš</i> , Vít se vrací k Acheirům	90
<i>Antonín K. K. Kudláč</i> , Vědovci a fantasti. K historicko-teoretické reflexi české populární fantastiky po roce 1989	99
<i>Karol Csiba</i> , Utópia/antiutópia v prózach Petra Macsovszského	109
<i>Tomáš Horváth</i> , Fikcia ako utópia. Literárne hračky Stanisława Lema	115
<i>Miloš Ferko</i> , Utópia času a činu v alternatívnych históriách poľskej literatúry	141
<i>Soňa Pašteková</i> , Ruská antiutopická próza 20. storočia ako apokalyptický model sveta	161
<i>Pavel Kořínek</i> , Moc a dystopie. Antiutopické vize v současné angloamerické fikci	172
<i>Vít Schmarc</i> , Staré zaniká, nové se nerodí. Invaze, katastrofa, impotence v ideologické fantazii kapitalistického realismu	181
<i>Martin Ciel</i> , Slovo „pes“ nehryzie (Prečo sci-fi pôsobí podľa Françoisa Josta ako dokument)	202
<i>Michal Havran</i> , Od radikálnej reformácie k radikálnej utópii	206

Pár slov na úvod

Pod názvom *Bude, ako nebolo* vychádzajú príspevky z vedeckej konferencie o utopických žánroch, ktorú usporiadali Ústav slovenskej literatúry SAV a Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave 19. mája 2011 v Bratislave. Referáty uverejnené v tomto zborníku súvisia s inými podujatiami tohto pracoviska, ktoré sa venovali populárnym žánrom (detektívny žáner, horor a i.).

Uvažovanie o populárnym žánroch je potrebné, ba nevyhnutné, pretože ide o produkciu čitateľsky frekventovanú, no literárnevedne nedoceňovanú, zrejme preto – a tento názor sa objavil aj tu –, že ide o tvorbu umelecky zväčša nenáročnú. Časť referentov pojala tému užšie, to znamená, že sa zaoberala dielami, ktoré patria striktno do žánru utópie (J. Machek, M. Jareš, S. Pašteková a i.), iní si tému rozšírili a hľadali prvky utópie (antiutópie, dystópie a pod.) v prozaických prácach zacielených ináč a písaných s inými zámermi (R. Bílik, M. Habaj, M. Mikulová, L. Peisertová, K. Csiba a ďalší). René Bílik z týchto žánrových hľadísk interpretoval román Hany Zelinovej *Anjelská zem* (pričom vyšiel z „ostrovnosti“ priestoru), Michal Habaj sústredil pozornosť na niektoré básnické zbierky z dvadsiatych rokov (autori J. Poničan, L. Novomeský, E. B. Lukáč, J. Smrek) a konštatoval, že ich ideové vyznenie je v podstate utopickou projekciou dobových hesiel. Marcela Mikulová doslova objavila dve prózy z obdobia realizmu (T. Vansová, M. Kukučín), literárnou históriou takmer nepovšimnuté (Kukučínova ostala v rukopise), kde sa obaja autori presunuli vo svojich textoch do budúcnosti, pretože súčasnosť ich z rozličných dôvodov neuspokojovala. Lucie Peisertová si všimla príspevky S. K. Neumanna a iných autorov v anarchistickej revue *Nový kult* (deväťdesiate roky 19. storočia), kde sa v rámci anarchistických konceptov hovorí o budúcnosti (snaha o ideálnu spoločnosť cez vnútorný prerod individua). Karol Csiba sa pozrel spod zorného uhla utópie na niektoré knihy Petra Macsovszkého (*Fabrikóma* a i.). Konštatoval v nich istú dvojpolovosť či dvojznačnosť, vyplývajúcu z autorovho očarenia jazykom tak, že zavaluje čitateľa najrôznejšími symbolmi, kódmi a šiframi.

Autori, ktorí zostali viac-menej vo vnútri vlastného žánru, charakterizujú celé obdobie (J. Machek mapuje obdobie prvej republiky, M. Jareš roky 1945 – 1949) a podávajú v podstate literárnohistorické hodnotenia, kombinované s interpretáciami jednotlivých diel. Príspevok Antonína K. K. Kudláča dopĺňa tieto prehľady o historickú a teoretickú reflexiu (uvádza bibliografie, historické prehľady, periodizácie). Soňa Pašteková, odborníčka na ruskú prózu 20. storočia, sa po historickom úvode venovala antiutopickej „klasike“ (J. Zamiatin, A. Platonov, V. Jefimov)¹ a upozornila na niekoľko pozoruhodných súčasných diel. Zároveň konštatovala, že v súčasnosti prežíva veľký rozmach práve tento žáner, pričom autori posúvajú Rusko s obľubou na východ, do Ázie či do čias Ivana Hrozného so všetkým, čo s touto lokalitou či s týmto obdobím súvisí.

Miloš Ferko vo svojom príspevku priblížil diela alternatívnej histórie v poľskej literatúre. Tieto diela tiež patria do prózy fantastiky. V Poľsku je takýchto dejinných alternácií dosť, čo sa dá vysvetliť faktom, že poľská národná komunita žila a žije intenzívne práve dejinami, teda históriou, s ktorou sa dá v literárnom diele „hýbať“, posúvať či prevracať ju a pod. Poliaci majú svoj mesianizmus i mysticismus, aj to sú pramene, z ktorých sa dá čerpať. Diela alternatívnych dejín (u nás ich zastupuje – ako dejinná paródia – knižka I. Otčenáša *Keby...*; zaoberá sa ňou vo svojom príspevku P. Matejovič) sa ocitajú v historiografickom kontexte a vrhajú spätné svetlo aj na túto disciplínu. Ako zdôrazňuje M. Ferko, história ako súvislé rozprávanie je mýtus. Z poľských prameňov čerpá aj štúdiá Tomáša Horvátha, ktorý analyzuje – na širokom teoretickom pozadí – literárne „hračičky“ Stanisława Lema, teda texty, v ktorých píše Lem recenzie (so všetkými náležitosťami) na nejestvujúce knihy. T. Horváth sa zamýšľa, ako ich hodnotiť, resp. kto je onen fiktívny recenzent. Na tomto probléme vybudoval komplikovanú, ale konzekventnú analytickú stavbu.

Angloamerickej dystopickej literatúre venoval svoj príspevok Pavel Kořínek. Zo silného prúdu vybral niekoľko charakteristických kníh, ich korene hľadal a našiel v dielach predošlých generácií. Zároveň sa zamýšľal nad tým, aké znaky má spoločnosť, v ktorej tento zá-

1 Ruské mená do slovenčiny prepisujeme podľa úzu slovenských rusistov. (red.)

ner a jeho konkrétne formy vznikli. Inšpiratívne sú príspevky týkajúce sa filmových spracovaní antiutopických žánrov. Vít Schmarc, ktorý sa tu zaoberá angloamerickým filmom, pripomína najčastejšie témy: koniec sveta, katastrofu, inváziu z iných svetov. Upozorňuje na to, že za všetkým treba vidieť strach z neznámeho, z toho „druhého“, ktorý môže byť viditeľne cudzí, alebo je to náš sused, do ktorého sa ktosi vtelil, keď ukradol naše telo. Pri odhalovaní spoločenského pozadia pracuje s pojmom „kapitalistický realizmus“. Michal Havran prišiel s kapitolou z dejín. Sme vo svete pirátov (16. – 17. storočie), kde sa uplatňujú radikálne, z náboženských reformačných myšlienok odvodené idey slobody a spravodlivosti či túžby po lepšom usporiadaní sveta. Nešlo len o idey, ale aj o realitu, uskutočňovanú vo viacerých svetových lokalitách (ostrovy).

Okrem interpretačných a analytických operácií, rozličných prehládov a generalizácií sa v jednotlivých príspevkoch autori pokúsili vyrovnáť s terminologickými problémami; to znamená, že uvažovali o pojmoch utópia, antiutópia, dystópia, sci-fi atď. v snahe presnejšie určiť ich znaky a konkrétne ich rozlíšiť. Vypomáhali si pri tom aj minulosťou (Platón, T. Morus, T. Campanella, F. Bacon, ale aj G. Orwell, A. Huxley, J. Zamiatin a ďalší). Najviac priestoru venoval tomuto problému Pavel Matejovič. Inšpiráciu našiel u S. Lema, no tvorivo ju ďalej rozvinul. Rovnako je to v celom rade ďalších príspevkov. Spresňovanie terminológie nie je vedľajším produktom výskumu, ale jeho predpokladom.

Zborník *Bude, ako nebolo* poskytuje pestrý obraz prienikov do žánrovej problematiky, súvisiacej s utopickými spoločenskými ideálmi, resp. s ich stroskotaním, ako ich zaznamenala beletria či iné druhy umení. Zjednocuje ho sústredené úsilie autorov pohnúť touto problematikou, predtým len okrajovo sledovanou, dopredu. Je tu zároveň dosť podnetov, teoretických i metodologických, prekračujúcich pôvodnú tému a inšpiratívne pôsobiacich na literárnovedné výstupy vôbec.

Vladimír Petřík

Pavel Matejovič

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Dystópia a kontrafaktuálne naratívy

Sci-fi, antiutópia, „čierna utópia“ či dystópia koexistovali a komplementárne sa dopĺňali už od rozmachu utopického žánru (*Vynález skazy* Julesa Vernea, *Stroj času* alebo *Ostrov doktora Moreaua* Herberta Georgea Wellsa). Na rozdiel od utópie ako filozofického konštruktú harmonicky usporiadanej spoločnosti bol žáner sci-fi vždy nejakým spôsobom spojený s technikou (fascinácia technickými objavmi v druhej polovici 19. storočia) a bol aj viac „múzickejší“. Na rozdiel od filozofujúcej utópie sa totiž viac orientoval na príbeh a alternatívne modelovanie spoločenských systémov, objavovali sa v ňom toposy a štrukturálne invarianty prevzaté z tradičných mytológií (rozprávka, báj či povesť sa transformovali do modernej verzie, kde sa kulismi pre príbeh stávajú stroje a technické vynálezy). V „čiernej utópii“ či dystópii sa viac uplatňuje baladický modus, technooptimizmus – viera v spasiteľnú moc techniky sa transformuje na technopesimizmus, zdôrazňuje sa odľudštenosť technickej civilizácie, moderné vynálezy sa často obracajú proti svojmu stvoriteľovi, objavuje sa motív odcudzenia, za ktorým sa často ukrýva aj nostalgia za starým, prirodzeným a autentickým svetom.

Technopesimizmus dystópie sa ešte viac umocňuje v druhej polovici 20. storočia, čo bolo podmienené predovšetkým dobovými reáliami – skúsenosťami s druhou svetovou vojnou a totalitnými ideológiami, vypuknutím studenej vojny, hrozbou atómovej vojny (svet po...), nekontrolovateľným rastom moderného kapitalizmu, preferenciou konzumného spôsobu života, energetickou a ekologickou krízou a pod. V ére studenej vojny dominujú apokalyptické vízie sveta po veľkom vojnovom konflikte, boje medzi mocenskými klanmi a lokálnymi skupinami často pokračujú uprostred ruín, prevládajú rozličné verzie chaosu, ktorý býva vystriedaný vládou silnej ruky. Odvrátená strana technického vývoja má v dystópii aj podo-

bu kompjuterokracie a (digitálnej) elektrokracie. Svet často ovláda jeden superstroj alebo viac superstrojov a prostredníctvom dômyselných technických zariadení je kontrolovaná celá spoločnosť (napr. Orwellov román *1984*). Ako upozorňuje Stanisław Lem v teoretickej práci *Fantastika a futuroológia*, dystópie môžu mať rôzne vyústenie – apokalyptické (rozličné variovanie témy „konca sveta“ či zániku civilizácie) alebo „optimistické“, keď sa hlavnému protagonistovi nakoniec podarí prostredníctvom nejakej intrigy preltiť zlo reprezentované nejakým dômyselným mechanizmom. Ide vlastne len o variáciu rozprávkového toposu víťazstva hrdinu nad monštrum (sedemhlavým drakom, obrom, černokňažníkom a pod.). Apokalypsa sa tak stáva akýmsi nevyhnutným predpokladom utópie v zmysle teleologického víťazstva dobra nad zlom – po zániku starého sa rodí lepší svet, aj keď víťazstvo nemusí byť explicitne manifestované, ale viac či menej skryté „za textom“. Mnoho diel dystópií zasa variuje orwellovský motív. Autori však často sklznu do moralizmu v podobe syndrómu Kasandry (civilizácia sa rúti do katastrofy) alebo pesimistického nariekania nad skazenosťou a úpadkovosťou technickej civilizácie, či odmietania techniky ako takej. Úpadkovosť technickej civilizácie býva spájaná s nedokonalosťou ľudskej povahy: vedľajším produktom naivnej viery v technický pokrok, ktorý mal človeka urobiť dokonalejším a šťastnejším, sú potom rozličné mentálne defekty, iracionálne konanie, absencia morálnych zábran a prejavy sociálnej patológie. Vládu nad strojmi preberajú práve rôzne ambiciózne a megalomanské individua, ktoré chcú ich prostredníctvom získať absolútnu moc nad svetom. Osobitné miesto v dystópii (najmä v novších variáciách žánru, kyberpunk a pod.) zaujíma postava kyborga – človeko-stroja (homonkula), ktorý symbolicky reprezentuje nielen nedokonalosť biologickej podstaty človeka, ale aj techniky, ktorá však túto nedokonalosť nedokáže odstrániť či vylepšiť. Spojením človeka a stroja vzniká akési hybridné monštrum, resp. bytosť, ktorá sa stáva obeťou zvrátených experimentov.

Sci-fi s dystópiou buď paralelne existujú, alebo sa prelínajú, a to niekedy aj v rámci jedného textu. Dystópie často využívajú vedecofantastické prvky a splyvajú tak so špekulatívnou vetvou science fiction. Ani tá však už nemá charakter nekritickej viery v technický

pokrok, naopak, spolu s dystópiu ho kriticky reflektuje a problematizuje. Tu treba zdôrazniť, že dystópia nie je v pravom zmysle slova antiutópiou (v jej pozadí býva silne zastúpený moralistický apel, resp. viac či menej skrytá túžba po „lepšie“ usporiadanej spoločnosti). V tomto zmysle má dystópia bližšie k sci-fi alebo k jej akoby inverzne prepólovanému variantu, kde miesto optimistickej viery v technický pokrok prevláda pesimisticko-nihilistický mód (texty, kde je naivná viera v moc techniky spojená napríklad s víziou komunistického utópie, vznikali len v období socialistického realizmu). Aj v „klasickom“ žánri sci-fi je takmer vždy problematizovaná nejaká odvrátená strana technického pokroku.

Rozlíšenie medzi sci-fi a dystópiou však môže spočívať v modelovaní literárneho priestoru, ktorý, na rozdiel od sci-fi, má predsa len bližšie k realistickej faktúre. Ako upozorňuje S. Lem, kým pre žáner sci-fi je štrukturálne charakteristický invariant rozprávkového kódu, ktorý je variovaný v rámci pseudoveristických reálií a býva prezentovaný ako vážna prognóza budúceho stavu alebo hypotetickej reality, v dystópii často prichádza k transformácii kvázi-veristickej štruktúry do podoby grotesky, paródie, pastišu, mystifikácie a pod. (Lem, 1973). Splyvanie a prekrývanie jednotlivých žánrových invariantov s odlišným genetickým pôvodom môže mať rozdielnú intenzitu – čím hlbšie pod povrchom prezentovaných udalostí je skrytý ich arealistický, kontraempirický skelet, tým častejšie autor používa rafinovanejšie stratégie, aby „zakamufloval“ ich existenciu. Naproti tomu vďaka fragmentom prevzatým z realistickej faktúry môže dieľo nadobudnúť kvality „umelecky kanonizovanej prózy“. Dôležitú funkciu, či už v prípade sci-fi, alebo dystópie, zohráva probabalizmus udalostí, ktoré musia – v rámci pravidiel žánru – vyznievať dôveryhodne (ich pravdivosť sa však v tomto prípade neurčuje na základe korešpondencie faktu so skutočnosťou). Preto ani v sci-fi či dystópii neprichádza k neutralizácii referenciality vo vzťahu k reálnym a historickým faktom (nie sú to teda nejaké „fikčné svety“ samy osebe), naopak, stopa po dobových reáliách je v nich implicitne prítomná. Na rozdiel napríklad od historického žánru, ktorý zosilňuje efekt reálneho (produkcia ilúzie skutočného býva potlačená a nachádza sa skrytá za textom), v sci-fi a dystópii je to naopak: dobové fakty sa

nachádzajú akoby v pozadí, ale to je mnohokrát iba zdanie – na rozdiel od historického žánru je tu iluzívny modus viac priznaný, medzi autorom a čitateľom je už dopredu uzatvorená recepčná dohoda, že prezentovaný literárny text sa bude čítať podľa pravidiel daného žánru (ecovská tvorba „modelového čitateľa“). Z hľadiska fikčnej manipulácie (generovanie „autenticity“ či „hodnovernosti“ príbehu v kóde daného žánru) môže byť rozdiel medzi historickou prózou, sci-fi a dystópiou len v kulisách – hru s historickými faktami (generovanie alternatívnych svetov na základe rekonštrukcie minulosti) s obľubou využívajú aj tieto žánre. Na túto skutočnosť upozornil v súvislosti s Otčenášovým textom *Keby...* aj René Bílik (Bílik, 2008). Aj napriek tomu, že u Otčenáša ide o kontrafaktuálne dejiny, fikčná interpretácia historických faktov odkazuje predovšetkým k dobovým realitám (politická realita deväťdesiatych rokov na Slovensku), a zároveň odкрýva mýticko-utopickú podstatu línie historického žánru prítomnú v slovenskej próze. Podobne sa to týka aj línie v rámci žánru dystópie, ktorá súvisí s protifaktovými naratívami – osobitnú pozornosť im v diele *Fantastika a futorológia* venuje aj S. Lem. Často bývajú využívané historické fakty čerpajúce z udalostí druhej svetovej vojny, najmä protifaktový alternatívny scenár, podľa ktorého Nemci vyhrali túto vojnu a svet je rozdelený na záujmové sféry vplyvu, Európa je od Anglicka až po Ural nemeckým protektorátom, v USA vládne Ku-Klux-Klan, Židia sa nachádzajú v múzeách ako vypreparované exponáty, Slovania a predstavitelia iných národov sú otrokmi vyvolenej rasy alebo obeťou rôznych makabrálnych rituálov, po Hitlerovej smrti zavládne chaos, občianska vojna v Nemecku sa zmení na jadrovú a pod. (aj v súčasnosti existuje celá dystopická línia, ktorá sa opiera o tento protifaktový historický scenár; bližšie Lem, 1973; Doležel, 2008). Z hľadiska logiky a formálnej štruktúry protifaktových naratívov je podľa Doležela relevantná ich plauzibilita, ktorá sa odvíja od miery evidencie a korešpondencie s aktuálnym svetom.

Odpoveď na otázku, prečo autori pri tvorbe alternatívnych historických scenárov čerpajú z udalostí druhej svetovej vojny, nie je snaha o „samoúčelné“ generovanie protifaktových historických scenárov. Uvedené texty by som sa snažil uchopiť prostredníctvom aktuálnej dobovej situácie, resp. toho, čo by mohlo nastať, ak by svet

ovládla nekontrolovateľná brachiálna moc, rovnako to môže byť snaha vyrovnáť sa s negatívnymi emóciami podmienenými rôznymi udalosťami. V pozadí je teda silne prítomný etický a filozofický rozmer – snaha nájsť vysvetlenie, prečo mohlo prísť k takým strašným historickým udalostiam, ktoré sa vymykajú ľudskému chápaniu. Tento etický a filozofický rozmer je prítomný aj v dvoch Lemových pastišoch, travestiách či kvázi-recenziách na neexistujúce knihy.

Prvá vyšla pod názvom *Horst Aspernicus: Der Volkermord. I. Die Endlosung als Erlösung. II. Fremdkorper Tod* a spolu s iným pastišom sa nachádza vo výbere pod názvom *Provokácia* (Lem, 1998). Poľský literárny historik Maciej Plaza označil Lemove pastíše, ktoré vyšli pod súhrnným názvom *Apokryfy*, za ironickú metakritiku (Plaza, 2006). Lemova irónia je mnohvrstevná (neexistujúci autor píše recenziu na neexistujúcu knihu). Jeho interpretácia neexistujúceho originálu však znie natoľko „dôveryhodne“, že irónia nemusí byť pri zbežnom čítaní vôbec identifikovateľná. Hovorí o tom aj samotný Lem, ktorý v priebehu svojho života uvedené texty ďalej komentoval a pripájal k nim rôzne privátne historky – napríklad niektorí jeho pastiš prečítali ako „autentickú recenziu“, iní sa snažili objednať si Aspernicovu knihu a nemenovaný poľský historik údajne tvrdil, že nepotrebuje čítať Lemovu recenziu, pretože uvedené dielo už má vo svojej knižnici. Fikčný subjekt tu v spojení s editorskou mystifikáciou poukazuje na špeciálnu funkciu naratívneho diskurzu – Lem paralelne konštruuje dva fikčné autorské subjekty: prvý reprezentuje „neexistujúci originál“, druhým fikčným subjektom je autor recenzie. Takáto autorská viacnárodná mystifikácia ešte viac umocňuje subverzívne autorské gesto.

Lem, resp. neexistujúci recenzent, sa pokúsil o analýzu fenoménu hitlerizmu a holokaustu v opozícii voči interpretáciám ponímajúcich ich ako špecificky nemecký produkt. Podľa Lemovho textu bol holokaust extrémnou reakciou na snahu západu vytesňovať tému smrti zo svojej kultúry – preto bola táto téma v nacizme nanovo rozvinutá na teatrálnej a priemyselnej úrovni. Lem zároveň polemizuje s mannovskou interpretáciou nacizmu. Mann ho opisoval (najmä v diele *Doktor Faustus*) ako „druhý hlas“ či diabolské pokušenie, ktoré je prítomné v histórii Nemecka. Podľa Lemovho pastišu, v hitlerizme prichádza k procesu druhej racionalizácie smrti, čo bolo naprí-

klad manifestované tým, že Židia museli stáť pred popravou nahí – tento akt mal znaky inscenovania posledného súdu. Posvätné znaky, charakteristické pre židovsko-kresťanskú kultúru, teda nepodľahli v hitlerizme anihilácii, ale inverzii, antisemitizmus bol v podstate pretextom a masové vraždenie aktom vzbury proti mýtu vykúpenia, čím sa Nemci vymanili z božej zmluvy. Najviac provokatívne však vyznieva záver Lemovho apokryfu – súčasná európska kultúra, podobne ako nacizmus, opäť izoluje tému smrti tým, že ju odsúva do prívátnej sféry. Pád Tretej ríše teda vo výsledku veľa nezmenil, smrť ako „Fremdkorper“ („cudzie telo“ kultúry) stále podlieha pokusom integrovať ho do poriadku sveta prostredníctvom inštitucionálneho alebo ideologického sankcionovania tejto „citlivej“ témy. Treba povedať, že holokaust tu má až kozmické či transcendentálne dimenzie a je úzko spojený s evolúciou. V pastiši *Das Kreative Vernichtungsprinzip. The world as holocaust* Lem píše: „Vznikli sme a rozmnožili sme sa na miliardy, pretože miliardy iných bytostí podľahli záhube. Práve toto znamenajú slová *The World as Holocaust*. Avšak pátranie realizované prostredníctvom vedy vyústilo len do odhalenia náhodného pôvodcu nášho druhu – a to pôvodcu nepriameho, hoci nevyhnutného. Nestvoril nás predsa meteorit, on iba otvoril cestu, keď hromadnou skazou spustošil Zem, a tým zároveň uvoľnil miesto pre ďalšie evolučné pokusy (...) vesmír je giganticky márnotrpným investorom, ktorý marí výsledný kapitál v ruletách Galaxií, a tvorca, ktorý vnáša pravidlá do tejto hry, je náhodný zákon veľkého počtu. Človek, vytvorený prostredníctvom vlastností hmoty, ktoré vznikli spoločne so svetom, sa ukazuje ako vzácna výnimka z pravidla deštrukcie, pozostatok drvenia a zápalných obetí. Tvorba a deštrukcia sú vzájomne krížiace sa, cez seba prekrývajúce a vzájomne podmieňujúce sa stavy vecí, pred ktorými nieto úniku“ (Lem, 1998, s. 403; preložil P. M.).

Téma druhej svetovej vojny sa objavuje aj v ďalšom Lemovom texte (rovnako recenzii na neexistujúcu knihu) pod názvom *Gruppenführer Louis XVI* (Lem, 1974). Hovorí o bývalom gruppenführerovi, ktorý po skončení druhej svetovej vojny okolo seba zhromažďuje skupinu utečencov, väčšinou bývalých esesmanov z Nemecka, a v juhoamerickej džungli vytvorí napodobeninu francúzskeho štátu z obdobia francúzskej absolútnej monarchie – hlavný hrdina sa chce

stať reinkarnáciou Ľudovíta XVI. Imitácia francúzskeho dvora má byť dokonalá: okrem zvláštneho jazyka a špecifických rituálov si vytvorí aj vlastnú dvornú suitu so všetkým, čo k tomu patrí (intrigy, denunciacie, vraždy). Tento oligarchický systém, ktorý existuje len vďaka svojej hermetickosti a informačnej blokáde, je nakoniec zlikvidovaný zvonka – zásahom argentínskej polície. Aj táto mystifikačná hra na pseudomonarchiu je alúziou na súčasné podoby moci, ktorá sa môže za určitých podmienok zvrhnúť do podoby pripomínajúcej rôzne podoby oligarchickej vlády.

Protifaktový naratív a dystópie nachádzame aj v textoch súčasnej slovenskej prózy. Jednou z modelových próz je text Igora Otčenáša pod názvom *Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*, ktorý vyšiel v roku 1998. Niektoré časti knihy boli predtým zverejnené aj ako fejtóny v dennej tlači, ich spojením však vznikol svojho druhu prozaický útvar. U Otčenáša má však protifaktový naratív odlišnú funkciu než v spomenutých textoch a subverzívne gesto má skôr podobu politickej satiry, je ironickou ponáškou na dobové reálie deväťdesiatych rokov 20. storočia. Zároveň aj karikuje určitý koncept slovenských dejín, ktorý sa tu objavil v tomto decénií a reprezentoval akési historické zmierenie bývalých predstaviteľov komunistického a ľudáckeho režimu. Sám autor svoj text označil ako historickú travestiu. Svojou štruktúrou (fotografie, popisy pod nimi, margá na okraji) text imituje učebnicu dejepisu (konkrétne ide o *Ďuricove Dejiny Slovenska a Slovákov*). Práve obrazová časť (fotografie a mapy) a autorove mystifikačné komentáre k nim posúvajú Otčenášov text k historickej travestii (bachtinovský prevrátený svet karnevalu). Pre Otčenáša je kontrafaktualita len súčasťou primárneho tvorivého východiska, od ktorého potom odvíja svoje dobovo-historické mystifikácie – udalosti, veci a javy sa tu vedľa seba ocitajú v bizarných a paralogických súvislostiach.

Aj Otčenášov text, podobne ako spomenutá dystopická línia, začína protifaktom, že Nemci vyhrali druhú svetovú vojnu a nacisti ovládli svet. Otčenáš sa však nezaobera detailmi mocenského usporiadania na globálnej úrovni (skôr iba okrajovo – africké ťaženie), v jeho písaní prevláda odľahčený tón a autor sa viac sústreďuje na slovenské dejiny. Otčenášov protifaktový naratív však nemá

charakter alternatívneho scenára vývoja dejín po víťazstve hitlerovského Nemecka – v súlade s plánmi ovládnutia východnej Európy nacistami je azda len akt presídľovania Slovákov na Krym. Otčenášova alternatívna história je skôr bizarnou kolážou reálnych faktov a autorských mystifikácií, jednotlivé dejinné udalosti sú často inverzne prepólované – komunistické päťdesiate roky sú v knihe opisované v národno-socialistickom duchu, podobne ako politické uvoľňovanie po Hitlerovej smrti, miesto konca komunistického režimu sa hovorí o páde nacizmu, ktorý u Otčenáša nastal približne o tridsať rokov skôr než udalosti roku 1989. Otčenášova kniha je však, ako som už spomínal, predovšetkým parodickou alúziou na deväťdesiate roky. Tiso má so svojou bývalou slúžkou Nagyovou nezákonne splodeného syna, ktorého nechal zavliecť do Rakúska, objavuje sa tu mladý robotník pod menom Vladimír Mečiar, ktorý sa na konci ako člen národnej dumy objíma s Imrichom Kružliakom a páterom Antonom Hlinkom (symbolika už spomenutého národného zmierenia, kde sa objal „eštebák s esesákom“).

Kontrafaktuálny naratív je teda prepojený skôr s travestiou kultúrnohistorického diskurzu, ktorý môžeme identifikovať aj vo Vilikovského próze *Večne je zelený*. Ako istý typ postmodernej aktualizácie apokryfnej literatúry ju charakterizoval aj Peter Darovec, ktorý v súvislosti s touto Vilikovského prózou hovorí o alternatívnej a virtuálnej histórii či historiografickej metafikcii (Darovec, 2007). Avšak podobne ako v prípade Otčenášovej prózy, kontrafaktualita nie je spojená s tvorbou alternatívnych protifaktových naratívov ani nemôžeme priamo hovoriť o nejakých simuláciách či scenároch možného historického vývoja: „protifaktové historické naratívy simulujú minulosť tým, že nám predstavujú alternatívy protikladné tomu, čo sa aktuálne stalo, mení aktuálnu dejinnosť v jej opak (bitva vyhrána – bitva prohrána; vúdce umiera – vúdce zúštváva naživu a pod.), a potom zvažujú, jak by se lidské dějiny mohly vyvíjet po takovém protifaktovém zvratu“ (Doležel, 2008, s. 117). Kým u Otčenáša môžeme hovoriť – ale len na úrovni prozaického východiska – o konštruovaní takejto protifaktovej narácie, Vilikovského text je semioticky štruktúrovanejší a alternatívna či virtuálna história je len jedným z viacerých použitých kódov či toposov.

Ako svojho druhu dystópie možno prečítať aj niektoré Pišťankove alebo Kopcsayove prózy, či už ako perziflážno-parodickú deštrukciu „mýticko-utopického konštruktú slovenských dejín“ (Bilík, 2008, s. 220) v prípade P. Pišťanka, alebo ako snahu o „ozvláštnovanie“ realistickej faktúry toposmi prevzatými z populárnych žánrov (žánrová hybridizácia býva často využívaná aj v postmoderných textoch a filmoch). Napríklad v Kopcsayovom románe *Mystifikátor* je celkový pocit absurdity života umocnený motívami prevzatými zo žánru sci-fi: reálne už nemožno uchopiť, resp. popísať prostredníctvom tradičného deskriptívneho aparátu, s ktorým si už „nevystačíme“, realita je totiž natoľko bizarná, že prekračuje rámec „normálneho“ chápania. Z Kopcsayovho hrdinu sa tak rodí akýsi postsocialistický či ranokapitalistický homunkulus. Analogické motívy môžeme nájsť v tvorbe Jakuba Arbesa či Michaila Bulgakova alebo v novšej verzii v satirických televíznych seriáloch a filmových paródiách (*Simpsonovci*, *Červený trpaslík* a pod.). Kopcsayovho *Mystifikátora* tak môžeme prečítať aj ako metaforu mediálno-informačného veku, kde sa stierajú hranice medzi realitou a fikciou, resp. prichádza k ich inverznému prepólovaniu a fiktívne sa stáva „pravdivejším“ než sama realita.

Práve toto prepólovanie medzi faktickým a fikčným či reálnym a snovým je momentom, ktorý v súčasnosti spája dystópiu a kontrafaktúrnú históriu s realistickou faktúrou, ktorú vlastne zároveň podvracia. Nemožnosť napísať „tradičný“ spoločenský román teda nesúvisí len s nedôveryhodnosťou veľkých príbehov (každý pokus o jeho napísanie končí fiaskom), ale aj v demaskovaní manipulatívnych techník, ktoré znemožňujú „celostný výklad“ udalostí konštruovaných ako historická kauzalita. Naopak, samostatnou témou sa stáva ich deskripcia, ktorá odkazuje ako k totalitným ideológiám, tak aj k súčasnému neoliberalnému kapitalizmu. Kontrafaktualita neplní teda len funkciu „alternatívneho scenára“ historického vývoja, ale ukazuje na prítomnosť, ktorá čoraz viac stráca „zmysel pre realitu“. Na strane druhej predstavujú protifaktové naratívy podľa Doležela určité „mentálne simulácie“, „ontologické experimenty“ či „parodistické mutácie“, ktoré umožňujú posúdiť nielen závažnosť historickej situácie, ale aj experimentovať s faktami a javmi, ktoré sa v histórii opakujú, a sú teda v určitom zmysle slova „reálne možné“.

Literatúra:

- BÍLIK, René: *Historický žáner v slovenskej próze*. Bratislava : Kalligram, 2008.
- DAROVEC, Peter: *Pavel Vilikovský*. Bratislava : Kalligram, 2007.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha : Academia, 2008.
- LEM, Stanisław: *Apokryfy*. Kraków : Wydawnictwo Znak, 1998.
- LEM, Stanisław: *Dokonalá prázdnota*. Praha : Nakladatelství Sloboda, 1974.
- LEM, Stanisław: *Fantastyka i futurologia*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1973.
- PŁAZA, Maciej: *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.

Marcela Mikulová

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Chiazmus utópie, dystópie a reality v slovenskej literatúre konca 19. storočia

Na konci 19. storočia nachádzame v slovenskej literatúre dva heretické texty, ktoré majú niekoľko spoločných znakov a ktoré vypovedajú o kultúrnej a mentálnej situácii na Slovensku i o svojich autoroch oveľa viac než diela uvádzané v prvom rangu oficiálnych dejín literatúry. Jedným je próza Terézie Vansovej 2888 a druhým text Martina Kukučina *Tela*. Medzi nimi je asi deväťročný časový interval – Vansovej poviedka vyšla v *Slovenských pohľadoch* v roku 1887 pod pseudonymom Nemophila¹ a Kukučinov text zostal nedokončený v rukopise, jeho vznik sa datuje medzi roky 1895 až 1898.

Oba tieto texty vykazujú žánrové znaky utópie, veľmi kriticky sa vyjadrujú k politickej či mentálnej situácii na Slovensku a fakt ich existencie vedie k spochybneniu tradovaného názoru, že autormi skutočne kritizujúcimi slovenské národné spoločenstvo (a tiež sebakritickými) v realizme boli iba Tajovský, Jesenský a Timrava. Vansová i Kukučin, ako ďalej ukážeme, preukazujú v spomínaných prácach až nečakane vysokú mieru kritickosti, namierenej voči vlastnému národu či spoločensko-politickej situácii. Tieto texty presahujú konvenčné rámce umeleckej literatúry smerom k utópii s prvkami sci-fi, resp. k moralizujúcej dystópii v podobe pamfletického traktátu. Presah od estetiky k etickému ideálu spôsobuje statickosť a mentorský charakter týchto textov, ba pôsobí až dojmom akéhosi „vystúpenia z dejín“ či „úteku z literatúry“ (Pospíšil, 1993, s. 80).

Vansovej próza 2888 sa začína v reálnom prostredí slovenského vidieka. Rozprávačka ide za báčikom Mišom a nesie mu zámok

¹ Svetozár Hurban Vajanský odpovedá T. Vansovej listom (nedatovaný presne, rok 1887), keď od nej dostal tento text: „Tvoj posledný rukopis – 2837824532843210 dostal sa do nepravých rúk – totiž do mojich, lebo som ho konfiskoval pre Pohľady. Pre N. N. bol prídlhý – a pridobry. Ecce, či som nenie galantný šuhaj proti literárnym našim ženičkám?“ (Vajanský, 1967, s. 357).

na pastiersku kolibu, aby sa mu z nej nestratil syr. Koliba sa stane jej útočiskom, keď sa strhne silná búrka. Spolu so svojím psom a zranenou ovcou si tam pripadá ako v Noemovej arche: „*Nezvykla som ukrývať sa pred búrkou, no dnes cítim svoju opustenosť, samotu, a bieda ubitého národa nášho trápi ma ešte viac, ako po druhé dni. Chcú nás vykynožiť za každú cenu, ale prečo? Že hovoríme, spievame, štebočeme v reči Bohom nám danej, ako to vtáča na tej jelši?*“ (Vansová, 1887, s. 262). Týmito myšlienkami Vansová navodzuje ďalší dej – rozprávačka zaspí a po prebudení zisťuje, že z koliby, zaliatej bahnom, sa nemôže dostať von. Od vyčerpania znova zaspí – a tu sa text presúva do utopickej roviny: rozprávačka v stave akejsi hibernácie cíti, že sa s ňou niečo deje, nejakí ľudia ju vykopali a kamsi ju nesú, ona však nie je schopná dať najavo, že vníma okolie. Zistila, že sa stala objektom archeologického výskumu spolu so zvieratami i s celou kolibou. Naložili ju na „*lietací stroj*“, akúsi helikoptéru, a odviezli do múzea vo veľkom meste. Počula nad sebou komunikovať ľudí v reči, ktorú sa predtým učila, teda v maďarčine. Pohoršilo ju, že veliteľ výskumu si cez ňu chce zabezpečiť slávu, akoby bola múmia. Učenec skonštatoval, že „*divnou hrou prírody zachovaný exemplár je základom môjho chýru. Jestli sa nemýlim, je to ženský exemplár dakedajších taotov, dávnej, vykynoženej, vymretej rasy*“ (tamže, s. 263). Exemplár vyhodnotil na „*bezmála tisíc rokov starý*“ a pri tejto príležitosti avizoval prednášku „*o histórii, úpadku a vyhladení taotov z okršleku zeme*“, kde jeho slávu roznesú všetky noviny, „*kde len znejú krásne zvuky völpölgamliku*“ (tamže, s. 263).² „*Meno moje, meno Ködrömlai Töhötöm, bude roznesené po celom svete i za svetom. Öryöngövy Lehetöma porazí. I tak je samá žlč naproti mne*“ (tamže), ohovoril svojho vedeckého oponenta.

Ako vystavený predmet sa rozprávačka cítila absurdne a celkom bezmocná: „*Prečo žiť? Komu kvôli? Snád pre tých völpölgamlikov?*“ (tamže, s. 264). Ako výstavný exemplár, nad ktorým sa rozprávajú pozorovatelia, sa dozvedá o dobe, v ktorej sa ocitla – že všetko obstaráva elektrina, služobníctvo je zrušené, deti sa netrápia v škole, ale prostredníctvom drôteného kábla im nabijú do hlavy všetky ve-

2 Autorka používa aj slovo volapuk, ktoré podľa *Slovníka cudzích slov* znamená umelý jazyk utvorený z deformovaných základov slov prirodzených jazykov, ktorý v roku 1880 vytvoril filológ J. M. Schleyer (Ivanová-Šalingová – Maniková, 1979, s. 929).

domosti, ženy nevaria – hladný človek priloží ústa k aparátu a je nasýtený. Pri príchode učenca Ködrömlaiho kričí najmä sfanatizovaná mládež: „Hölük, höpölük!“, „Tak Vega i Venuša sú nám veľmi priaznivé. S Merkurom vyjednávame za clo. Celý vesmír sa nám korí. Reč naša zaznieva celým svetom, i tam, kde niet obyvateľstva“ (tamže, s. 271). Zdesená rozprávačka musí bez možnosti reagovania počúvať o tom, ako budúcnosť völpölogamliku najviac ohrozovali takzvaní taoti alebo pantaoti, zúrivi a húževnatí nepriatelia völpölogamlickej idey: „Plemä týchto fanatikov vyplieniť bola hlavná, závažná, popredná úloha našich mudrcov. Rasa táto, lebo meno ‚národ‘ prirodzene im už skorej odopreli naši otcovia, musela zahynúť, lebo protivila sa našej kultúre. (...) Plemä tých nebezpečných taotov záležalo z dvoch vrstiev. Jedna, tá takzvaná inteligencia, boli samí zúrivci, vztekli fanatici a agitátori, druhá, to boli zeloti, nízke pokolenie bez vôle, bez energie, ktoré za groš a troška nápoja zapredalo dušu i spasenie svoje i svojich apoštolov. (...) Taotom nemal kto pomáhať. K tomu ešte i medzi sebou štváli a hašterili sa. Museli padnúť; iného nezaslúžili“ (tamže, s. 271). Po konštatovaní, že taoti ani neboli ľudia, sa dozvedáme, že bolo rozhodnuté ich vyhladiť. „Bili ich biedou – nepoddali sa; zlatu neprístupní, nepoddajní. Morálne ich ubíjali – vzpierali sa. Brali im úrady, vyhánali z miest a osád – oni nič na to; hanili ich, tupili ich reč – oni si ešte zapievali. No keď už všetky struny praskli a nič nepomohlo, začali im brať deti od prs matere – a rana bola zatáťá do tvrdého pňa. Starí pohynuli biedou, mlad' nedorastala“ (tamže, s. 272). Ako konštatuje učený archeológ, völpölogamlik si podmanil celý svet: „Kde pyšný syn Albiona? Kde vypínavý Nemec, vrtkavý Francúz, horkokrvný Španiel, spevavý Talian, ťarbavý Holanďan, bystrý Švéd – všetko podmanili sme si my a volapük. (...) Na nivách i prériách Ameriky nepočuť viac slova inakšieho, než nedostížny idiom völpölogamliku a každý elektrický verklík hrá len krásne melódie: höjrötötötyü! A kde dakedy stará Sibír hranice svoje rozprestierala (...) tam teraz počuť len spev a smiech šťastných ľudí a vidieť pást sa tučné bravy a kone, nad ktorými plieska bičom pasák, odený v elegantný národný kroj“ (tamže, s. 273). Dokonca i Sahara sa stala ich pričinením „rajskou záhradou“. Vansovej sarkazmus kulminuje v konštatovaní vedca: „Blahobyť náš sme si zaslúžili, lebo bojovali sme čestnou zbraňou, po rytiersky“ (tamže, s. 273).

Vysokoučení vedci sa však poškriepili nad nálezom dreva, popísaným údajne hieroglyfmi, čo však oponent Örgöngövy nepovažoval za taotské písmo. Vedecká rozprava sa napokon zvrhla do nečakaného kriku a bitky, otrasov a hluku, ktorý spôsobil precitnutie rozprávačky z hlbokého spánku do slnkom zaliateho dňa.

Niet pochyb, že táto Vansovej próza reaguje na dobové diskusie o príbuznosti jednotlivých národov a etník. Na kontroverzne prijímané odhalenie ugrofínskej jazykovej príbuznosti s maďarčinou britským historikom Robertom J. Evansom nadviazali diskusie v osemdesiatych rokoch 19. storočia medzi maďarskými orientalistami Pálom Hunvalfym a Árminom Vámbérym (Szabó, 2008, s. 186). Podľa všetkých indícií Vansová karikuje vo svojej próze ich polemiku, ktorá sa vyostrila v rokoch 1882 – 1883. „Turkológ Vámbéry vydal roku 1882 v maďarčine knihu *Pôvod Maďarov*, v ktorej spochybnil prevládajúcu – a aj Hunvalfym zastávanú – teóriu o „fino-ugrijskom“ pôvode maďarčiny“ (tamže).

Vansovej próza, nesúca znaky naivnej sci-fi, je zároveň karikatúrou maďarskej fonetiky; aj skarikovaná maďarčina je súčasťou komickej dystópie. Extenziou utopického priestoru – keďže dej sa začína na Slovensku, ale presúva sa na neznáme miesto – príbeh nadobúda globálne parametre s rysmi modernej doby. Masa sfanatizovaných bytostí zachvátených podmaniteľskou chorobou pripomína utópie Karla Čapka, napísané však až o vyše tridsať rokov neskôr. Mechanizmus bezcitnej túžby po podmanení si sveta je výsmechom „koloniálneho diskurzu“. Vansovej próza odráža názor, že úspech koloniálneho potlačovania až likvidácie národa spočíva predovšetkým v ohrožovaní prostriedkov komunikácie. Materiálna segregácia a segregácia materinského jazyka sa mohli realizovať len systematickým tlakom na kultúrnu symboliku, na mody národnej identifikácie. Cieľom „osvojovania si“ subordinovanej kultúry bolo dosiahnutie kontroly nad jej reprezentatívnymi štruktúrami, ovládajúcimi vedomostnú a kultúrnu produkciu. Jej text je z takéhoto aspektu persiflážou uhorskej koloniálnej stratégie a jej globálnej rozpínavosti. Upozorňuje, že jazyk nie je neutrálny systém, ale aj médium moci, prostredníctvom ktorého sa rozhoduje o dominantnom postavení. Na pozadí jazyka tak odhaľuje historický proces potlačovania a vyhladzovania.

Nemožno potom nevidieť, pri všetkej kritickosti voči svojim, Vansovej ochránárske gesto, ktoré je bezprostrednou reakciou na zatvorenie slovenských kultúrnych inštitúcií, Matice slovenskej a slovenských gymnázií v roku 1875. Práve v roku uverejnenia prózy 2888 (1887) bola založená organizácia FEMKE, ktorej úlohou bolo generálne pomadařčovanie slovenského etnika – a Vansovej utópie je v mnohom inšpirovaná týmto asimilačným gestom. Napokon, jedenásť rokov po uverejnení poviedky vyhlásil ministerský predseda Koloman Tisza, že slovenského národa niet. Vansovej ironická hyperbola pomerov, nastolených tisíc rokov po pomadařčení Slovákov, ukazuje, ako si Maďari expanzívnu politikou podmanili celý svet. Vansovej odosobnený objektivizujúci autorský postoj nesie znaky národnoobrodeneckých textov, v ktorých dominuje obrana národných záujmov pred uprednostňovaním autorského subjektu. Najmä tento aspekt ju radikálne odlišuje od Kukučínovej prózy *Tela*.

Spoločnou diagnózou u oboch autorov je národná nesvornosť – jej dôsledky však ponímajú odlišne. V utópii T. Vansovej je jej dôsledkom vyhladenie národa expanzívnym kmeňom. V texte sa tento fakt zobrazuje prostredníctvom autorskej dištancie, pretože ťažisková utopická časť príbehu sa odohráva v sne. Utópia Martina Kukučina *Tela* je text s oveľa subtilnejšou analýzou ústredného problému a národný rozkol je zachytený v koncentrovanej podobe, minimalizujúc prozaickú výpravnosť. Vonkajší, kolektívny aspekt je v jeho prípade nahradený vnútornou bezradnosťou autora. *Tela, cestopisný obrázok od Martina Kukučina*, nadväzuje na klasický moorovský typ utópií s hlavným hrdinom – cestovateľom, ktorého aktivita je obmedzená na funkciu neutrálneho pozorovateľa a svedka. K ďalším atribútom tohto typu utópie patrí osamotený ostrov, modelová situácia uzavretého priestoru, cestovateľ so sprievodcom aj ideová argumentácia, statickosť textu s výraznými znakmi traktátu. Kukučínov text ako projekt možného budúceho rizikového spoločenského vývinu tiež reprezentuje negatívny variant utópie – dystópiu.

Ostrov Ykavols (palindróm mena Slováky) v jadranskom mori, na ktorý doplával hlavný hrdina – cestovateľ, mu v mnohom pripomína vlastnú domovinu. Chce „*poznať ľud, jeho obyčaje, spôsoby, typy, kroje a začuť reč*“ (Kukučín, 1960, s. 260). Stretáva známeho advokáta

menom dr. Okcan (Nácko), ktorý mu pripomína, že na ostrove už bol, no zároveň sa stáva jeho zasvätitelom do miestnych pomerov. Uprostred námestiavidia veľký zástup ľudu, ktorý kričí a tančuje okolo sochy teľaťa. Vysvitne, že sochu nedal postaviť miestny mäsiar, ale mesto, pretože je to symbol. Takéto symboly, dokonca z čistého zlata, sú aj v iných mestách na ostrove, lebo „*po dlhom hľadaní sme sa konečne našli. Znamená, že pôjdeme bez zákruty, rovno širokou cestou blahobytu*“ (tamže, s. 262), hovorí mu Okcan s oduševnením. Všetci s nadšením slúžia teľaťu – sú však i reakcionári, tzv. itsilaedi (idealisti), ktorí utvorili zvláštnu sektu. Už veľmi „*zosychá*“, tých, čo sa jej držia, kosí staroba a smrť, preto už skoro vymreli. Zlato je na ostrove kľúčom ku všetkému – „*každý, itsilaed' keď mu počne od zlata ovisovať kešeňa, zatúži za sladkým mierom, zunuje sa mu lietaj, lebo zlato je priťažká obnôžka, než aby pripúšťalo prismelé skoky a podlety*“ (tamže, s. 263). „*Vidíš tam zarmútenú tvár, tak ako v sekte itsilaedov? Oni všetci majú na tvári znak, že bojujú za vec márnú, za vec a priori stratenú. Títo tu vedia, že ich vec je istá svojho víťazstva*“ (tamže), hovorí cestovateľovi jeho sprievodca. Na impozantnom podstavci pod teľaťom je nápis *Ajretam* (matéria) a dr. Okcan vysvetľuje, že toto chaldejské slovo tu každý nosí vyryté v zlatom medailóne.

Tento Kukučínov traktát, témou rozpravy o materializme a idealizme príbuzný so Záborského *Filozofickým rozhovorom o svete* (Záborský, 1953, s. 177 – 181), je parabolou na starožidovský obetný kult. Oslava a tanec okolo pozláteného teľaťa, ktoré dal zostrojiť Áron na nátlak ľudu, je v dejinách pripomínaný ako hriech Izraelitov. Tento „zlatý symbol“ je aj tu ironizovaný ako odpudzujúca modloslužba, ktorá však stále má, ako sa cestovateľ presvedča na príklade neimponujúcej pasivity idealistov, u väčšiny ľudí šancu na úspech. Siel totiž za priateľom Ožojom (Jožom, t. j. Škultéty) – ten žije v špinavej malej izbičke, ktorú si ale chváli, lebo si na ňu „*zvykol*“, sú tam svedectvá jeho mladosti, „*jeho snov*“ – zväčša sklamaných. Je povznesený nad predmetný svet, ktorý posudzuje podľa vonkajších znakov. „*Ideály vyhasli, ich plápol zakrytý je hustým čmudom hriechneho egoizmu*“ (tamže, s. 267). Na otázku rozprávača, čo robia itsilaedi proti šíriacemu sa kultu „*ajertamu*“, Ožoj vraví, že „*my sme slabí predovšetkým. My nič – my čakáme...*“. Povinnosť k „*službe ducha*“ spôsobila, že „*každý*

z bohatierov ducha zabudol na seba, na blahobyt, na radosti života, na súčasnosť, nežil seba, žil budúcnosti, i to nie už svojej, ale budúcich" (tamže, s. 268). Pripúšťa však i kritiku do vlastných radov: „*My sami sme skerovali z príkrej cesty, na ktorú nás napravili*“, i to, že „*niet sily*“. „*Ťažko je vystupovať agresívne v službe ducha (...)* *My sme nečinní všetci, bez rozdielu*“ (tamže), priznáva. S názormi Ožoja, že nečinnosť je nesprávna a že k čomu človek „*nepriložil ruky*“, čo nenesie na sebe „*stopy mojich mozoľov*“, to „*nemá za mňa povznášajúcej ceny*“, súhlasí aj rozprávač – cestovateľ, ktorý sa sám radí medzi idealistov.

Popri filozofujúcich dialógoch sú v texte aj úvahy na tému pravdy a „*ajertamu*“, o dôležitosti ženy pri ušľachtilej výchove, ktoré potvrdzujú inklináciu Kukučínovho filozofického pamfletu viac k žánru traktátu než naratívnej prózy. Snaží sa o bezpríznačový štýl, využíva detailné argumenty a na Slovákov má tendenciu pozerat' sa ako na predmet výskumu. V intenciách nepriameho zobrazovania preferuje namiesto alegórie znaky utópie, celkový výraz textu si však zachováva výraznou osobnosťou autora poznačený polemický ráz. Forma traktátu mu dovolila ponechať odhalenú samotnú podstatu témy – filozofický spor medzi materialistami a idealistami, ktorú nemusel obliekať do beletristického hávu.

Ťažiskom Kukučínovho fragmentu je príchod rozprávača s Ožojom do domu s nápisom *Ajtarb* (Bratia). (Je to zrejme alúzia na martinský Dom, otvorený v roku 1889, ktorý uhorské úrady nedovolili pomenovať „*národný*“ a ktorý sa stal miestom pre spoločenské národné aktivity.) Tam sa schádzajú idealisti. Všetko je tam elegantné, nádherné – vraj preto, aby „*neboli neobvyklí*“ a nepôsobili ako „*monštrum*“. V hlavnej miestnosti, plnej ľudí, však nevládne rovnosť, ale „*odlišnosť v postavení*“. „*Vy nie ste obec itsilae dov. Vás nespojuje jednota zásad (...)* *Vás zmieta pod túto strechu náhoda. Vás spojuje jednota kabátov. A to je niečo celkom iného, než som predtým počul od teba*“ (tamže, s. 274), konštatuje rozprávač a vidí, že Ožoja urazil. Ten je vlastne aj sám podvedený, lebo skutočnosť je iná, ako by on chcel, ideál v skutočnosti neexistuje. Jeden z prítomných idealistov sa rozprávačovi priznal, že ani on ničomu nerozumie, ale že je to „*s nami zle*“. „*A to preto, lebo aj tu sa navzájom separujeme, neseďíme za jedným stolom. Každý myslí pre seba: aká tam môže byť potom spoločná práca?*“ (tamže, s. 278). V zá-

vere tohto fragmentu dominuje otázka: „Či je hriech ukázať na smeti, kde sú? Nie je to vôbec hriech, ale povinnosť“ (tamže, s. 278).

To, čo jeho priateľ Ožoj (Škultéty) vidí ešte v ušlachtilom háve, lebo si nechce pripustiť celú pravdu, to už Kukučín, žijúci dlhší čas mimo Slovenska, vidí kriticky, ba až tragicky. Môže to však len bezmocne konštatovať ako nezvratný úkaz. Preto vníma v ostrejšom svetle obraz vyprázdneného národovectva, keď aj v centre národného hnutia začína prevládať forma nad obsahom (Dom, ktorý opisuje ako nevkusne nákladný).³ „Niet pochyb, že *Tela* je predovšetkým satirou na martinský konzervativizmus, na jeho pasivitu, falošný pátos a dvojakú tvár, ale i na nezáujem a hmotárstvo ostatného Slovenska,“ píše Július Noge (Noge, 1962, s. 264). Martin Kukučín bol v roku 1895 po dlhšom čase na Slovensku, a hoci dovtedy nájdeme v jeho korešpondencii veľa nostalgie a smútku za domovom, po tejto návšteve v jeho listoch prevláda už akási stoická vyrovnanosť s faktom, že sa zrejme domov nevráti.

Pasivitu Slovákov v tomto období zaznamenali mnohí historici, kritici a umelci, napríklad Jaroslav Vlček v článku *Proti fatalizmu* upozorňuje na Vajanského verše, písané koncom osemdesiatych rokov, očakávajúce oslobodenie „od východu“, privolávajúce pomstu za národnú ochablosť: „Bár by božia strela spárala duší našich chabú lieň“ alebo „len nábeh chcel bych vidieť k činom slávnym!“ (Vlček, 1957, s. 200), pričom Vlček upozorňuje na spoločný menovateľ týchto túžob – nádej na obrat vo svojom katastrofickom položení, ale bez vlastnej zásluhy. Len pár rokov po Kukučínovej návšteve Slovenska nachádzame v súvislosti s kritikou zlého hospodárenia martinskej Tatra banky v liste P. O. Hviezdoslava takéto slová na jej adresu: „Nuž, podľa tohoto čo sme my iného než zberba, ktorá sama seba zdiera do deviatej kože, až sa i požerie? Ba zmaďarizovať nás alebo počesťiť!... blato a bahno! (...) Na hospodárskom poli máme cele slobodné ruky: a kam sme to dovedli už pri viacerých spolkoch s touto svojou

3 Este dávno pred napísaním pamfletu *Tela* píše Kukučín v liste z 3. decembra 1889 Jurajovi Janoškovi (?): „Pane, tento jediný fakt, že Martinci v najhlbšej biede národa vystavili dom – nevedeli vyhútať nič lepšieho – ten fakt jich odsudzuje pred každým rozumným človekom. Čo mali za dôvody? Aby sa vraj Maďari jedovali! (...) Je to oduševnenie, ale postavené na piesku. Oduševniť sa na nádheru, skvelé šaty – to sa vie každý. Ja som jeden z takých. Druhé je život nemravný! Nemravný v mnohom ohľade. Stavajú sa záujmy osôb nad dobro všeobecné. Z toho povstávajú tie intrigy, ktoré človeku Martin zhnusia za hodinu“ (Matuška – Pridavková – Tomčík, 1957, s. 859).

autonómiou? A my snívame o podmienkach ‚národa‘, o Sloviaanstve!... samovoľná depauperizácia a demoralizácia... Hrozný! hrozný! kam takto zídeme? akože sa dostaneme k ľudu, keď nie sme schopní zavarovať, ale iba zmrhať jeho mozole? Nech ho Boh chráni od takej inteligencie!“ (Holec, 2001, s. 49).

Z tohto aspektu je *Tela* obrazom morálnej deštrukcie vlastného národa, opísanej z aspektu totálnej dezilúzie. Kukučín akoby chcel zobraziť krach utopického projektu Slovenska ako krajiny schopnej samostatne sa spravovať. Slovami Daniely Hodrovej by sme mohli hovoriť o zmarenej iniciácii v rámci iniciálneho projektu obrodenečia Slovenska, kde Slovensko predstavovalo málo civilizovaný ostrov v obkružení cudzieho sveta – pokus o jeho iniciáciu stroskotal. Martin môžeme v týchto súvislostiach vidieť ako ideálnu obec národovcov, iniciátorov Slovenska, ktorí však morálne i mentálne zlyhali a neboli schopní takúto úlohu zvládnuť. Próza *Tela* je potom Kukučínovou dezilúziou z utópie, je to pesimistická dystópia s víziou budúcnosti Slovenska ako morálne rozloženej krajiny. Ako sme už videli aj u Vansovej, akokoľvek sa utópia pokúša od reálneho sveta dištancovať, reálny svet zostáva pre ňu východiskom. Obaja autori dokázali vidieť aj v krajnej situácii existencie svojho národa jeho slabosti či slabosti jeho reprezentantov. Ťažká skúška, ktorá na Slovákov doľahla maďarizáciou, vyčistila a vyjasnila vzťahy aj medzi „svojimi“. Obaja autori prijali pravdu o svojom národe, aj keď nelichotivú, ako o tom podávajú svedectvo v týchto „nekanonizovaných“ textoch.

V próze *Tela* je podobne ako v klasických utópiách úloha hlavného hrdinu – cestovateľa spochybnená. Cestovateľ je v ťaživej situácii: vie, čo nechce (byť materialistom), ale nevie, čo chce (má byť takým idealistom ako ostrovania?). Dištancuje sa od materialistov, ale odlišnosť medzi ním a idealistami nie je celkom jasná – teoreticky sa ako idealista deklaruje, ale nesúhlasí s predstavou idealizmu, ponímaného ako pasívne vysedávanie v kasíne a vedenie žabomyších vojen. V tejto sarkastickej dištancii i sebakritickom nahliadnutí je už zahrnutý aj prerod cestovateľa. V tomto je najzásadnejší rozdiel medzi textami oboch autorov. Kým vo Vansovej texte 2888 prevláda romanticko-obrodenecký modus solidarity s vlastným národom nad jeho degradujúcou kritikou, Kukučínova próza má vo všetkých para-

metroch širší a viacdimenzionálny presah. Podľa Júliusa Nogeho i Oskára Čepana znamená *Tela* zlom v Kukučínovom osobnom citovom a filozofickom dozrievaní, znamená i odluku od slovenskej kultúrnej komunity. Na rovine filozoficko-meditatívneho traktátu nachádzame dôvody hlbokého osobnostného rozporu, ktoré mali zostať pred čitateľmi skryté. Skepsa, osamelosť a nepriradenosť k žiadnej skupine (čo bola skutočná pozícia autora, nepatriaceho medzi Martinčanov ani medzi hlasistov) urobili z neho nechtiac vyhnanca. Tento rozpor mu prináša – a paradoxne aj uľahčuje – odluku od rodného kraja. Akoby sa ubezpečoval, že nemá za čím v cudzine ľutovať. Zároveň bude tento rozpor neustále prítomný – latentne či explicitne v jeho ďalšej tvorbe, obohacujúc ju o nový existenciálno-melancholický rozmer. „Traktát *Tela* kladie otázky na ostrie noža, prináša jednu z najsmelších analýz ideovej konštelácie v deväťdesiatych rokoch. Autor si ním otvára cestu k novej problematike“, konštatuje O. Čepan (Čepan, 1960, s. 183).

Dialóg na poslednej strane traktátu-pamfletu-dystópie *Tela* medzi Ožojom a jedným z idealistov vyúsťuje do Ožojovej výčitky: „*Sotva sa cudzinec obzrie po našom dome, ty už odkryvaš všetky kúty a ukazuješ mu v nich smeti. (...) Tým chceš cudzinca získať našej veci?*“ (Kukučín, 1960, s. 278). Táto pasáž je kľúčovým miestom sporu medzi Kukučínom a Martinčanmi. Kukučín nemienil zametať domáce smeti pod koberec, to bolo preňho neprijateľné – zároveň však nechcel prilievať olej do ohňa domácich, bez toho už neúnosných rozporov. I to bol možno jeden z dôvodov, prečo nepublikoval nielen *Tela*, ale ani rozsiahle, voči slovenským pomerom veľmi kritické rukopisy *Syn výtečníka*, *Rodina*, *Záduha*. Po rokoch práce nad nimi sa na Brači rozhodol zmeniť radšej tému i prostredie svojich próz.

Hľadisko národnej reprezentácie sa nezohľadňovalo len v honosnom martinskom kasíne: boli to predovšetkým reprezentatívne žánre, ktoré mali zvýšiť vážnosť domácej literatúry – teda romány. Písať romány bolo požiadavkou doby a skutočne, v osemdesiatych rokoch vydal S. H. Vajanský románovú novelu *Letiace tiene* (1883) a o rok román *Suchá ratolesť* (1884), v rokoch 1895 – 1896 vydal veľký román *Koreň a výhonky*. Prinášal v nich zároveň akýsi manuál, ako by sa mala slovenská spoločnosť rozvíjať; projektoval návrat zemian-

stva k rodným slovenským koreňom, zeman a šľachtici mali byť obrodou slovenského národného hnutia. Vo svojich snahách našiel aj nasledovníkov, napríklad E. M. Šoltésovú, ktorá v románe *Proti prúdu* (1894) zachádza ešte ďalej ako Vajanský – pôvodne pomadařčený zeman Šavelský sa pod vplyvom lásky k národne prebudenej žene vydá „proti prúdu“ vládnej politiky. Takúto konštrukciu nemohol už zniesť ani zmierlivý Kukučín a na dielo svojej priateľky napísal prísnu kritiku: „maluje život nie celkom takým, akým v skutočnosti je, ale akým by mohol byť a akým by mal byť“ (Kukučín, 1971, s. 394). Ani Vajanskému, ani Šoltésovej pritom nemožno uprieť tie najušľachtilejšie dôvody pre vykreslenie ideálnejšieho obrazu Slovákov. Obaja, podobne ako Kukučín, veľmi dobre poznali slovenskú realitu – Vajanský dal dokonca zastaviť tlač svojho románu *Na rozhraní* (1889), pretože sa zľakol svojho až príliš verného zachytenia domácich pomerov. Vajanského i Šoltésovej románové projekty však vzhľadom na spôsob reflektovania slovenskej reality nesú regulárne znaky utopickej fikcie. Ich románové vízie riešenia reprezentácie národa nemali nič spoločné so skutočnosťou, boli len zbožnými želaniami svojich tvorcov bez šance na realizáciu.

Paradoxne tak na konci 19. storočia vznikol v slovenskom kultúrnom priestore úkaz, nazvime ho literárnohistorickým chiazmom, ktorý je zavádzajúco petrifikovaný dodnes vo všetkých dejinách slovenskej literatúry. Spomenuté romány so svojimi utopickými konštruktmi sú vytrvalo predkladané ako reprezentatívne diela slovenského realizmu, pričom apokryfy, texty nevydané, nečítané, podceňované ako epigónske alebo texty „poklesnuté“, periférne či nenápadne marginalizované pod pseudonymami vypovedajú – odhliadnuc od umeleckej stránky – o realite slovenských pomerov tej doby oveľa kompetentnejšie a komplexnejšie. Týmto možno trochu provokatívnym konštatovaním chceme upozorniť na zradnosť preberania hotových riešení či kritérií a podnietiť k myšlienke na zmenu paradigmy výskumu dejín našej literatúry.

Pramene:

KUKUČÍN, Martin: *Dielo VII*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960.

KUKUČÍN, Martin: *Dielo XX*. Bratislava : Tatran, 1971.

VANSOVÁ, Terézia: 2888. In: *Slovenské pohľady*, roč. 7, 1887, č. 11, s.261 – 264; č. 12, s. 270 – 282.

ZÁBORSKÝ, Jonáš: *Výber z diela II*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953.

Literatúra:

ČEPAN, Oskár: Doslov. In: KUKUČÍN, Martin: *Dielo VII*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960.

HOLEC, Roman: *Zabudnuté osudy*. Martin : Matica slovenská, 2001.

IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana: *Slovník cudzích slov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979.

MATUŠKA, Alexander – PRÍDAVKOVÁ, Marianna – TOMČÍK, Miloš (eds.): *Martin Kukučín v kritike a spomienkach*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.

NOGE, Július: *Martin Kukučín, tradicionalista a novátor*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1962.

POSPÍŠIL, Ivo: Hořce ironická science-fiction Fadděje Bulgarina. In: *Svět literatury*, roč. 3, 1993, č. 5, s. 80.

SZABÓ, Miloslav: Imaginácia a odlišnosť. Balkánska otázka a kríza slovenskej národnej ideológie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 19. storočia. In: BLÁHOVÁ, Kateřina (ed.): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Praha : Academia, 2008, s. 183 – 194.

VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: *Korešpondencia S. H. Vajanského*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1967.

VLČEK, Jaroslav: *Medzi Váhom a Vltavou*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.

Štúdia je súčasťou individuálnej grantovej úlohy autorky Tri spisovateľky (E. M. Šoltésová, T. Vansová, B. S. Timrava) evidovanej pod číslom VEGA 2/006/10.

René Bílik

Trnavská univerzita v Trnave, Pedagogická fakulta
Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

K problematike utopického miesta v slovenskej literatúre 20. storočia

Zakladajúcim princípom, ktorý v prípade genologických pokusov o charakteristiku žánru utópie podčiarkujú všetky slovníkové definície, je princíp priestorový. Do centra pozornosti sa v týchto štandardizovaných popisoch dostávajú predovšetkým dva charakteristické topusy či dve základné miesta: *mesto* a *ostrov*. Vychádzajúc z uvedeného stála pri zrode tohto môjho premýšľania na tému „utópia“ úplne triviálna úvaha či otázka. Čo s utópiou v literatúre, ktorú charakterizuje okrem iného dosť výrazná averzia voči mestu a mestskému priestoru, a čo s utópiou v kultúre, ktorá vzhľadom na teritoriálne (suchozemské) umiestnenie spoločenstva, ktoré ju produkuje, neviaže svoju literárnu imagináciu na žiadne ostrovy? Uvedomujem si, že je to skutočne príliš triviálna úvaha, ale uvádzam ju preto, lebo chcem naznačiť, že takpovediac doslovné prijatie priestorového jadra žánru utópie, tak ako ho obsahujú slovníkové definície, by mohlo spôsobiť, že na tému ako problémové zadanie rezignujeme. Viem, že je namiesto námietka, že utópia nie je len sám priestor, ale že ide aj (alebo najmä) o podobu života na tomto mieste, o podobu usporiadania ľudského spoločenstva a že jedno od druhého nemožno oddeliť. Napriek tomu, nechce sa mi vzdať sa tej časti žánrového mena, ktorá odkazuje na problém miesta, teda onoho *topos*, a rovnako ma vo vzťahu k slovenskej literatúre zaujíma aj grécke „*ú*“ vo význame „*nie*“. Budem teda hľadať v kontexte našej literatúry i premýšľania o nej „*nie-miesta*“, „*miesta, ktoré nie sú*“. Na námietku zástancov teórie fikčných svetov, že také sú všetky miesta nesené literárnym textom, odpovedám spresnením: budem hľadať miesta založené/konštruované utopickým princípom. Tým je explicitná manifestácia neskutočnosti či neexistencie. Okrem iné-

ho, aj prostredníctvom priestorovej či priestorovo-časovej dištan-
cie medzi svetom onoho miesta a svetom inde. Tak sa k slovu do-
stanú najvýraznejšie priestorové atribúty mestskosti a ostrovnosti,
ohradenosť, ohraničenosť, izolovanosť, výlučnosť, inakosť. Súčasne,
v synergicky založenom koncepte časopriestoru je v hre aj reflexivita
viazaná na ľudský pobyt vo svete, na jeho základné rámce i na jeho
problémový životný obsah. Videné z tohto uhla pohľadu sú spome-
nuté atribúty mestskosti a ostrovnosti produktom ľudského diania
a konania. V topose mesta i v topose ostrova sa tak tematizuje sám
akt „stvorenia ľudského miesta“ na pozadí jeho niekdajšej „pustosti“
a neobyvnanosti. Práve pre túto implicitnú obsiahnutosť mýtického
aktu stvorenia miesta ako nového ľudského sveta sú mesto a ostrov
základnými, východiskovými či, povedané ecovsky, nulovými verzia-
mi utopického miesta.

Zviazanie priestorového aspektu utopického miesta s ľudskou
produktivitou je väzbou medzi ľudským životným časom a jeho
priestorovým rámcom a umožňuje vzťahnutie vyššie uvedených
priestorových znakov na životné dianie. V hre je podoba ľudského
životného diania **na** alebo **v** ohraničenom, oddelenom, výlučnom
priestore a prezentuje sa ako *iné* voči tomu, ktoré je ako kontrastné
pozadie obsahom priestoru „naokolo“.

Toto invariantné jadro zakladá utopický princíp, ktorého do-
movským miestom je, pravdaže, filozofická a literárna (románová)
verzia žánru utópie. Takýchto „čistých“ realizácií uvedeného princípu
máme v slovenskej literatúre len zopár a pohybujú sa, povedzme,
mimo centra esteticky relevantnej literatúry. Nachádzame ich vo
vlne robotníckej či proletárskej literárnej produkcie, ktorú evidova-
la predovšetkým marxisticky fundovaná literárna historiografia, či
v línii dobrodružnej literatúry štyridsiatych rokov 20. storočia, ktorú
z autentickej recepcie takmer nikto nepozná. Myslím na Piontekov
román *Oceľový lúč* a na román Jána Kresánka-Ladčana *Za nami púšť*.
Utopický princíp však umožňuje viac než len sledovanie jeho uplat-
nenia v žánri utópie, resp. utopického románu. Najmä vtedy, keď sa
sústredíme na spomenutú *inakosť* ľudského diania vo svete *inde*,
sprevádzanú často aj predvedením či aspoň signalizovaním onoho
stvoriteľského aktu. Inakosť sa totiž manifestuje ako *idealita/ideál-*

nosť, usporiadanosť, harmonickosť, súladnosť, hodnotový prebytok... To všetko na pozadí explicitne tematizovaného *kontrastu* s nesúladným, disharmonickým, narušeným, dezintegrovaným, hodnotovo deficitným „okolím“. Je evidentné, že pri takomto zameraní pozornosti sa pole našich možností rozširuje a z periférie národnej literatúry sa dosť dramaticky posúvame priamo do jej centra. Do ohniska uvažovania sa odrazu vracajú obe základné verzie utopického miesta a, čuduj sa svete, ak chceme sledovať kladnú verziu utopickosti, ktorej zmyslom je ponúknuť **nádej** v podobe odporúčania, inštrukcie či vzoru, v popredí je najmä motív a topos **ostrova**. Ak sledujeme utopickosť vo verzii **výstrahy**, pred oči nám vystupuje predovšetkým **mesto**.

Vzhľadom na vymedzený priestor pre sledovanie problému, sústredím sa len na jednu jeho časť. Absolvujem pohyb po línii utopického princípu ako tematizovanej nádeje a všimnem si topos ostrova. Pre potreby našej témy začnem účelovo zúženou reflexiou jednej známej literárnohistorickej zápletky, ktorá umožňuje pohyb dvoma smermi po časovej osi. Otvorí možnosť sledovať problém smerom dozadu i smerom dopredu a načrtnúť jeho základné kontúry.

Keď sa Jozef Felix v roku 1946 pokúsil konštruovať predstavu o „nových cestách v próze“, ako negatívne pozadie či ako východisko pre svoje uvažovanie použil prózy z aktuálnej dobovej produkcie, ktorých spoločným znakom bolo umiestnenie sujetového diania vo svete „nejestvujúcim“ a konštrukcia príbehov s „nejestvujúcou problematikou“ (Felix, 1946, s. 6). Fakt, že oproti takémuto typu prozaickej tematizácie sveta kládol Felix požiadavku „príklonu k realite“, nie je nateraz podstatný. Zaujíma ma predovšetkým to, čo kritickú reakciu vyvolalo; *nejestvujúci svet* a *nejestvujúca problematika* ako „len a len skutočnosť vytváraná fantáziou“, ako „zem anjelská“, ako „uniknutá“ realita. Kritik, zdá sa, identifikoval v sledovaných textoch ich explicitnú, neskrývanú, ba naopak akcentovanú neskutočnosť, ktorá sa manifestuje dvoma spôsobmi. Prvým je umiestnenie diania na nejestvujúce miesto, druhým tematizácia nejestvujúcej (resp. údajne dobovo neaktuálnej) problematiky. Prijmem túto Felixovu optiku a pokúsim sa identifikovať uvedené znaky priamo v jednom z „oslovených“ textov. Vzhľadom na to, že románom *Babylon* Margity

Figuli som sa zaoberal na inom mieste (Bílik, 2008, s. 158 – 172), tu si všimnem relevantné prvky z trilógie Hany Zelinovej *Anjelská zem*.

Východiskovou sujetovou udalosťou, ktorá podmieňuje ďalšie sujetové dianie, je odchod Hilária Baltazára, dovtedy gazdu/správcu na majeri Želmíry Úzovej, s celou rodinou na „vlastnú zem“. Tú mu majiteľka majera kúpila za verné služby. Spôsob, akým Zelinovej rozprávač konštruuje sémantiku priestoru zastúpeného onou „vlastnou zemou“, je symptomatický. Ide o kus lesa, „zem panenskú, ktorá ešte nepoznala sekeru a pílu“ (Zelinová, 1967, s. 23). Rodina na ňu prišla „po päťdňovom putovaní“ a prišla preto, že „zem je tu najžirnejšia, voda najsviežejšia a slnko najteplejšie“ (tamže, s. 9). Tejto zemi „dal [Baltazár – pozn. R. B.] meno – anjelská“ (tamže, s. 24) a „urobil vo vzduchu koleso, začnúť potokom a poza domec cez vrcholce starých stromov, dobrých na to, aby padli a urobili miesto jeho zrna, dovezenému vo vrečiach“ (tamže, s. 16).

Zosumarizujme to podstatné. Priestor sa prezentuje ako vzdialený od sveta ostatných ľudí a je navyše akoby „uprostred lesa“. Vymedzuje ho kruhový pôdorys, je obkolesený/ohraničený lesom, čo evokuje predstavu ostrova či oázy. Navyše, je to priestor hodnotovo superficitný, definovaný tromi „naj...“, ktoré predstavujú kľúčové predpoklady pre život. Na takto definovanom „ostrove“ úrodnosti/plodnosti, sviežosti a slnečnej preteplenosti a presvetlenosti je predpoklad aj pre naplnenie Hiláriovho presvedčenia, s ktorým sa púšťa do tvoriteľského diela: „Život tu podobať sa bude raju a my spravodlivým“ (tamže, s. 9). Idealita priestoru sa tak explicitne viaže s idealitou ľudského spoločenstva a jeho sociálneho usporiadania, tentoraz vo verzii ideálnej/vzorovej rodiny, pričom jej ideálnosť a vzorovosť má parametre najmä etického príkladu.

Pozadím, na ktorom sa v prípade realizácie utopického princípu vždy manifestuje jeho ideálnosť a inakosť, je „svet okolo“, prinášaný na utopické miesto ako skúsenosť pútnikom či cestovateľom. Hiláriu Baltazár funguje v štruktúre sujetu ako ten, čo „Anjelskú zem“ stvoril. On sám je preto primárnym nositeľom skúsenosti so svetom mimo svojej zeme. Práve kvôli tejto skúsenosti odchádza a zakladá „nový svet“ pre „nový život“ svojej rodiny ako spoločenstva „spravodlivých“. Podstatné je, že tá stará skúsenosť sa viaže na život charakterizova-

ný mestskými atribútmi, čo v neskoršom dianí potvrdí individuálny príbeh postavy Hilárievej dcéry Valérie. Ona, po búrlivom životnom zážitku v mestskom prostredí, napokon skončí v Anjelskej zemi, prevezme vodcovskú pozíciu po otcovi. Anjelská zem konštruovaná ako utopické miesto pôsobí potom aj ako priestor mravného „uzdravenia“. Potvrdením je aj „obrátenie“ exoticky pôsobiacej Agneše, „ktorá sa priznala k milencom ako druhý ku kašľu“ (tamže, s. 131), a jej explicitné uznanie Anjelskej zeme ako najlepšieho miesta pre život syna, ktorého opustila:

„Valéria [sa – vložil R. B.] poponáhľala povedať: žijú obidvaja. Matej... aj tvoj syn. (...)

– Ako sa volá?

– Xaver.

– Je pekný, tebe sa podobá. Čierny ako ty a vysoký ani jedľa. To ho takým urobila Anjelská zem. (...)

– Kde je?

– Na Anjelskej zemi, ale nezostane tam dlho. Matej chce, aby štu-
doval.

– Nie, Valéria! – vykrikla Agneša a hneď zasa ticho vysvetlila:
– **Nech ho nepustí do sveta, nech zostane tamhore. Jedného pona-
učenia bolo dost. Celkom dost!**“ (tamže, s. 222 – 223; zvýr. R. B.).

Utopický princíp ako intencionálne gesto zdôrazňujúce neskutočnosť epicky konštruovaného sveta je jedným z podstatných konštrukčných prvkov Zelinovej románu a práve on umožňuje čítať túto prózu ako alegorický príbeh. Tým podstatným, najmä z hľadiska literárnohistorického sledovania tohto konštruktu, je však podoba utopického miesta ako ostrova/oázy šťastia a slobody umiestneného v priestorovom „hore“ – v lesoch alebo (v iných prípadoch, napr. v Ondrejovovom románe *Zbojnícka mladosť*) aspoň ďaleko od mesta, ba aj od dediny, napríklad na samote. A to je v slovenskej literatúre topos zastúpený naozaj hojne. Prezentuje sa vo svojej kladnej podobe i vo verzii jej negácie. Tú reprezentuje, povedané s Pavlom Minárom, bohato zastúpená línia antiurbánneho písania. Najčastejšie však ide o vzájomne prepojené – kladné i negatívne – využitie napätia medzi démonicky konštruovaným mestským a utopicko/idylicky konštruovaným rurálnym, najmä s príznakom toho, čo František Miko označil

za pastiersky archetyp. Nejde tu o doslovné tematizovanie pastierstva, ale o utopicko-idylický koncept *pastierskej slobody* (tu sa utópia žánrovo dotýka idyly, ako na to upozornila svojho času aj Daniela Hodrová, 1989, s. 32), obkolesenej zvráteným konceptom slobody miest, fungujúcich ako „nekropoly vidieckeho sveta“ (Rossiaud; cit. podľa Marcelli, 2008, s. 22). To najmä preto, že mesto vidiečanov „odtrhávalo od pôdy“, od väzby na ňu (tamže, s. 23).

Koncept miesta ideálneho pre slobodný život, situovaného topograficky hore, do hôr, umožňuje už vyššie spomínaný presun v literárnohistorickom čase. Ak sa pohneme smerom dozadu, otvorí sa celý problém na oveľa komplexnejšej úrovni, než je len priestor jedného textu.

Ludovít Štúr v stati *Najstaršie príhody na zemi uhorskej* (1845 – 1846) ponúka vlastnú predstavu uhorskej krajiny. Tá „leží skoro v prostriedku našej čiastky Európy“ (Štúr, 1956, s. 195). V nej základnú orientačnú „niť“ pre všetkých, čo týmto stredom prechádzali, tvorili rieky, najmä Dunaj, a „cesty a priechody (prieseky)“ cez „vysoké hory“, ktorými je krajina „od polnoci k východu zastretá“ (tamže). Po tomto topografickom vymedzení formuluje Štúr dejinnú pozíciu Slovákov: „Niet staršieho národa na zemi uhorskej nad náš slovenský: kolké ten tu národy dočkal, kolké stadiaľto vystrájal, kolké prežil a hynutia a vymierania ich svedkom bol! On videl a zakúsil všetky tie víchrice, ktoré sa ponad zem túto valili, šľahali ony aj jeho, ale on toto všetko prestál a pretrval v nich jako jeho Tatry“ (tamže). Vzápätí dodáva: „Hlavné dva rozdiely ukazujú sa na nej [uhorskej zemi – pozn. R. B.]: hornatosť alebo vrchovitosť a rovina, ktorá dakedy podobu pustiny príberá. Rozličná táto zeme povaha priťahovala vždy a priťahuje všade rozličné národy. Tak to bolo odjakživa aj v dnešnej zemi uhorskej. V nej sa **k vrchovitej čiastke od najdávnejších časov privinuli rody slovenské, na rovinách zasadli vždy národy najrozličnejšie:** Jazygovia, Sarmati, Huni, Nemci, Avari, Bulhari a napokon (naposledok) Maďar“ (tamže, s. 238; zvyč. R. B.). Vzniká konštrukt, ktorý na jednej strane formuluje stálosť, pevnosť a trvanie „uprostred križovatky“ (v podobe svedka, ktorý všetko prestál a videl), čo možno označiť ako výnimočné a nevšedné. Na strane druhej sa toto všetko zdôvodňuje diferenciaciou onoho „prostriedku našej čiastky sveta“ na priestor

„hore“ a dolu“. Ten prvý definuje etnická „nerozlíčenosť“ a už spomenutá stabilita a odolnosť „napriek všetkému“, druhý najmä evidentné miešanie, striedanie, premenlivosť. Pre širšie definovaný stred – zem uhorskú – je stanovený jeho najpevnejší a všetko usporadúvajúci bod. Štúr tak prostredníctvom topografických nástrojov určuje hodnotovú hierarchiu národov v „uhorskej zemi“. Do hodnotovo vysokej pozície sa dostáva predovšetkým krajina hore a jednoduchou operáciou stotožnenia prírodného/topografického (mohutného, stáleho, prirodzene slobodného, voľného sveta hôr) a ľudského (pretrvávajúceho v tých horách napriek všetkému, teda odolného) vytvára koncept dejín ako „večného trvania“ či bytia „od nepamäti“. Vytvára tým zároveň aj **koncept slobody**, ktorej ideálnym/vzorovým priestorom je svet hôr a horských dolín.

Predstavou o dejinnom/historickom obsahu diania na uhorskej zemi dopĺňa Štúrov konštrukt Jozef Miloslav Hurban. V duchu presvedčenia o povinnosti „obzerať sa na minulosť“ (Hurban, 1843; cit. podľa Osuský, 1928, s. 150) a o tom, že „nové je (...) reprodukcia starého s pritvorením“ (Hurban, 1844; cit. podľa tamže, s. 151 – 152), formuluje východiskový bod, „ktorý videl skvieť sa na počiatku týchto dejín“ (tamže, s. 218). Je ním „doba Veľkomoravskej ríše“ a na ňu nadväzujúce obdobia s kľúčovými historickými figúrami: kráľom Štefanom a Matúšom Čákom Trenčianskym. Štúr tento panteón dopĺňa o Jana Jiskru z Brandýsa a kráľa Matiša Korvína. Znova možno urobiť drobný medzisúčet.

Obrodenecko-romantický koncept slovenského národa je založený na topografických princípoch, ktoré vymedzujú priestorové „hore“, definované najmä „hornatosťou alebo vrchovitosťou“, ako stred „našej sveta čiastky Európy“. V tomto strede je najstarším národ „slovenský“, ktorý tu „videl a zakúsil všetky tie víchrice“, ale ich „prestál a pretrval v nich ako jeho Tatry“. Napokon k tomuto symbolickému zadefinovaniu priestoru pristupuje identifikácia (vyprodukovanie) slávnej minulosti ako „zlatého veku“ národa v podobe symbolických figúr spomínania. Koncept stabilného a odolného streda, ktorý je obklopený neustále sa meniacim a striedajúcim okolím a nad ktorým sa od vekov prehánali a prehánajú víchrice a búrkové mraky, je opäť imagináciou ostrova. Tentoraz **ostrova stability, odolnosti,**

trvácnosti, húževnatosti so slávnou minulosťou, ktorú treba dosiahnuť. Ved' „minulé s prítvorením“ tvorí dejiny: „to, čo má byť, ešte nepominulo; alebo lepšie – niet toho a nebolo dosiaľ preto, že to ešte má len byť. Duch Slovákov je duch Tatier, duch pôvodný, mocný, veľký, železný, ako tieto Tatry (...) a to je veľká primeranosť a harmónia“ (Hurban, 1983, s. 255). Je tu evidentné protipostavenie idey a ideality voči skutočnosti. Je to napätie, ktoré charakterizuje utópiu či utopický sen, ale rovnako aj hru. Vladimír Macura vo svojom *Znamení zrodu* na tento moment upozornil v súvislosti s utváraním českej kultúry ako ideálu, ako „iného bytia“ (Macura, 1995, s. 102 – 117). Neanalyzoval ho detailne, no v každom prípade ide o cenný postreh a konštruktívny impulz pre ďalšie uvažovanie. Najmä o blízkosti akcentovanej neskutočnosti sveta utópie (utopického princípu) a akcentovanej neskutočnosti sveta hry. Explicitne zdôraznená neskutočnosť je konštitutívnym parametrom oboch. Utópie aj hry. V tejto transparentnej neskutočnosti a jej idealite sa potom tematizuje skutočnosť s jej radikálnou inakosťou a odlišnosťou. Eugen Fink hovorí o hre ako o „oáze šťastia“ (Fink, 1992), ale nazýva ju aj symbolom sveta. Symbol pritom chápe ako „zlomek, ktorý má byť doplnený“ (Fink, 1993, s. 145). Ide o koncept, v ktorom pojem sveta obsahuje aj poukaz na zlomkovitosť (symbolon), aj poukaz k úplnosti. Neskutočnosť tu potom „neznamená, nebyť“, ale je to „zdání zvláštního druhu“ (tamže, s. 144), ktoré spolu so skutočnosťou, tvoriacou komplementárne pozadie, vytvára, inscenuje úplnosť sveta. Takouto inscenovanou úplnosťou je hra s jej kultovými a rituálovými koreňmi i utópia, založená na ritualizovanom zaobchádzaní s vecami skutočného sveta, ktoré sa v dianí rituálu (konštrukcii nádeje či hrozby) menia na „zahratého ducha“ – *kultový symbol* (tamže, s. 166). Tým je v našom kontexte svet hore a jeho dominanta – vysoké hory, Tatry i svet hôr ako celok krajiny s kultovými riekami – symbolmi trvania a večného plynutia (Dunaj, Váh). Platí tu konštatovanie M. Halbwachsa, že „Ize veľkeré počínání skupiny vyjádřit v pojmech prostoru a jí obývané místo není ničím jiným, než propojením všech těchto pojmu“ (Halbwachs, 2009, s. 188). Celok sveta sa tu „zjavuje“ ako to, čo evidentne chýba a naberá znaky „znovuzrodenia“, „obrodovania“, „stvorenia“. Raz dejín etnika, inokedy napríklad „vlastnej anjelskej zeme“, ktorej anjelský

atribút sám naznačuje možnosť **byť** (podobne ako v hre) zároveň **tu, a zároveň aj inde**. Anjelské je totiž tematizáciou špecifickej podoby trvania, ktorá odkazuje na Akvinského koncept „anjelského času“ ako času nehmotnosti s potencialitou zhmotnenia. Je to pohyb-trvanie, pulzujúci „mezi časem a večnosť“ (Kermode, 2007, s. 65). V nami sledovanom prípade utopického princípu („zhmotneného“ Anjelskou zemou Hany Zelinovej a Štúrovým a Hurbanovým konštruktom dejín Slovákov a „slovenskej čiastky uhorskej zeme“) ide o podčiarknutie **symbolickosti, modelovosti, alegorickosti a utilitárnosti** ako základných výrazových/pragmatických stratégií utopicky založených tematizácií. Rovnako vo verzii nádeje, ako aj vo verzii výstrahy. Celok sveta, prezentovaný v hre i utópii, zväčša umožňuje aj identifikáciu motívu hľadania **zlatého veku** v priestore a čase a viaže sa na princíp, ktorý Northrop Frye označil za princíp romance. Tá má „ze všetch literárnych forem najbližšie snu o vyplneném prání“ (Frye, 2003, s. 216). Viaže sa však aj na základný princíp komédie, totiž na princíp šťastného konca. S ním potom súvisí aj motív zelene a spolupracujúcej prírody, ktorý má „své analogie nejen v plodném světě rituálu, ale i ve snovém světě našich tužeb“ (tamže, s. 213). Do tohto kontextu patrí tiež akcentovanie toposu zeme, s ktorým sa ako so ženským princípom často viaže aj explicitná spasiteľská funkcia ženskej postavy. Takou je Nanai z Figuličkinho *Babylonu* i Valéria zo Zelinovej *Anjelskej zeme*. Práve do tohto rámca patrí v slovenskej literatúre priam kultový motív-topos včely. Ako symbolu plodenia, znovuzrodenia, pracovitosti. Ten nás orientuje ešte viac dozadu, pretože, ako upozorňuje Peter Zajac, spomínajúc inšpirovanosť R. B. Pynsentom, má barokové zdroje s kristologickými konotáciami (Zajac, 2001, s. 496). V známejšom predvedení nás však orientuje na prvú fázu národného obrodzenia a na jeho kollárovskú líniu, s centrálnym postavením lipy obletovanej včelami v slovanskom nebi. Od neho sa môžeme presunúť zasa vpred, povedzme ku Kukučínovi a jeho románu *Bohumil Valizlosť Zábor*. V ňom čítame patetické finále plné medu, ktorý „sa urodil na našej posvätej lipě“ (Kukučín, 1966, s. 394), včiel, ktoré ho produkujú, a nádeje, že medovina z neho urobená, teda mladé pokolenie, je v dobrých a čistých nádobách: „Nech nám Boh pomáha a dá šťastia, aby sa udržala čistá. Keď dozrie, nech bude taká, aby sme

sa nezahanbili za ňu pred pamiatkou našich otcov“ (tamže). Napokon, motív včely otvára cestu smerom k druhej polovici 20. storočia, k jeho známemu literárnemu prepojeniu s Mináčovým konštruktom dejín Slovenska a Slovákov ako dejín práce, čo znamená tesné prepojenie mýtcko-utopického konceptu slovenskej histórie s komunistickou utópiou. Hľadanie zlatého veku na princípe **bude, ako bolo**, sa vo vzácnnej harmónii stretáva s konceptom budovania raja na zemi na princípe **bude, ako nebolo**. Inou verziou tohto prepojenia, ktorá ho pevne usádza v ideologicko-historickom konštrukte „zákonitého vývinu slovenskej literatúry k socialistickému realizmu“, je marxistické zhodnotenie fenoménu lyrizovanej prózy (v širokom zmysle slova) a v tejto súvislosti aj polemiky o „anjelských zemiach“ Františkom Mikom (Miko, 1978, s. 6 – 31). Ten označuje vyššie spomenuté antiurbánne gesto za „sklamanie inteligencie, pochádzajúcej prevažne z dediny (...) z buržoázneho mesta a buržoáznej civilizácie“. Súčasne dôvodí, že lyrizačné gesto (aj s jeho utopickým projektovaním mravne čistého sveta) bolo chybou, pretože autori „mali urobiť ešte jeden krok dopredu: orientovať sa na spoločenské sily, ktoré sa chystali zúčtovať so svetom vojen, vykorisťovania a biedy. Súčasná svetová realita im k tomu ponúkala sovietsky príklad“ (tamže, s. 9). Produktívne riešenie priniesla, podľa Mika, až tematizácia Slovenského národného povstania, ktorá ukázala, že „azyl, idyla slovenských hôr, vzdialených od páľčivých problémov mesta a sveta, stali sa priam stredobodom vojenského zápasu desaťtisícov o tieto problémy. Slovenské národné povstanie znamená dezavovanie jednej spoločenskej a literárnej koncepcie, koncepcie naturizmu, vitalizmu, expresionizmu, mytologizmu. Kým dovtedy mala táto koncepcia relatívne oprávnenie, dané tým, že naša dedina sa nevedela a nemohla spoločensko-historicky primerane realizovať, Povstaním toto oprávnenie zaniká“ (tamže, s. 20). Faktom, potvrdeným situáciou slovenskej literatúry po roku 1945, však je, že „zánik tohto oprávnenia“ v takto konštruovanom literárnom pohybe neznamená len „vrátenie“ utopického miesta (slovenských hôr) do inventára „reality“ či „skutočného sveta“. Je súčasne prechodom z jednej verzie uplatnenia utopického princípu do inej, tentoraz mocensky a aj literárnokriticky a literárnohistoricky krytej. V nej sa k slovu akoby dostala aj

pozitívna verzia mesta. Ale naozaj ide len o „akoby“, pretože mestskosť je tu prítomná len zástupne. Znova je v popredí skôr topos ostrova ako základného utopického miesta. Urbánny priestor sa síce automaticky spája s industrializačným pohybom v prvej polovici päťdesiatych rokov na Slovensku, no mestský priestor sa explicitne takmer vôbec netematizuje. Je skôr metonymicky zastúpený toposom fabriky. Ten je v literárnych realizáciách vyňatý z mestského priestoru a predstavuje sa ako izolovaný „ostrov“ budovateľského nadšenia. Fabrika sa literárne tematizuje ako samostatný svet industriálneho úspechu so zdôraznenými citovými a etickými väzbami protagonistov príbehov na tento utilitárne zúžený svet.

Prítomné poznámky k problematike utopického miesta v slovenskej literatúre 20. storočia ukazujú, že napriek marginálnemu počtu čistých utópií v slovenskej literatúre je koncept utopického miesta jedným z kľúčových toposov jej pateticko-mýtizujúcej línie. Súčasne sa ukazuje, že tento pateticko-mýtický a utopický moment leží ako podložie v podstatnej časti literárnych tematizácií toposu mesta ako démonického a nepriateľského priestoru. Oba tieto rozmary utopického – nádej i výstrahu – v geste parodickej deštrukcie modelovo sumarizuje Pišťankova novela *Mladý Dôňč*.

Urobme na záver ešte jeden manéver a posuňme sa z kanonizovaného jadra literatúry na jej pomyselný okraj, povedzme k populárnym realizáciám. Nájdeme tam vlastne to isté. Piontekov dobrodružný román *Oceľový lúč* naplno pracuje s toposom nedotknutej kysuckej prírody, s mýtom o Jánošíkových jaskyniach (a pokladoch), o štedrých zahraničných Slovákoch zo „zeme zaslúbenej“, z Ameriky, a celý tento priestor utopizuje utopický predmet – superrýchle lietadlo. A keby sme zašli ešte na strmší okraj populárnej kultúry, u nás, v krajine, kde sa kradne takmer všetko, by sme mohli stretnúť jej utopicko-idylický obraz v podobe „*túliacich sa ovčích stád*“ vo vrchoch a horských dolinách, „*v ktorých ľudia nemajú zamknuté brány*“ a „*majú tam srdcia čisté a vlúdne ako prúdy riek*“ (Zeman, 1976).

Pramene:

HURBAN, Jozef Miloslav: Prítomnosť a obrazy zo života tatranského. In: BOSÁKOVÁ, Viera (ed.): URBAN, Jozef Miloslav: *Dielo I*. Bratislava : Tatran, 1983.
KUKUČÍN, Martin: *Bohumil Valizlosť Zábor III*. Bratislava : Tatran, 1966.
ZELINOVÁ, Hana: *Anjelská zem*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967.
ZEMAN, Ľuboš: *V slovenských dolinách*. Bratislava, 1976. Dostupné na: <http://www.supermusic.sk/skupina.php?action=piesen&idpiesne=3233>.

Literatúra:

BÍLIK, René: *Historický žáner v slovenskej próze*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008.
FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Praha : Mladá fronta, 1992.
FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha : Československý spisovatel, 1993.
FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003.
HALBWACHS, Maurice: *Kolektivní paměť*. Praha : Sociologické nakladatelství (SLON), 2009.
HODROVÁ, Daniela: *Hledání románu*. Praha : Československý spisovatel, 1989.
KERMODE, Frank: *Smysl konců*. Brno : Host, 2007.
MACURA, Vladimír: *Znamení zrodu*. Jinočany : H&H, 1995.
MARCELLI, Miroslav: *Filozofie v meste*. Bratislava : Kalligram, 2008.
MIKO, František: Polemika o „anjelských zemiach“ a otázky realizmu v slovenskej próze štyridsiatych rokov. In: *Slovenská literatúra*, roč. 25, 1978, č. 1, s. 6 – 31.
OSUSKÝ, Samuel Štefan: *Filozofia štúrovcov II. Hurbanova filozofia*. Myjava : Knižtlačiareň Daniela Pažického, 1928.
ŠTÚR, Ľudovít: Najstaršie príhody na zemi uhorskej a jej základy. In: ŠTÚR, Ľudovít: *Slovania, bratia!* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.
ZAJAC, Peter: Tisícročná včela ako mýtus prežitia. In: *Slovenská literatúra*, roč. 48, 2001, č. 6, s. 493 – 500.

Štúdia je čiastkovým výstupom z riešenia projektu č. APVV-0085-10 Dejiny slovenskej literatúry po roku 1945. Riešiteľské pracovisko Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava, spoluriešiteľské pracovisko Trnavská univerzita v Trnave, Pedagogická fakulta.

Lucie Peisertová

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Praha

Směřování k anarchistickému novému příští na stránkách Neumannova *Nového kultu* v devadesátých letech 19. století

Předmětem tohoto příspěvku nebude – jak již jeho název napovídá – tak zcela žánr klasické utopie, ale daleko spíše okrajové poznámky k uchónii. Půjde nám tedy o vazby k zobrazení ideální společnosti jako projektu budoucnosti – fenoménu, o němž bylo již konstatováno, že od konce 18. století, kdy vyšla první uchónie,¹ se svou vizí dohledné perspektivy harmonické budoucnosti z velké části přebírá roli klasicky koncipovaných utopií vázaných na určité, zpravidla izolované, místo.

Vypomohu si zde pro začátek zjištěními Jeana Delumeaua z jeho knihy *Tisíc let štěstí*, věnované otázkám milenaristických očekávání v dějinách křesťanského Západu. Tento francouzský historik dochází k závěru, že i když se to na první pohled nemusí zdát patrné, přispěla tradice chilliastického očekávání, tu více tu méně okrajově přítomná v dějinách křesťanského myšlení od jeho samých počátků, svým specifickým dílem k postupnému ustavení osvícenské koncepce pokroku – už samotným zpřítomněním naděje, že štěstí lidstva je ještě na tomto světě možné. Delumeau také připomíná místo utopie jako žánru v tomto vývoji – neboť je třeba nepřehlédnout, že utopie vždy představují svého druhu komentář k současnosti, především vyjadřují nespokojenost s rozporem mezi velkorysou tužbou a každodenní realitou, zároveň ale obsahují naději na zlepšení prostřednictvím voluntaristického přístupu (Delumeau, 2010, s. 264n).

Mnou sledovaným materiálem jsou texty z devadesátých let 19. století publikované v revue *Nový kult*, tj. v časopisu vydávaném

¹ Tj. kniha Louise-Sébastienia Merciera *Rok 2440*, která vyšla v prvním vydání roku 1771. – MERCIER, Louis Sébastien: *L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*. Londres, 1771.

a redigovaném – a také redakčně jednoznačně usměrňovaném – výraznou osobností Stanislava Kostky Neumanna, časopisu v devadesátých letech názorově ostře vyhraněném směrem k individualistickému anarchismu. (Sledována budou léta 1897, kdy S. K. Neumann časopis přebírá do redakce, až 1900, kdy se pod vlivem stávkového dění na Kladně Neumann přiklání k anarchismu kolektivistickému.)

Při bližší analýze pod zorným úhlem utopické tematiky jsem jako nejzajímavější shledala dva okruhy problémů. Tím prvním je způsob, jakým se na stránkách tohoto časopisu mluví o budoucnosti, tím druhým pak zapojení tohoto projektování budoucnosti do sémantických strategií přehodnocování stávajících diskurzů. Obzvlášť právě řečené zní jistě učeně, ovšem o to méně srozumitelně, a tak si hned na začátek pomohu příkladem, který věc – jak doufám – objasní alespoň v hrubých obrysech, byť není přímo spojen se sledovanou tematikou (ale zase není zcela bez půvabu). Stanislav Kostka Neumann v článku *Šarlanterie patriotismu* v rámci odmítnutí všeho národovectví coby pokrytectví buržoazních společenských vrstev mimo jiné napsal: „Jest třeba již jednou petardou odvážného slova zapáliti střechy doupat a brlohů buržoazně-demokratické čeládky s jejími surovými předsudky a zákeřnickou morálkou“ (Neumann, 1897a, s. 10). Použitými jazykovými prostředky tohoto vyjádření se tak přiblížil stylu vlastnímu anarchistickým letákům a nepravidelně vydávaným časopisům, které v českém kontextu od osmdesátých let ilegálně šířily v duchu myšlenkového odkazu Johanna Mosta tzv. propagandu činu, tedy hlasitě proklamovaly podporu teroristických individuálních akcí za účelem propagandy hnutí a prosazení vlastních cílů (srov. Tomek, 2002, s. 19 – 31). Pro ilustraci citujme krátký úryvek z jedné takové tiskoviny: „Hoj, jak třesou se bídní udávači, policejní pochopové, necitelní kapitalisté a různé ty stvůry státu! Oni ví, že žádné předběžné oznámení jim neoznačí den zcepenění, musí oni ustavičně v smrtelných úzkostech žítí, nevědouce, kdy a kde objeví se strašný mstitel, válečník porůzný [míněn guerillový bojovník, terorista – pozn. L. P.] s jedem pajenou dýkou, revolverem neb dynamitem, by je jedním rázem skolil“ (*Budoucnost*, 1884, s. 1).

V Neumannově textu i ve starším anarchistickém článku nalezneme shodné rysy. Stejná je neurvalost vyjádření, jednoznačně

hodnotící negativně konotované označení protivníků (u Neumanna „buržoazně demokratická čeládka“; v článku z *Budoucnosti* „bídni udavači“, „policejní pochopové“, „necitelní kapitalisté“, „stvůry“) i výhrůžka použitými prostředky. To vše dohromady probouzelo u dobového čtenáře rozpomínku na paličský způsob vyjadřování raného českého anarchismu; a stranou pozornosti tak mohlo zůstat, že Neumannův text na rozdíl od svých starších bratrů není výzvou k individuálnímu teroru za použití třaskavin (v tom směru apeluje na své čtenáře např. výše zmíněná *Budoucnost*), ale že jeho petarda hodlá být čistě verbální – „petarda slova“. A právě slovu je přiznána taková brizance, že bude schopno rozmetat konvenční středostavovskou morálku. Koneckonců *Nový kult* myslel v první řadě na čtenáře s intelektuálními zájmy a cílem nebylo podporovat individuální terorismus, Neumannovi se ovšem velmi hodila emocionální odezva, kterou bylo schopno vyvolat jeho připomenutí. A právě k obdobným jevům chci zaměřit svou pozornost – k použití již ustavených repertoárů prostředků typických pro určitý kontext a jejich následnému využití k vlastním cílům.

Ondřej Slačálek, v současné chvíli zásadní badatel v oblasti zkoumání dějin českého anarchismu, nedávno v souvislosti s výzkumem způsobu pojednávání témat zločinu a trestu na stránkách českých anarchistických periodik konce 19. století předvedl, že klíčovým přístupem anarchistických publicistů k zacházení s jazykovým materiálem byla *resignifikace*: tedy tendence vyjmout slova z dosavadních rámců a posunout jejich význam. Důležitý přitom je ovšem prvek návaznosti a závislosti na rámcích již ustavených (Slačálek, 2011, *passim*). Zdá se, že otázka „přeznačování“ je klíčová i pro jiné anarchistické psaní než to o zločinech a trestech. Zásadní je při tom zjištění, že rozchod s dosavadní tradicí je sice možné poměrně snadno proklamovat – a anarchisty byl rozchod s tradicí hlasitě proklamován ve všech směrech, ale „vynalézt“ zcela nový způsob řeči je nejen problematické, ale v podstatě i fakticky nemožné, kontinuita je nutná, má-li mu být rozuměno.

Po těchto několika úvodních tezích přejdeme k vlastnímu předmětu zájmu. Patrně nijak nepřekvapí konstatování, že zaměření k budoucnosti je pro *Nový kult* devadesátých let zásadní. Tato revue se tak svým způsobem pouze zařazuje do kontextu obdobných

tendencí typických pro celé snažení tzv. generace České moderny; generace, která obvyklý spor starého s novým radikálně vyostřuje a zkouší zpřetrhat vazby s minulostí a jejími představami ve všech oblastech; proklamovaným cílem se stává rozchod nejen s minulostí, ale i současností a úběžníkem úsilí stvořit zcela novou epochu (srov. např. Urban, 1995, s. 24n). Jako by jen budoucnost měla cenu a současnost byla především materiálem k přestavbě.

Na stránkách *Nového kultu* dominuje ve výhledech do budoucna optimismus – a chtělo by se říci ničím nepodložený, jako by změna byla nejen nutná, ale i nevyhnutelná, stejně jako její cíl. Současnost je pak jen dobou přerodu, zárodkem budoucích perspektiv. Z Neumannova pera tak čteme např. následující vyjádření:

„Avšak v nesčíslných srdcích stále zřetelněji a zřetelněji rostou obrysy nového světového pořádku. A nové slunce, kterého ještě nevidíme, jehož červánky však jsou již na východě, roznlítí bohda plamen sebevědomí a sebepoznání v srdcích obrů zítřka, kteří dopomohou lidstvu zase přes jednu novou etapu“ (Neumann, 1898c, s. 47).

„(...) dva tisíce let starý člověk čeká opět barbaru... Jedná se tedy o jeho znovuzrození. Jakými budou ti, kteří pomohou tomuto procesu, nevíme dnes ještě přesně“ (Neumann, 1898b, s. 68).

„A blahoslavení, kdož orají, sejí a zalévají s blahými předtuchami nového optimismu. Kdož pochopili, že bude nutno jinak žít, aby zápasy byly čestnější a vítězství slavná. (...) A že nutno poznati svoji povinnost pro dnešek: každý den, každou vteřinu s celou energií a s celým úsilím snažiti se po krásnějším, lepším a radostnějším životě“ (Neumann, 1898a, s. 113).

Těmto úryvkům je společné mimo jiné to, že jsou roztroušeny v textech, jejichž primárním cílem nikterak není vyjadřovat se k tématu budoucnosti – jen namátkou, jde o citace z nekrologu za německým kancléřem Bismarckem, z Neumannova vyjádření k dílu výtvarného umělce Františka Bílka a z recenze dramatu s listem názorově spřízněného německého autora Johannes Schlaafa. Tím spíše úryvky dokládají, jak téma „směřujeme k budoucnosti“ tvoří neodmyslitelnou součást revue a jak prostupuje texty zdánlivě zcela odtahité. Citace spojuje také přesvědčení, že se v pisatelově současnosti láme čas, končí zásadní etapa dějin a nová je už zcela blízko.

Optimistická víra v neodvratnost vývoje stojí v *Novém kultu* někdy dokonce ve zjevném rozporu s fakty – to je zřejmě zvláště na vztahu k sociální demokracii, jejíž pozice mezi dělnictvem na konci století sílily, stejně jako její reálný politický vliv. V očích individualistického anarchismu však byla historicky odepsanou veličinou, neboť dle jeho soudu vývoj půjde jinudy. Dejme slovo opět Neumannovi: „Nebojíme se budoucnosti, nebojíme se přítomnosti. Agonie hodného, státního socialismu dávno se již odehrává v duších, které jako pochodně kráčeji před lidstvem“ (Neumann, 1899b, s. 246).

K otázkám soupeření anarchistických tendencí s těmi sociálnědemokratickými se na stránkách *Nového kultu* vyjádřil i Arnošt Procházka ve svém článku *Úpadek anarchismu* (Procházka, 1897). Že by hnutí upadalo, je v závěru jeho textu popřeno s doložením, že jde jen o zbožné přání „socialnědemokratických a měšťanských reakcionářů všech odstínů“ (tamtéž, s. 22), ve vlastním článku se sice připouští, že sociální demokracie nabývá nad anarchisty co do extenzity hnutí vrchu: „Proto možno i připustiti na prvý pohled, že Anarchismus upadá. Aspoň, pokud se měří dle své extenze v dělnických třídách“ (tamtéž, s. 20). Ovšem to ještě nezbavuje vlastní anarchistické hnutí palmy vítězství, neboť podle pisatele je zásadnější intelektuální kvalita hnutí: „Odvrací-li se snad proletář dělnický od Anarchismu, inteligenti, proletáři duševní, abych tak řekl, vždy více sem, do jeho krajů táhnou. Nelze ani jinak: neboť jedině tady, vedle hospodářské neodvislosti, možno dosíci té tolik bolestně zdané a vytoužené volnosti duševní“ (tamtéž). Uznat anarchismus za vítěze pomyslné historické soutěže umožňuje Procházkovi operace, při níž se přiznaná důležitost přesouvá z vnější reality, tj. sledování vnějších znaků úspěchu, do reality vnitřní – anarchismus je v jeho textu představen zejména jako hluboký vnitřní přerod jedince – teprve s následným dopadem na vnější realitu: „V přítomné chvíli Anarchismus jest myšlenkové naladění, duševní uzpůsobení, stav vnitřního člověka. Přerouje sebe sama. Činí se schopným pro budoucí velikou svobodu a krásu. Pracuje o tomže u jiných. Jedná se o přeměnu názorů a citů, srdce a rozumu. S nimi neodvratně přijde změna vnějších poměrů životních. Bez nich není, fatálně, vůbec skutečně možnou. Tady jest domnělý všelék socia-

lismu neúčinným“ (tamtéž). A právě díky této volbě prostředků přeměny světa je anarchismus jedinou možnou cestou k lepší budoucnosti. Podobný přesun přeměny světa do nitra subjektu proklamuje ostatně i Neumann v redakčním prohlášení prvního čísla revue, formulujícím její program: „Chceme především každé duši přístupné novým názorům a novým myšlénkám ukázat směr cesty, kudy dnešní duchové do nových světů se stěhují a poskytnouti jim možnost své staré, přežilé a falešné hodnoty zaměnit novými, neboť v tom vězí přední úkol všech a jednoho každého zvláště“ (Neumann, 1897b, s. 18).

Shodnou-li se Neumann s Procházkou ve svých textech, že příchod nového věku je na spadnutí a jejich intelektuální práce má na uspíšení jeho příchodu svůj podíl, zůstávají oba stejně cudní, pokud jde o vymezení konkrétnějších obrysů této nové epochy. Oba shodně zmiňují ničím neomezované individuuum coby její středobod, ale zároveň se nebrání přiznat, že další detaily je nemožné přiblížit. Jako by to byl právě rozchod se vším stávajícím, který má být tak radikální, že je pro pisatele obtížné onu novou etapu blíže nastítnit. Vypomoci pak v takových formulacích musí souhrnné označení úběžníku dějin – *Anarchie*, psáno důsledně s verzálou na začátku.

Tato verzála převzatá z dobové symbolistické poetiky přidává slovu důsažnost a mnohoslibnost, básnický zatíženému označení tak už ani konkretizace nejsou třeba. Obzvláště Procházkovo zacházení s tímto slovem rázem staví tento úběžník lidské snahy například po bok symbolu Nového království v básnickém díle Antonína Sovy.² Dokonce ani František Gellner, básník vyhraňující se jinak vůči básnickému symbolismu zcela programově, se na stránkách *Nového kultu* neubrání analogické „symbolizační tendenci“, pokud jde o vizi budoucnosti – v jeho básni *Reflexe*, která zde vyšla roku 1899, čteme: „*Půjdou-li tudy potají / divocí kommunardi, / kteří ve zbraních čekají, / až Nové Jitro se zardí*“ (Gellner, 1899, s. 247). Zvýraznění spojení „*Nové Jitro*“ verzálou je přitom pro Gellnerovu tvorbu jinak naprosto atypické.

2 Srov. např. vyjádření z již citovaného článku: „V souhrnu: budoucí cíl – Anarchie. Dnes v celém uvědomění v hlavách snad dosti malého počtu, těch vzácných a sladkých lidí; latentní a vagni v pomalých a těžkopádných mociích širokého množství“ (Procházka, 1897, s. 19 – 20).

Nabízí se ještě jedno nečekané přirovnání anarchistické budoucnosti, a sice ke Království božímu – podobně touženému, podobně očekávanému, podobně nevyhnutelnému, a přece možná vzdálenému. Citujme opět Arnošta Procházku: „Neklame se asi nikdo, nyní že by možno bylo dojítí celého uskutečnění anarchistického ideálu. Možno k němu pouze pracovati. Jeho příští na zemi nás tu nezastihne. Průkopníci a první stavitelé jsme“ (Procházka, 1897, s. 20).

Tuto paralelu posilují i četné aluze na tradiční repertoár biblických motivů, přímých biblických citací nebo jejich parafrází. Podle Neumannova vyjádření boj o všeobecné hlasovací právo „podá nám kalich utrpení“ (Neumann, 1900, s. 1). František Bílek je přirovnáván k Janu Křtitelovi.³ Už jsem citovali výrok, podle kterého jsou „blahoslaveni, kdož orají, sejí a zalévají s blahými předtuchami nového optimismu“ (Neumann, 1898a, s. 113). Neumann neváhá užívat přímých novozákonních citací i s odkazem na verš coby mott ke svým textům – například rozhorlený výše zmiňovaný článek *Šarlanterie patriotismu* začíná mottem z Markova evangelia (M 16,15): „A řekl jim: Jdouce po všem světě kažte evangelium všemu stvoření“ (Neumann, 1897a, s. 8). Váhu evangelia Neumann připisuje z pohledu církve nemyslitelným autoritám: v právě uvedeném případě nepřímou dokonce sobě, o citátu z F. Nietzscheho „Tak málo státu jak jen možno“⁴ zase píše coby o „evangelickém pro nás slově“ (Neumann, 1899a, s. 141).

Koncentrace intertextových odkazů k biblickým textům je zkrátka značná a může sama o sobě zarazit – střetává se totiž v *Novém kultu* s výrazně protiklerikálním i obecně protináboženským ideovým zaměřením. Zbývá proto zodpovědět otázku po funkci těchto narážek.

Rámcově zde platí to samé, co jsme konstatovali v souvislosti s využitím jazykových prostředků zavedených v rámci anarchistické propagandy činu. I zde se Neumannovi hodí, že užití těchto prostředků vyvolává nutně poměrně mohutnou odezvu na straně

3 Srov. „A položil jsem v čelo tohoto článku verše evangelia Matoušova [tj. citát Mt 111.1-4 – pozn. L. P.], že se nemohu zbýti představy Křtitelovi, kdykoli slyším jméno p. Bílkovo. „Hlas volajícího na poušti; připravujte cestu Páně...“ (Neumann, 1898b, s. 68).

4 V současném překladu „Co možná nejméně státu“ (Nietzsche, 2010, s. 228).

čtenáře – čtenář tyto narážky snadno odhalí – ten dobový ještě určitěji než ten dnešní, navíc se lze spolehnout, že si je na základě tradice spojí s hodnotami velké důležitosti. A na tomto pozadí lze začít zajímavé hry významů – odkazem pak lze např. jen vybavit v čtenářově mysli tradičně vžitou výstižnou metaforu (viz „kalich hořkosti“), ale také významově zatížit vlastní text. Navíc o to provokativněji působí radikální přehodnocení. V tomto bodě je třeba připomenout, že Neumann analogicky s biblickými narážkami a aluzemi na další texty křesťanské tradice pracuje velmi často rovněž ve své básnické tvorbě.

Někdy má přehodnocení charakter spíše duchaplné hříčky – viz výše zmíněný pastiš o blahoslavených, kteří orají a sejí, sestavený z narážek na Kristovo Kázání na hoře, ovšem se zásadním hodnotovým posunem. Jindy jde o záměrně vyhocenou provokaci, jako např. v Neumannově článku *Právo lidu* (Neumann, 1897c), v němž jsou ideoví soupeřníci vyzýváni, aby byli připraveni na dějinný střet se snahami sociální demokracie, která přichází, aby „nasytila hladové a napojila žíznící, aby ‚vyděděným‘ vrátila život a opovrženým sebeúctu“ (tamtéž, s. 34). Přesto podle Neumanna nedokáže to nejdůležitější, totiž naplnit široké vrstvy duchem svobody, proto jsou i její proklamované cíle velmi pochybné. V polemice s nimi se pak mimo jiné praví: „připravujeme sebe. (...) Abychom byli pyšnými, až křesťanská pokora v posledcích bude nám vnucována. (...) Abychom byli silnými, až slabomyslní a *chudí duchem* budou majestátem, kácejícím vše nepoddajné, sebevědomé a vysoko se pnoucí“ (tamtéž; zvýr. L. P.).

Právě citovaný článek nás může v našem uvažování posunout blíže k pointě, neboť v sobě ilustrativně spojuje hned několik problémů. Ještě před tím je třeba poslední odbočení stranou. Bylo již mnohokrát konstatováno, že marxistické pojetí dějin zásadním způsobem přejímá chiliastický půdorys, odvozovaný ponejvíce z interpretací Zjevení Janova – ve stručné rekapitulaci: po dějinném kataklyzmatu budou síly zla spoutány, na zemi bude nastolena spravedlivá vláda Krista a jeho věrných a lidstvo na tisíc let dosáhne pozemského štěstí, na konci této éry bude následovat vzkříšení a druhé kataklyzma v řadě – Poslední soud, a poté příchod nebeského Jeruzaléma.

Marxismus pouze škrťá jakoukoliv transcendenci a také poslední dějství této vize, počítá se zastavením dějin po dosažení z jeho pohledu spravedlivé společnosti.

Zmiňují tyto skutečnosti proto, že na stránkách *Nového kultu* rovněž není příchod příští etapy dějin vnímán pouze bezproblémově, hrůza přerodu se pak patrně nejvýrazněji přihlašuje právě ve výše zmíněném Neumannově textu *Právo lidu* – zde ovšem v roli sil zla v rozhodném boji na konci dějin vystupuje sociálnědemokratické hnutí. Celý text je stylizován velmi pateticky (za využití archaizujících jazykových prostředků na rovině výběru lexika i slovosledu). Snad má patetickou promluvou i výše zmíněnými biblickými narážkami na pozadí čtenářova vnímání vyvstat kontext biblických proroctví a kázání: „Není pochyby: socialism, reprezentovaný především ovšem sociální demokracií, roste a není snad tak dalekou doba, kdy výhrůžný spočine právě nad námi a bude se snažit své jho vložit na nás. A s celou touto jistotou, chladní k jeho slibům a klidní k jeho vyhrůžkám, čekáme silní a otužilí v boji s dnešní společností a s dnešní morálkou, a připravujeme sebe“ (tamtéž).

Text je tak dokladem snad obecnější tendence, že přes četné koncepční nejasnosti vlastního hnutí a přes proklamovaný odpor k marxistickému socialismu – který na sebe dokonce může brát někdejší roli Belialovu, pohybuje se anarchistické myšlení o dějinách v obdobných schématech jako zavrhaný marxismus, ve schématech, která – ačkoli by to přesvědčení modernisté jistě neradi slyšeli – mají své kořeny velmi hluboko v minulosti.

Literatura:

- DELUMEAU, Jean: *Tisíc let štěstí*. Praha : Argo, 2010.
- GELLNER, František: Reflexe. In: *Nový kult*, roč. 2, 1898/1899, č. 9-10, prosinec 1899, s. 247.
- NEUMANN, Stanislav Kostka: Šarlaterie patriotismu. In: *Nový kult*, roč. 1, 1897/1898, č. 1, říjen 1897a, s. 8 – 10.
- [NEUMANN, Stanislav Kostka]: Náš list. In: *Nový kult*, roč. 1, 1897/1898, č. 1, říjen 1897b, s. 18, podepsáno Redakce.
- [NEUMANN, Stanislav Kostka]: Právo lidu. In: *Nový kult*, roč. 1, 1897/1898, č. 2, listopad 1897c, s. 34 – 36, podepsáno S. K. N.
- [NEUMANN, Stanislav Kostka]: Johannes Schlaf: Gertrud. In: *Nový kult*, roč. 1, 1897/1898, č. 5, březen – duben 1898a, s. 113 – 114, [nesignováno].
- NEUMANN, Stanislav Kostka: Několik slov nekatolíka o Františku Bílkovi. In: *Nový kult*, roč. 1, 1897/1898, č. 4, leden – únor 1898b, s. 67 – 71.
- [NEUMANN, Stanislav Kostka]: Nur den Naturgesetzen untertan. In: *Nový kult*, roč. 2, 1898/1899, č. 2, červenec – srpen 1898c, s. 47, podepsáno S.-.
- [NEUMANN, Stanislav Kostka]: Jsem Rakušanem. Několik výkřiků do plané věavy. In: *Nový kult*, roč. 2, 1898/1899, č. 5, leden – únor 1899a, s. 138 – 141, podepsáno S.-.
- [NEUMANN, Stanislav Kostka]: Dansons la Carmagnola! In: *Nový kult*, roč. 2, 1898/1899, č. 9-10, prosinec 1899b, s. 241 – 246, podepsáno S.-.
- [NEUMANN, Stanislav Kostka]: Náš úkol v českém světě. In: *Nový kult*, roč. 3, 1900, č. 1, 16. 3. 1900, s. 1, nesignováno.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Lidské, příliš lidské I*. Praha : OIKOYMENH, 2010.
- PROCHÁZKA, Arnošt: Úpadek anarchismu. In: *Nový kult*, roč. I, 1897/1898, č. 2, listopad 1897, s. 19 – 22, podepsáno Ar-.
- Revoluce v Rakousku. In: *Budoucnost*, roč. I, 1883/1884, č. 16, 29. 3. 1884, s. [1], nesignováno.
- SLAČÁLEK, Ondřej: Jsme tu již od Kaina! Resignifikace zločinu a její limity v českém anarchismu. In: PEISERTOVÁ, Lucie – PETRBOK, Václav – RANDÁK, Jan (edd.): *Zločin a trest v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků ze 30. ročníku symposia k problematice 19. století*. Praha : Academia, 2011, s. 94 – 105.
- TOMEK, Václav: *Český anarchismus a jeho publicistika 1880 – 1925*. Praha : Filosofía, 2002.
- URBAN, Otto M.: Modernizace a moderna na konci století. In: URBAN, O. M. – MERHAUT, L. (edd.): *Moderní revue 1894 – 1925*. Praha : Torst, 1995, s. 24 – 38.

Michal Habaj
Ústav slovenskej literatúry SAV

Utopizmus v slovenskej poézii okolo roku 1920

Roky nasledujúce tesne po vzniku Československej republiky predstavujú v kontexte dejín slovenskej literatúry 20. storočia obdobie poznačené špecifickou prítomnosťou utopického náboja. Ak by sme nehovorili priamo o utopizme, ale iba o rôznych spôsobom štruktúrovaných iluzívnych projekciách, neboli by sme presní: a to i s ohľadom na skutočnosť, že spomínané tendencie nemusia mať vždy podobu systémovo formulovaných koncepcií a vízií budúcnosti, ale rovnako často môžu byť iba spontánnym prúdom individuálnych a kolektívnych túžob premietnutým do rôznych podôb dobového snenia o premene človeka a sveta. Viaceré podstatné a relevantné, či dokonca vývinovo a hodnotovo určujúce básnické iniciatívy dvadsiatych rokov 20. storočia nemožno plne pochopiť bez toho, aby sme registrovali ich utopický rozmer. V tomto zmysle utopické projekcie a programy nesené ideálmi humánneho a spravodlivého sveta, ideály civilizačného pokroku a vízia budovania nového sveta, ako i mesianistické očakávanie príchodu a zrodu nového človeka vo výraznej miere spoluurčujú obraz a podobu dobovej literatúry, či, konkrétne, poézie. Optimistický potenciál poprevratového desaťročia, predovšetkým jeho začiatku a prvej polovice, možno identifikovať v známych historicko-politických a kultúrno-spoločenských faktoch: koniec 1. svetovej vojny, vznik ČSR, naplnenie národno-emanipačných snáh. I s ohľadom na utopicko-revolučné tendencie v širšom európskom kultúrno-spoločenskom kontexte sa ideály a ilúzie domácej literárnej scény upínajú nielen k budúcnosti ľudstva, ale i národa, kultúry a celej spoločnosti, ktorá stojí na začiatku novej cesty. Vedomie prelomu a nového začiatku, ale tiež zodpovednosti vyplývajúcej z úlohy nesporne historickej spája príslušníkov mladej a najmladšej literárnej generácie bez ohľadu na inklinovanie

k rôznym školám, smerom a prúdom. Rozhodujúca je generačná platforma, ktorá sústreďuje všetky „pokrokové“ sily v mene „nového začiatku“ a „zakladania modernej slovenskej literatúry“. Až postupne príde k diferenciacii a špecifikácii pojmu modernity, k formulovaniu vlastných – individuálnych či skupinových – definícií modernosti. V období bezprostredného začiatku dvadsiatych rokov 20. storočia však v literárnom priestore vznikajú a fungujú napohľad bizarné kombinácie a kríženia estetik a umeleckých programov: vedľa seba a cez seba koexistujú umelecko-estetické koncepcie rôznej proveniencie, ktoré neraz kooperujú i tam, kde by to teoreticky nemalo byť vôbec možné. V tomto laboratóriu poetík možno často identifikovať spoločný cieľ, ktorým je stvorenie „nového sveta“ a „nového človeka“. Takýmto spôsobom môže napríklad Ján Rob Poničan v signálnej zbierke slovenskej lavicovo orientovanej avantgardy *Som, myslím, cítim, milujem všetko, len temno nenávidím* (1923) kombinovať vplyvy a poetiky proletárskej poézie, civilizačnej poézie, kubofuturizmu, expresionizmu, vitalizmu, dekadencie, novoromantizmu, anarchizmu i symbolizmu a ono to, prekvapujúco, drží celé pohromade. A svoju báseň *Výzva s „proletkultovským“ refrénom „pôjdem súdruh do boja“* (Poničan, 1923, s. 83) nevenuje nikomu inému ako Tidovi J. Gašparovi, ktorý však svoj sen o ideálnom svete sníva v celkom protikladných ideových a estetických rámcoch salónno-buržoáznej dekadencie a dandyovského estétstva. Ešte jedna báseň v Poničanovom škandalóznom debute nesie v podtitule venovanie: *Pieseň odboja* formálne inklinujúca ku kubofuturizmu, ideovo ukotvená v anarchisticko-bolševickej túžbe militantného zvrhnutia „starého sveta“, je v celej svojej radikálnosti i s výkrikom „*Hurrá, hurrá, do boja! – / Do boja, mladí, do boja!*“ (tamže, s. 79) venovaná Gejzovi Vámošovi, ktorý však víziu „nového človeka“ a „novej spoločnosti“ tematizuje v etických a humánných intenciách expresionizmu, navyše ešte poznačeného pasivitou neurastenicko-hypochondrickej moderny a výlučnosťou aristokratizmu ducha. Každý zvlášť a všetci spoločne sú presvedčení o výnimočnosti aktuálneho historického okamihu i seba a svojej umeleckej generácie. Ako sumarizuje Pavol Winczer: „Bolo to desaťročie veľkých ideí a nádejí, nesmierneho pátosu a vládol v ňom mesianistický duch, presvedčenie o poslaní

vlastnej generácie a o prelomovosti epochy“ (Winczer, 2004, s. 203). V tomto zmysle nastupujúcu generáciu básnikov i prozaikov spája „vzdvihovanie ceny idey alebo fikcie v ľudskom živote“ (Chorváth, 1939, s. 16): tie, podľa toho, či sa uspokojujú s viac či menej pasívnou negáciou reality, alebo prerastajú do aktívnej vízie inej, novej reality, môžu či nemusia prechádzať v utopizmus. Ak budeme s týmto vedomím ďalej hovoriť o utópiách, potom treba zdôrazniť, že s ohľadom na heterogénny charakter a vývinovú diskontinuitu slovenskej literatúry prvého poprevratového decénia sa utopické myslenie špecifikuje v intenciách mesianistického expresionizmu, proletársko-revolučného aktivizmu alebo mravného vitalizmu. Bez ohľadu na túto skutočnosť smeruje k identickému cieľu, ktorým je sociálno-humánna vízia „nového sveta“ a „nového človeka“. Základná disproporcía medzi jednotlivými projektmi sa ukazuje v spôsobe, akým túto víziu uskutočniť, teda v metóde, ktorá by k vytúženej „obrode“ – človeka i sveta – viedla. Riešenia sú na jednej strane orientované k zmene spoločenského poriadku prostredníctvom triedne motivovaného boja, na strane druhej ako úsilie o premenu jednotlivca kultiváciou jeho emocionálnej, etickej a duchovnej senzibility. V centre oboch kontradiktórne postavených programov môžeme identifikovať dva kľúčové pojmy dobového umelecko-estetického jazyka: „revolúciu“ a „tradíciu“, pričom ďalšie kľúčové pojmy (Človek, humanita, sloboda, nová doba, preporodenie) voľne oscilujú medzi obidvomi koncepciami a vzájomne ich zblížujú. Skutočným bodom prepojenia však bude utopicko-humanistická predstava ľudského bratstva, ktorá v oboch prípadoch preberá symbolické štruktúry a jazyk náboženstva. Ako ilustrácia mi poslúži raná tvorba vybraných, avšak – z hľadiska estetických a vývinových hodnôt – reprezentatívnych básnikov desaťročia: Jána Smreka, Emila Boleslava Lukáča, Laca Novomeského a Jána Roba Poničana.

Debutová zbierka Jána Roba Poničana *Som...* sa nesie v radikálnom rozchode s tradíciou a „starým svetom“. Programovo túto skutočnosť manifestuje úvodná báseň zbierky (*Čitateľom*), kde sa autor štylizuje do pozície „dobyvateľa svetov“ prinášajúceho „nové spevy“. Pravdou však je, že akokoľvek radikálne sa Poničan dištancuje od tradície, jeho vlastná básnická štylizácia nie je od tradície celkom

nezávislá. Za figúrou syna odchádzajúceho do sveta, aby opätovne nadobudol to, čo považuje za svoje nespravodlivo odňaté („vydedené“) „dedičstvo“, sa ohlasuje zbojnícka tradícia nanovo interpretovaná v modernom anarchistickej kóde. Motivácia cesty sa špecifikuje ako túžba po pravde a spravodlivosti, kde sociálny a mravný étos („hlásanie pravdy“, „napojenie smädných“) je základom, cez ktorý Poničanovo gesto s odkazom na postavu „Mojžiša“ (Poničan, 1923, s. 9) nadväzuje na náboženskú tradíciu. Určujúcou sa stáva štylizácia do postavy proroka a spasiteľa – básnickú sebaheroizáciu signalizuje už titul zbierky, kde ono sebavedomé „Som“ neimplikuje iba čerstvo nadobudnutú individuálnu ľudskú hrdosť a svojbytnosť, ale zároveň strháva všetku pozornosť výlučne samo na seba. Poničanov básnický subjekt sa stáva prorokom „nového sveta“ a simultánne s tým i jeho očakávaným Mesiášom: čo je však podstatnejšie, revolučno-proletársky „chrám“ komunistickej budúcnosti je vo svojich základoch vystavaný z „tehličiek“ nábožensko-biblickej tradície. To na jednej strane síce znamená zaujatie radikálne protináboženských a proticirkevných postojov („zrúťte kostoly, ľudia“; tamže, s. 84), na strane druhej však tiež prevzatie jazykových a symbolických štruktúr náboženstva a cirkvi, ktoré sú reinterpretované v nových kultúrnych a ideologických kontextoch. V intenciách revolučno-proletárskej alegórie Poničan prehodnocuje nábožensko-cirkevné motívy (továreň – chrám, stroj – oltár, robotník – kňaz, práca – modlitba). Smrť „Boha“ a zrodenie „nového Boha“ sú tu ohlasované jazykom teológie, pričom historický okamih tejto zmeny sa interpretuje ako začiatok budúcnosti – stvorenie sveta (báseň *Genezis*; tamže, s. 77). S ohľadom na komplexnosť celej zbierky prechádza Poničanovo gesto od „etického vzrušenia“ (Pišút, 1931, s. 44) k „sociálnemu programu“ – v skratke je to cesta od radikálnosti a deštruktívnosti individualistického anarchizmu ku kooperácii a k disciplíne komunizmu, v ktorom jednotlivec vstupuje do služieb celku. Do centra sa vysúva vedomie „komunity“ či „kolektívu“, ideálom je unanimistické stotožnenie sa s „davom“ a „rozpustenie“ jednotlivca v kolektívnej skutočnosti („*Dav, milujem ťa!*“; Poničan, 1923, s. 55). Z pozície tribúna revolúcie, proroka „nového sveta“ a spasiteľa chorého a smädného ľudstva však subjekt Poničanových básní zostáva uväznený vo svojom in-

dividualistickom heroizme a s milovaným davom nikdy nesplynie. S ohľadom na báseň *Ešte vždy tak bolo* je to jeho historická úloha proroka „dobra“ a „lásky“, v ktorej sa ozýva romanticko-prométeovsky kódované poslanie toho, kto prináša nevedomej mase svetlo poznania a sám sa stáva obeťou úkladov, zloby a nepochopenia „*mi-zernej chásky*“ (tamže, s. 82).

V juvenílnych básňach Laca Novomeského, časopisecky publikovaných medzi rokmi 1924 – 1926, sa objavuje hneď niekoľko identických toposov ako v poézii Jána Roba Poničana. I Novomeského básnická „cesta“ je vymedzená opozíciou „starého“ a „nového“ sveta. Napríklad v básni *Vy a ja* sa východisková pozícia subjektu špecifikuje ako odchod z rodiska „do sveta“ – „za novým životím“ (Novomeský, 1924, s. 106). „Dobyvateľská“ motivácia tu má podobu dosiahnutia prostého ľudského šťastia („*Predsa chcem víťazne dobyť si úkrytu, lásky a tepla*“), ale i víziu víťazstva človeka nad prírodou („*pokoriť stromy a pokoriť steblá*“). Predovšetkým je však aktivita subjektu orientovaná k ľuďom a ľudstvu: už názov básne (*Vy a ja*) signalizuje ale hranicu medzi jednotlivcom a davom. V Novomeskom tak prichádza na scénu sociálne a humanisticky orientovanej poézie ďalší spasiteľ, ktorý svojím „*spevom ohnivým*“ a „*braterským objatím*“ túži „*zahojiť zúfalstvo*“ a „*zaceliť boľavé rany*“ ľudí stratených v smútku a bolesti. Opäť má však jeho gesto iný ako zjednodušene a výlučne ideologicky motivovaný základ: Novomeský prichádza „*s radostným výkrikom dvadsiatich rokov*“ (tamže), rovnako ako Poničan, ktorý do sveta prinášal „*rudy surovej, zdravej sily*“ (Poničan, 1923, s. 9). Symptomatically tento povojnový generačný vitalizmus reprezentuje Smrek s jeho mladými, jarými a divými jazdcami, ktorí sa stávajú metaforou samotného života, náhle uvoľnenej extatickej energie, bez ohľadu na následky nezadržateľne sa ženúcej vpred v priestore i čase. Sú to teda pudové sily prírody a života, z ktorých sa formujú kolektívne vitalistické hnutia s ich kultom telesnosti, mladosti, zdravia a sily. I marxizmus v tomto ohľade pracuje s energiou, ktorá je stelesnením organického životného pohybu a ako taká vyjadruje hlbšie a zásadnejšie premeny než tie, ktoré sa zdanlivo odohrávajú na pódiu profánno-politicky chápaných dejín. Medzi Novomeského ranými básňami môžeme nájsť i básne neskrývane utopistické. V ich centre – všimnime si už

názvy (*Veľký deň*, *Verš prologický*) – sa ohlasuje vízia budúcnosti v intenciách sekularizovanej eschatológie. Táto budúcnosť je formulovaná ako príchod „nového sveta“, „veľkého, skvelého dňa“ (Novomeský, 1924a, s. 6), „kráľovských hodov“ a „príbytku vonného“ (Novomeský, 1924b, s. 116 – 117), kde sa očakávanie súdneho dňa tematizuje obrazmi kolektívneho nadšenia a radosti z „vykúpenia“ („*radosti pieseň bude spievať dav*“; Novomeský, 1924a, s. 6; „*a potom radostným výsknutím podajte pravicu novému svetu*“; Novomeský, 1924b, s. 116 – 117). Novomeského riešenie uskutočnenia utópie iba výnimočne sklzáne k revolučnej deštrukcii starého sveta („*vrazte doň, zarevte naň svoj hlad a svoje biedy, / zakričte, prišli ste zúčtovať, na to že ste tu*“, „*lež i ja s vami chcem rozdrviť starý svet pohybovom revoltujúcim*“; tamže), naopak, od začiatku tenduje k ideálom lásky a bratstva ako k spôsobu nenásilnej zmeny („*keď ocelové zbrane zlámeme*“). Na rozdiel od Poničana teda Novomeský v aktívnom odhodlaní „napraviť“ svet nevidí vo svojom básnickom čine ani tak revolučný „povel“ ako skôr revolučný „spev“ – ten je vo svojej podstate manifestáciou anonymného, nevedomého pohybu, spontánnej energie mladosti akumulovanej v dave („*ako rozzúrená povodeň*“, „*ako riava nesputnaných vôd*“, „*my jarú silu máme v ramenách*“; Novomeský, 1924a, s. 6). V tomto zmysle už v Novomeského ranej tvorbe platí, čo konštatoval v inej súvislosti Milan Hamada, a síce, že „nad gestom jednostranného boriteľa prevládalo a prevláda uňho gesto tvoreľa“ (Hamada, 1964, s. 189) – miesto rúcania kostolov Novomeského básnický subjekt odkláňa energiu hnevu a deštrukcie k stvoriteľskému a ozdravnému potenciálu lásky, ktorá navyše postupne stráca svoju spoločenskú a verejnú intenciu, aby sa presunula do sféry intímnej a subjektívnej. Už veľmi skoro, v úvodnej básni svojej debutovej zbierky *Nedela* (1927), ale Novomeský rezignovane konštatuje: „*Tá pieseň chlapca / podobu sveta nezmenila*“ (Novomeský, 1971, s. 54).

Iná je utopistická seba projekcia u Emila Boleslava Lukáča, ktorého básnický debut *Spoveď* (1922) reprezentuje konvenčnú poéziu oneskoreného symbolizmu. Básne záverečného oddielu zbierky s ohľadom na predchádzajúce partie prinášajú kontrastnú poetiku revitalizácie a symbolického vzkriesenia: už názvy ohlasujú fakt premeny v nábožensko-biblickom kľúči (*Nová zvesť*, *Nový život*, *Je jasný*

deň, *Blahoslavený sen, Korunovanie*), čím sa radikálne prevracia skúsenosť krízy subjektu zmietaného medzi mysticko-asketickým a trpiateľsko-erotickým pólom svojej bytosti. Katarzia, ktorá sa neobmedzuje na psychologickú zložku, ale zasahuje celé vnútorné bytie človeka, je u Lukáča nesená objavením toposu domova, zeme, prírody. Je teda motivovaná opačne ako u Poničana či Novomeského: nie odchodom, ale návratom, nie popretím tradície, ale jej opätovným znovuobjavením. Premena a obnovenie vitálnych síl človeka sa uskutočňujú v radosť prežívania ľudskej spolupatričnosti s prírodou, ktorá sa stáva vektorom vnútorného oslobodenia a symbolického „preporodenia“ človeka. Nábožensko-religiózne motívy sa transformujú v prírodnom pláne uchovávajúc, resp. prehodnocujúc vlastnú spiritualitu (Ráno – katedrála, Život – korunovaný kráľ, liturgia lesov). V tomto vzkriesení človeka sa nanovo utvára i predstava bratstva všetkých ľudských bytostí („*Sme všetci jedna krv a kosť, / všetci sme sestry, všetci bratia*“; Lukáč, 1922, s. 106). Takto chápaná katarzia bola však utopická už čo i len s ohľadom na lukáčovský básnický subjekt – ten sa bude v nasledujúcich básnických zbierkach striedavo zmietat medzi večným exodom človeka a ľudstva a jeho chvíľkovým vykúpením.

Rovnako symbolistický debut Jána Smreka *Odsúdený k večitej žízni* (1922) vo svojom záverečnom oddiele tematizuje vnútornú premenu básnického subjektu, s ktorou korešpondujú aktivizácia a dynamizácia celého básnického sveta. Transformácia trpiateľského gesta v gesto spasiteľské sa u Smreka realizuje naďalej prevažne v nábožensko-religióznom a teologickom kontexte, objavujú sa však i nové, sekulárno-civilné tendencie, ktoré abstraktný svet ideí a symbolov sčasti konkretizujú. Podobne ako viacerí generační druhovia štylizuje Smrek svoj básnický subjekt do pozície spasiteľa („*básnika bolesti*“) berúceho na seba utrpenie slabých a bezmocných, „*bledých neviest ulíc*“, „*žobrakov*“, „*kajúcich zlosynov*“, „*matiek vycivených prs*“ – toto gesto sa stáva „*predzvestou*“ budúceho vykúpenia, „*cesty ku Mysu Dobrej nádeje*“ (Smrek, 1922, s. 33). Víziu a príchod novej skutočnosti opäť signalizujú už názvy básní (*Dnes milujem svoj deň, Ad Orientem, Renaissance, Bieli vtáci, Zaslúbenie, Nový Adam, Slovo života, Slávna sobota, Boží hod, Svitlo k ránu...*). U Smreka je táto skúsenosť predstavená azda najkomplexnejšie a najvýraznejšie: motí-

vy vzkrieseného života, nového rána, novej cesty, vykúpenia, znovuzrodenia, zmŕtvychvstania, posledného súdu, spasenia, hynutia všetkého hriešneho a starého sa radia za sebou a kumulujú, aby ohlásili začiatok novej cesty, príchod „nového Adama“ sadiaceho „nový Raj“ – v intenciách „sily, zdravia a mladosti“ (tamže, s. 72), a to dávno pred vitalistickými *Cválajúcimi dňami*. Túžba po ideálnom svete je u Smreka rovnako ako u Lukáča realizovaná prostredníctvom individuálnej transformácie – tá sa stáva vektorom uhasenia „večitej žízne“ po živote jazykom symbolických mystérií a náboženско-religiózných vízií: vzkriesenie a zmŕtvychvstanie sa uskutočňujú počas života a v mene života, aby otvorili subjekt novej skúsenosti absolútna. Je to teda riešenie individuálne, neobmedzuje sa však samo na seba: od „nového človeka“ smeruje „spirituálna vízia“ Utópie k „novému svetu“, teda opačne ako v „marxistickej vízii“, kde sa primárne pracuje s premenou na úrovni kolektívu, resp. spoločnosti. Ak však platí, že „nové víno“ nepatrí do „starých mechov“, potom treba najskôr zničiť „starý svet“ a „starého človeka“. V očakávaní udalostí Zjavenia vytyčuje Smrekov básnický subjekt nad mŕtvou a hriešnou minulosťou („*horiacim Rímom*“) symbolickú „*rudú vlajku*“ (tamže, s. 73). Tá mu však stelesňuje nie proletársku revolúciu, ale revolúciu samotných síl života, oheň vnútornej transfigurácie – tak či onak, ozýva sa v nej dobovo frekventovaný obraz „*rudej vlajky*“, ktorou sa v mene revolúcie tak apokalypticky oháňa Poničan a ktorú Novomeský, uprednostniac lásku pred revolúciou, nakoniec vymenil za menej ambicióznou „*rudý ret*“ (Novomeský, 1925, s. 4) milovania. Keď tento dynamizujúci „*života požiar*“ Smrekov básnický subjekt aktívne „*vkladá do mnohých omladlých srdc*“ (Smrek, 1922, s. 73), ako si tu nespomenúť na búriaceho sa Poničana, „*vlievajúceho do ľudí troštičku zloby*“ (Poničan, 1923, s. 76)?

Dobová túžba po revitalizácii človeka, kultúry a spoločstva sa ohlasuje radikálnymi gestami rúcania starého a ohlasovania príchodu nového sveta. Dejinnou katarziou má byť naplnenie ideálov bratstva a ľudskej spolupatričnosti, ktoré bez ohľadu na náboženско-teologickú či revolučno-ideologickú rétoriku konkretizujú identickú utopistickú víziu nového humanizmu. Ona štruktúra „živého tela“ („spoločenstva ducha“ či „spoločenstva viery“) ako obrazu „večného

človeka“ môže byť pokusne oživovaná zvonka – sociálnymi projektmi, alebo zvnútra – transformáciou jednotlivca. Nič to však nemení na skutočnosti, že utopický potenciál kultúrnej situácie okolo roku 1920, tak ako sa manifestuje a realizuje v slovenskej poézii, približuje a zblížuje napohľad kontradiktórne poetiky a ideovo-estetické systémy. Je to sebaprojekcia autora ako Mesiáša, túžba po duchovnej obnove – vlastného ja i sveta, sen o spravodlivej a humannej budúcnosti, ktorý svoju existenčnú silu a štruktúru preberá z priznanej či nepriznanej sakrálnosti, z „viery angažujúcej celého človeka“ (Winczer, 2004, s. 207). I komunistická idea bola v tomto čase nie vecou „racionálneho presvedčenia“, ale, ako to dokladá napríklad Pavol Winczer na príklade Novomeského poémy *Vila Tereza*, „v antropocentrickom zmysle nahrádzala náboženskú vieru a poskytovala zmysel ľudskému životu“ (tamže). Na pozadí dejín sveta sa odkrývajú dejiny spásy a za obrazmi duchovne či ideologicky formovaného spoločenstva sa ukrýva základná téma hľadania človeka človekom, „človeka v človeku“ – „*Ľudské moje spevy človeka iste nájdú*“ (Poničan, 1923, s. 9), formuluje v roku 1923 Ján Rob Poničan prioritu svojho básnického programu, a keď v inej básni dodáva: „*človeka hľadám*“ (tamže, s. 76), má tým na mysli víziu slobodnej, nemanipulovanej a nedeformovanej ľudskej bytosti. Na začiatku poprevratového desaťročia existuje v slovenskom kultúrno-spoločenskom prostredí intenzívna predstava „omladeného národa“, ktorý akoby prvý raz celkom slobodne a bez obmedzení formuloval vlastné túžby a sny: a formuluje ich (aj) v duchu ideálov utopického humanizmu, hoci v tomto okamihu má tento neraz podobu naivne mladického rojčenia o družnosti a bratstve rodiaceho sa nového sveta – „*Objímam, koho len stretám*“ (Smrek, 1922, s. 66), básni Ján Smrek v roku 1922; „*Budem tam objímať každého, smutných a veselých ľudí*“ (Novomeský, 1924c, s. 106), pridáva sa v roku 1924 Laco Novomeský.

Pramene:

- LUKÁČ, Emil Boleslav: *Spoved'. Turčiansky Sv. Martin : „Tatran“*, nakladateľský účasťinný spolok, 1922.
- NOVOMESKÝ, Ladislav: *Básnické dielo 1*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.
- NOVOMESKÝ, Laco: Ples. In: *Mladé Slovensko*, roč. 7, 1925, č. 3, s. 2 – 4.
- NOVOMESKÝ, Laco: Veľký deň. In: *Pravda chudoby*, roč. 5, 1924a, č. 87, s. 6.
- NOVOMESKÝ, Laco: Verš prologický. In: *Spartakus*, roč. 3, 1924b, č. 8, s. 116 – 117.
- NOVOMESKÝ, Laco: Vy a ja. In: *Mladé Slovensko*, roč. 6, 1924c, č. 4, s. 106.
- PONIČAN, Ján Rob: *Som, myslím, cítim, milujem všetko, len temno nenávidím*. Bratislava : Universum, 1923.
- SMREK, Ján: *Odsúdený k večitej žízni*. Turčiansky Sv. Martin : KnižtlačiarSKI spolok, 1922.

Literatúra:

- HAMADA, Milan: *Keď nevystačia slová*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1964.
- CHORVÁTH, Michal: *Romantická tvár Slovenska*. Praha, 1939.
- PIŠÚT, Milan: Slovenská lyrika po Kraskovi. In: *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : L. Mazáč, 1931, s. 27 – 51.
- WINCZER, Pavol: Mýtus a sakrálnosť v Novomeského Vile Tereze. In: BALÁŽ, Anton (ed.): *V tenkej koži básnika. Príspevky k storočnici Laca Novomeského*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004.

Štúdiá vznikla ako súčasť individuálneho grantového projektu autora Model človeka a sveta v básnickom diele Jána Smreka, VEGA 2/0090/09.

Jakub Machek

Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

Báječné nové světy. Současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii

Prvorepublikové období je pozoruhodné množstvím beletristických děl s utopickým námětem, které nemá obdoby v předchozích ani následujících desetiletích. V tomto příspěvku se zaměřím na to, jak se prvorepublikoví utopisté vypořádali s obsahem i formou svých pokusů o náčrt ideálního či nejhoršího možného světa. Nejdříve se budu věnovat tomu, jakým způsobem se čeští autoři meziválečného období vypořádali s tradičním problémem utopistů – jak skloubit výkladovou složku popisující principy a život v utopii se složkou literární. V druhé části představím hlavní navrhované či kritizované formy budoucího společenského uspořádání i jejich poněkud překvapivou shodu v kritice stávající společnosti.

Česká utopie

Meziválečné utopické psaní se na rozdíl od pozdější tvorby dočkalo jen minimální reflexe. Dosavadní, převážně literární studie jsou zaměřeny na několik málo utopií od autorů řazených tradičně do „elitní“ literatury (některé Čapkovy romány, Jiří Haussmann: *Velkovýroba cnosti*, Marie Majerová: *Přehrada* a Jan Weiss: *Dům o tisíci patrech*), zatímco většina meziválečné utopické produkce zůstala mimo jejich zájem.

Jedinými pracemi tak zůstávají dobové reflexe meziválečné vlny utopií, články Miroslava Rutteho *Vědecká utopie v soudobém českém románě* (1926) a A. M. Píši *Vlna utopičnosti* (1927). V současné době se stejnými díly zabýval Jiří Holý v drobné studii *Proměny utopie, utopie proměn* (2002). O dalších meziválečných utopiích se zmi-

ňuje Ivan Adamovič v článku *Utopické vize ve staré české SF* (1995b) a autorstvím jedné z nich se zabývá ve studentské práci Jaroslav Olša (1989). Zajímavé studie věnované utopické tvorbě, ovšem mimo mnou zkoumané období, se objevují v sérii sborníků z konference o utopiích v slovanských zemích *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian* (Czapik-Lityńska, 1997; Tokarz 2007).

Podobně jako se v českých zemích skoro nevyskytuje literatura o utopiích, neobjevuje se často ani samotné utopické myšlení. O jediný původní český utopický systém se pokusil Bernard Bolzano ve spise *O nejlepší státě*. Základní ideje formuloval Bolzano ve svých přednáškách akademické mládeži na počátku třicátých let 19. století, propracovával je však až do konce života. Reaguje v podstatě na situaci konce 18. století, proměny první poloviny 19. století již nezachytil. Kniha za života autora nevyšla a nemohla proto nijak působit na veřejnost. Vydána byla až roku 1932, kdy již šlo jen o historický dokument (Pešková, 1965, s. 80 – 85).

První beletristické ztvárnění budoucího dokonalého světa v české literatuře tak lze nalézt až u Svatopluka Čecha. Nemám na mysli *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce*, který bývá také za utopii považován, ovšem jde spíše o alegorii a satiru než o uvažování o budoucnosti. Ovšem Svatopluk Čech uveřejnil roku 1870 v *Pokroku* povídku či fejeton *Náčrtky z roku 2070*. V něm popisuje své probuzení v technické společnosti budoucnosti, se spoustou vynálezů, ale také s emancipací žen a nekonzumovatelným uměním.

Další utopie se objevily až na počátku 20. století a v obou případech se jedná o křesťansky zaměřenou představu ideálního světa. Budu se jim věnovat dále společně s utopiemi meziválečnými, neboť meziválečné období přineslo úrodu utopického tvoření. První republika, nebo úžeji dvacátá léta, se dají bez nadsázky nazvat zlatým věkem české utopie, nikdy předtím ani potom se jimi nezabývalo tolik autorů a utopie pravděpodobně ani nepřitahovaly tolik čtenářů. Estetické a ideové pozadí konce první světové války přineslo do české literatury nástup lyriky a publicistiky s důrazem na proklamativnost, ideologičnost a směřování do budoucnosti. Vznikalo také množství prozaických děl s utopickými náměty (Holý, 2002, s. 51), čehož si všimla i dobová kritika. A. M. Píša hledal důvody nadšení

pro utopii ve zvýšeném zájmu o technický pokrok, o moderní socialismus a ve snaze o vyrovnání prudce se zvětšujících sociálních rozporů. U spisovatelů to přineslo zájem o otázky související s problémy vědeckými, národohospodářskými a sociálními. Válka také převrátila duchovní hodnoty a mravní měřítko a postavila člověka před možností hroznivé perspektivy budoucího vývoje lidstva (Píša, 1927, s. 142 – 145).

V nastalé společenské atmosféře tudíž i autoři populárních románů, usilující o pestrý a dobrodružný děj, nevymýšleli jen fantaskní vynálezy a překvapivé vědecké hypotézy, ale zabývali se i domýšlením všech důsledků, jakými by se mohly prezentované objevy projevit v lidské společnosti, a zároveň se obávali i možného zneužití vynálezů. Snažili se varovat člověka před blížící se propastí, oblíbeným námětem byla zkáza Evropy či rovnou celého světa (Rutte, 1925, s. 47).

Po druhé světové válce, díky nastolenému pokusu o uskutečnění jedné z forem utopie, byla tvorba alternativních ideálních světů potlačena a už nikdy nenabyla takové intenzity a naléhavosti jako v meziválečných letech.

Utopická beletrie mezi válkami

Při výběru knih jsem vycházel z důkladného *Slovníku české literární fantastiky a science fiction* (Adamovič, 1995a), který podrobně zahrnuje českou produkci tohoto typu literatury. V meziválečném období mnozí spisovatelé považovali za potřebné zabývat se budoucností a sociálními otázkami a tato témata se tak objevují v širokém spektru beletrie od čistých sociálních a technických utopií, přes vědeckofantastické romány popisující budoucí světy až po příběhy revolucí. Rozhodl jsem se proto nedržet se při výběru děl nějaké používané definice, jakou je například jinak šikovné vymezení Christiana Mertense: „V podstatě se jedná o vložení idejí do literárně zformulovaného dějového rámce, čímž se odlišují od politických programů a státovědných spisů. Nepožadují bezprostřední uskutečnění a pojednávají o vzdálených dobách nebo prostorech. Od sci-fi se liší popisem dokonalé společnosti (v dystopiích s opačným znaménkem), kde technické nebo přírodovědné prvky hrají podřadnou roli“ (Mertens, 2006, s. 6).

Protože mě zajímala otázka, jak si lidé v období mezi válkami představovali ideálně dobrou či extrémně špatnou budoucnost a jak se v jejich futurologických představách promítala nespokojenost se současností, ke knihám splňujícím zmíněnou definici jsem přidal i díla, která se nacházejí za hranicí takového vymezení. Svůj výběr jsem rozšířil i o knihy, v nichž popis dokonalé společnosti (nebo jejího opaku) je pouze stručný a vedlejší. Dále jsem se zabýval těmi, které jen ukazují cestu k takovéto společnosti (popisy revolucí), a také o ty, které se věnují podrobnějšímu popisu budoucího světa, aniž by jeho představa byla výrazně utopická (kladná či záporná). Do toho spadají jednak romány líčící technickou dokonalost budoucnosti a jednak příběhy popisující politické a společenské zvraty neústící do určité utopie či dystopie. A poslední skupinou se staly knihy ilustrující svým příběhem obecné úvahy o možnostech uskutečnění utopií, aniž by je blíže specifikovaly (většinou popisují neúspěšné pokusy o nastolení ideální společnosti).

V některých z nich hraje hlavní roli příběh, který je doplněn představami o budoucím světě jen pro zpestření. Přesto se však ve všech zařazených knihách objevují základní utopická témata, jako jsou kritika současného stavu, důraz na řešení sociálních otázek a hlavně popisy ideální společnosti budoucnosti, případně její dystopické negace. Společně tak tvoří skupinu beletristických knih, zabývajících se možnou budoucností lidstva.

Do takto pojatého výběru se ovšem nevejdou některá díla meziválečné literatury tradičně považovaná za utopie. Jde například o některé Čapkovy romány (mimo *Válku s Mloky*), Hausmannovu *Velkovýrobu ctnosti* nebo Weissův *Dům o tisíci patrech*. Žádná z těchto knih ovšem nepopisuje konkrétní budoucí svět, jedná se o alegorie nebo fantastické příběhy, které pouze využívají formy utopie.

Rozhodujícím kritériem tedy pro mne bylo, zda vybrané knihy říkají něco o soudobé představě ideální společnosti (jejím charakteru, možnosti uskutečnění) či o budoucím vývoji a budoucnosti vůbec.

Pomocí těchto kritérií jsem sestavil soubor osmatřiceti knih, které jsou uvedeny v seznamu literatury. Patřilo by k nim nejspíš ještě několik dalších, které se mi ale nepodařilo sehnat. K meziválečné produkci jsem přidal i tři utopie vydané v prvních letech 20. století

a dvě vydané za protektorátu, které pro jejich omezený počet nemá smysl studovat samostatně a svou formou i obsahem zapadají mezi utopie vydané za první republiky. V sadě studovaných utopií se kromě románů a novel objevují i dvě povídky, jedna divadelní hra a také jedna kniha pro děti.

Časové rozložení produkce utopické literatury v meziválečném období je vidět v následujícím grafu. Pro lepší představu o jejím charakteru jsem díla rozdělil do tří kategorií: utopie pozitivní (-), utopie negativní (♦) a ostatní (*) – kromě technických sci-fi také romány o budoucnosti, která nedospěje k utopii. Rozdělení je přibližné, některé negativní utopie přecházejí v závěru na pozitivní a často se nedá rozhodnout, jestli je možno popisovanou budoucnost považovat za dystopii nebo za běžnou lidskou společnost.



Z grafu je patrné, že vrchol české utopické produkce nastal v druhé polovině dvacátých let, kdy vyšlo dvacet utopií z celkového počtu třiatřicet prvorepublikových a přímo v letech 1925 – 1929 jich bylo vydáno dvanáct, tedy asi 36% všech. Vývoj odpovídá vývoji anglické a americké produkce, kde vrchol utopismu nastává ve dvacátých letech, zatímco po polovině následujícího desetiletí utopie upadají a mizí, vytlačeny historickým vývojem.

Podíl pozitivních a negativních utopií je v podstatě vyrovnaný. Pokud do počtu nezahrneme předválečné utopie, obsahují obě skupiny po čtrnácti dílech. Zatímco v první polovině dvacátých let se objevovaly oba druhy utopií stejně, ke konci dvacátých let zesílil proud negativních utopií a na počátku třicátých let naopak posílil utopický optimismus, aby od poloviny třicátých let pozitivní utopie vymizely úplně. S poměrně velkým množstvím dystopií, a tedy i jejich oblibou bude asi souviset i rychlé knižní vydání českých pře-

1 Je myšlena kniha *Ženská revoluce* Antonína Taláška, která nemá vrocení. V literatuře je uváděna první polovina třicátých let.

kladů nejvýznamnějších dystopií té doby, Zamjatinova *My* (1927) a Huxleyho *Konce civilizace* (1933), které vyšly poměrně brzo po vydání originálu.

Problémy s literární formou utopie

Jak už jsem poznamenal výše, spektrum knih s utopickou tematikou bylo za první republiky velmi široké. Jak píše A. M. Píša, rozvrat způsobený první světovou válkou, nejistota, vědomí sociálních rozporů, nedokonalosti soudobého uspořádání a nutnosti hledání nových řešení působily na spisovatele natolik silně, že se z hledání utopie nebo z obav z určitého pokusu o jejich uskutečnění stala až jistá psychóza (Píša, 1927, s. 146).

Beletristická utopie v sobě spojuje dohromady uměleckou tvorbu a touhu po realizaci autorových myšlenek. Ideál, který se utopisté snaží vytvořit, by měl zaujmout svou neobvyklostí, aby vešel ve známost, a zároveň by měl být schopen zcela od základu změnit společnost. To se skoro vždy stává utopií osudným. Zpočátku je vedena svobodným tvůrčím rozmachem, ale když začne načrtávat představu o budoucí společnosti, proměňuje se v neživou, statickou doktrínu.

Většina autorů beletristických utopií má mnohem větší zájem o sociální a politické aspekty své práce, než o ty beletristické, které považuje za pomocné, za technickou záležitost, jak zaujmout a přitáhnout čtenáře. Autor významné utopie konce 19. století, Edward Bellamy, psal o zápletku své knihy *Looking Backward* jako o cukrové polevě vytvořené, aby se jeho nauka stala chutnou. Přitom bezpochyby právě tato estetika, tj. prvky omšelé romance v jeho díle, silně přispěla k obrovskému úspěchu jeho díla (Elliott, 1970, s. 111).

Také čeští utopisté nabízeli čtenářům své řešení soudobých problémů různě propracovaným způsobem. Někteří se vraceli až ke klasickým utopiím. Nejprimitivnější formu využívá *Telefonická rozmluva Čecha s obyvatelem planety Martu* (autor Josef Míčan je podepsán jako J. M., poprvé vydáno 1914). Kniha je spíše utopický traktát, neobratně maskovaný jako beletrie. Celý dokonalý svět je na dálku popsán a vysvětlen v meziplanetárním telefonickém rozhovoru.

Nejjednodušším krokem, jak tuto formu alespoň trochu učinit záživnější, je možnost nechat hrdinu zažít v utopii přece jenom nějaké dobrodružství. Náznak toho je už v *Roku 2310 čili Svět nyní a za 400 let* (autor J. S. Pavlík je zde uveden pod šifrou J. S. P., 1906), ve kterém se návštěvník do utopie ve spánku skutečně dostane a má možnost si život v ní sám vyzkoušet. Ale přesto je kniha hlavně přehledně do jednotlivých kapitol rozčleněným rozbohem všech aspektů života v ideální společnosti a jejích zásad, od ústavy, přes rolnictví až po stravování. Doplněné dokonce jakýmsi „FAQ“, sadou otázek a odpovědí ohledně možných námitek, které by bylo možné k autorově představě o uskutečnitelnosti utopie a jejích zásadách vznášet.

Další spisovatelé se inspiroují u autorů populárních utopií konce 19. století, Bellamyho a Morrise, takže množství stránek věnovaných zážitkům návštěvníků v dokonalých státech vzrůstá. Návštěvník se po utopii prochází, diskutuje se svými hostiteli a hlavně neustále srovnává se svou špatnou současností, případně se nechá přesvědčovat, že určité utopické řešení je lepší, než jak bylo zvykem v první polovině 20. století. Návštěvník může také prožít milostné dobrodružství. Asi nejsostifikovanější formu, silně inspirovanou Wellsovou *Moderní utopií*, použil Ervín Neumann v knize *Ocelovou pěstí...* (1930). Kniha se nesnaží tvářit jako zápis skutečného zážitku, autor na jejích stránkách přemýšlí, jak utopii nejlépe podat. Vymyslí poměrně originální způsob, návštěvu v utopii uskuteční jako duch, který se po tisíciletí vrací nazpět na místo jednoho ze svých životů, z vesmíru na Zemi. Autor zdůrazňuje, že na převtělování duší nevěří a využívá ho jen jako vhodnou formu. Nehmotný a neviditelný duch se později zhmotní, cestuje utopií, a protože se v budoucnosti dobře nevyzná, je odchycen a odvezen na ostrov pro asociální jedince. Odtud uteče a na tropických ostrovech zažije erotické dobrodružství, po kterém se znovu rozpustí v prostoru. Celý příběh je ovšem jen kostrou obtíženou podrobným popisem a obhajobou utopie.

Nejvyužívanějším prostředkem, jak přitáhnout čtenáře k ději a udržet je při četbě, bylo napodobení dobrodružných vědeckofantastických románů. Autor se potom musel pokusit co nejlépe a ne příliš násilně skloubit utopickou a příběhovou složku. Nejjednodušší to řeší Josef Bláha v *Cestách z Babylonu* (1933). Knihu rozdělil

na dvě části. V první vypráví verneovský příběh cesty na Měsíc a jeho kolonizaci trosečníky, kde se z utopických témat objevuje pouze sociální otázka. V druhé části se astronauti vrací na Zemi, kde se mezi tím uskutečnila utopie, a hrdinům nezbyvá, než se s novým uspořádáním a jeho výhodami podrobně seznámit, až po tradiční absurdní podrobnosti, jako je sportovní lov umělých zvířat, přítomnost cizích slov v jazyce a uspokojování sexuálních potřeb obyvatelstva. V úvodu knihy se autor omlouvá a vysvětluje, že příběhová část je jen nutný, ale bezvýznamný přívažek k popisu ideálního světa.

Jiní autoři střídají dobrodružnou a výkladovou složku obratněji. Ale čtenář se většinou musí přesto po dějových pasážích prokoušávat rozvláčnými odstavci a často dlouhými kapitolami výkladu. Výhodnější je nezabývat se přímo popisem ideální budoucnosti, ale vyprávět o tom, jak se dokonalý svět podařilo nastolit. Líčení uskutečnění utopie nabízí dostatečně atraktivní příběh, plný zvratů, hrdinů, bojů, osudových žen a jiných oblíbených propriet dobrodružné literatury. Záleží jen na autorovi, nakolik obratně dokáže ve sledu vyprávění prezentovat vybojovávaný utopický svět. Většina utopistů nebyla v psaní příliš zběhlá a tak i v těchto utopiích musí čtenář protrpět nekonečné stránky zásad, manifestů, stížností a dalších utopických výkladů. Jen málokdo dokázal napsat poutavý román či novelu a zároveň přitom vyjádřit svou představu utopie. Povedlo se to Karlu Hradcovi v *Mesiášském příběhu inženýra Graye* (1926), dobrodružné detektivce s neuvěřitelně rychlým spádem děje, popisující pátrání dvou detektivů po odvážném lupiči pokladu z londýnské banky. Získané peníze byly použity na organizaci světové revoluce, proti které se sjednotí celý kapitalistický svět. Detektivové nakonec sami pochopí, kam je táhne srdce i rozum. Pochopí, že kapitalistická spravedlnost, za kterou bojují, není skutečná spravedlnost, a přidají se na stranu revoluce, která po zničení několika světových velkoměst zvítězí.

Takovéto utopie se blíží románům, které se zaměřují hlavně na dobrodružný děj, velké dějinné převraty a nejrůznější katastrofy. Pokud popisují budoucnost, působí na autory dobová záliba v utopiích. A tak se zabývají, ať už z vlastní potřeby, nebo pro zaujetí čtenářů, sociálními rozpory a nejistotami současného světa a nabí-

zejí jejich řešení v budoucnosti, kterému alespoň část knihy věnují. Příkladem může být Josef Müldner s dvojicí dějově na sebe navazujících románů *Zločin doktora Modrana* (1922) a *Hvězdná lavina* (1926). Zatímco první kniha popisuje Prahu v zajetí nové doby ledové a boj vědců s ochlazováním, druhá je věnována velkému útěku na jih před rychle postupujícím ledovcem. Autor v závěrečných kapitolách poskytne zbytku Evropanů, přeživších obří katastrofu, nový život v sjednoceném, ideálně uspořádaném státě na území zavodněných afrických pouští.

Podobné jsou i čistě vědecko-fantastické dobrodružné knihy, které s oblibou popisují technickou dokonalost budoucího světa a neopomenou alespoň v několika odstavcích zmínit vyřešení sociálních rozporů, a jak k tomu došlo.

Negativní utopie zaměřené na popis špatné společnosti se začínají ve větší míře objevovat ke konci 19. století. Vykreslují společnost, která stejně jako v klasických utopiích potlačila jakoukoliv individualitu. Zde se ale za účelem kritiky objevují jedinci, kterým i přes masivní převýchovu a nivelizaci zůstaly atavistické zbytky osobnosti. Dostávají se tak do konfliktu se společností, která se snaží veškeré odlišnosti vyhladit. A konflikt jedince se společností bývá klasickým (a vděčným) námětem románu. Hrdina se dostává do středu zájmu díla, na rozdíl od neurčitěho zaměření na opěvování kolektivních ctností v utopiích (Elliott, 1970, s. 120).

Také české meziválečné utopie přinášejí příběh vzpoury proti negativní utopii nebo příběh jejího rozkladu. Často je negativní utopie nejdříve nastolena, poměrně rychle se ukáže, že nefunguje a utlačuje své obyvatele, načež je poražena. Takto se nabízí šikovná možnost ukázat, kam může nechtěný vývoj dojít, jaké teorie a hnutí k němu vedou a co všechno negativního případné uskutečnění té které ideologie přinese. To vše na pozadí lákavých dějů, vzpour i celých válek, s hrdiny, kteří se staví odvážně proti celé společnosti. Autoři ukazují kontrast naprosto špatné budoucnosti a kladné ideologie hrdinů vedoucích vzpouru. Po překonání dystopie se společnost většinou nevrací do původního stavu, odpovídajícího autorově současnosti, ale proběhne nová reforma, tentokrát kladně přijímaná. Často teprve po přehmatech a katastrofách lidstvo pochopí své chy-

by a alespoň napodruhé se mu podaří dosáhnout té pravé utopie. Děj býval pro ještě větší atraktivnost doplněn čistě dobrodružným příběhem. Joe Bernardský (pseudonym Bernarda Kurky) v románu *Svět proti světu* (1929) vypráví příběh úspěšné vzpoury několika spiklenců proti utopickému socialistickému světovému řádu, který zkorodoval do diktatury, ve které je obyvatelstvo rozděleno na privilegované kasty úředníků a vojáků a kastu pracujících robotů, kteří nemají jména a nesmějí se naučit číst a psát. V celé knize se střídá obraz vzpoury proti celému světu s nijak nesouvisející dobrodružnou honbou spiklenců exotickými prostředními za tajemnou, magickou soškou, ukradenou mongolskému kmeni Hum, žijícímu v poušti Gobi. A tak během rozhodující fáze boje proti diktátorům se hrdinové utkávají s mongolským šamanem a předpotopními příšerami, riskující, že svět zůstane neosvobozen.

K originální formě, srovnatelné s nejlepšími světovými dystopie-mi, dospěl v *Převychovaných* (1931) Jan Barda, který objektivně popisuje silně direktivní socialistický svět budoucnosti, jeho úspěchy a výhody. Líčí dětství a dospívání svých hrdinů a během vyprávění nenásilně seznamuje čtenáře s budoucím světem. Pozvolna se ale hrdinové knihy dostávají se svou společností do konfliktu, když se jejich názory na partnerské vztahy a rodinu začnou odlišovat od předepsaných. Poté, co objeví v této společnosti zakázané staré knihy a místo odevzdání je studují, jsou odsouzeni a popraveni. A totalitní společnost trvá dál, klidná a neměnná, aniž by ji autor přímo odsoudil. „*Koloběh světa a života pokračoval stejně, jako před staletím a tisíciletím, bez ohledu na uspořádání lidské společnosti, která, ačkoliv měla dar ducha přemýšlivosti, schopnost samostatného činu každého jednotlivce, dospěla ve IV. století socialistického řádu k dokonalému uspořádání v lidském kolektivu. K jakému uspořádání dospěje za dalších čtyři sta let?*“ (Barda, 1931, s. 206).

Poměrně velká část knih nelíčí existující utopii či dystopii nebo cestu k nim, ale popisuje historii budoucího vývoje Evropy nebo celého světa. Svět se zmitá v bojích různých států nebo skupin mezi sebou o moc, případně prosazení své ideologie. Knihy mající tendenci tíhnout k antiutopii ukazují, že přes všechny snahy není lidstvo schopné pro své nezměnitelné vlastnosti dosáhnout smíru a štěstí,

ale čeká ho věčný boj a střety. Některé příběhy ukazují neúspěšný pokus o nastolení negativní utopie, jiné končí obratem k nastolení utopie kladné. Vzorem těmto pracím byl tehdy velmi populární *Trust D. E. Ilji Erenburga* a také Čapkovy fantastické romány. Autoři se tak zaměřovali na líčení velkých společenských střetů, davových scén, válečných bojů a přírodních katastrof, prokládaných ovšem úvahami na sociální a utopická témata. Tyto romány mají většinou formu, které se říkalo kolektivní román, nebo román-fejeton. Nemají hlavního hrdinu, předvádějí mozaiku lidských osudů ilustrující zvraty velkých dějin.

Takovým románem je *Pán světa* (1925). Jeho autor, Emil Vaček, úspěšný autor psychologických a sociálních románů a detektivek, ubral na fantastičnosti a snažil se důsledně vycházet z dobové situace, analyzovat ji a domýšlet hospodářské a politické tendence do budoucnosti. Ponechal si ovšem silně ironický postoj k líčené historii i jejím postavám. Továrník a milionář Beer za pomoci německého národa a nových zbraní ovládne Evropu a Ameriku. Vnutí jí svůj hospodářský systém, v podstatě kapitalistický socialismus, kde všechno vlastní a řídí jednotný světový stát zastupovaný a ovládaný Beerem. Systém sice lidstvu přináší blahobyt, i když část zisku jde do Beerovy kapsy, ale lidé se bouří proti jeho direktivnosti a při prvních těžkostech povstanou. V závěru se, po rozpadu na národní státy, snaží socialisté Beerovův systém převzít a využít k opravdovému socialismu.

Příkladem druhého pólu tohoto typu psaní o budoucnosti může být rozsáhlá trilogie Tomáše Hrubého *V soumraku lidstva – Saharské slunce* (1924), *Rozpoutané síly* (1925) a *Vzkříšení slunce* (1928), rozdělená do sedmi dílů. Autor se v ději posouvá mnohem víc do budoucnosti, až do třicátého století. Místo dobovými tendencemi se zabývá obecnějšími problémy lidské společnosti a předvádí svět zmítaný neustálými střety politických skupin bojujících o moc, využívaných demagogy podvádějícími lid kvůli posílení své osobní moci. Snaží se ukázat, jak kvůli nevykořenitelným lidským vlastnostem, jakými jsou sobectví a touha po bohatství a moci, není možné nastolit definitivní a ideální uspořádání lidské společnosti. Na Zemi docházejí fosilní paliva, slunce chladne, Číňané po jistou dobu okupují Evropu, na světě

je nastolen a pro nefunkčnost zase zrušen komunismus a dvě rodiny stojící v čele antagonistických profesních svazů spolu bojují o geniální vynálezy přinářející světu řešení energetických problémů. Trilogie končí průletem vyhaslé hvězdy kolem Zeměkoule, kterou se podaří nasměrovat do Slunce a tak obnovit jeho činnost (a zároveň zachránit Mars a jeho obyvatele od nebezpečného střetu s hvězdou).

Na závěr jsem si nechal autory, kteří se snažili vystoupit z tradičních kolejí utopického psaní a posunout utopii do vyšších pater literatury. Považovali utopii za svébytnou literární formu a hledali originální ztvárnění utopické problematiky. Vesměs varovali před neslučitelností ideálů utopické společnosti s reálnými lidskými jezdinci. Mimo známějších autorů (bratři Čapkové, František Langer) se aktuálními trendy soudobé literatury nechal inspirovat i Eduard Cenek (publikující pod zkráceným křestním jménem Eda) v románu *Nekonečno* (1928). V díle ovlivněném poetismem se mísí místy docela nejasný děj s podobně nejasným poselstvím přinářejícím opět úvahy o neschopnosti lidstva dosáhnout utopie.

V moderní literatuře hledal vzor pro svou utopii také Josef Černoch a našel ho ve Vladislavu Vančurovi. *Milenium krále Matěje* (1931) je překvapující kříženec utopie a nápodoby *Rozmarného léta*, které připomíná svým jazykem, stylem i postavami hlavních hrdinů. Tři postarší a rozšafní pánové spolu s mladou ženou jednoho z nich, Katuší, se vydají raketou do Olomouce budoucnosti. Kniha se blíží běžným utopiím podrobným popisem socialistické Hané. Na rozdíl od předchozích autorů věří Černoch v uskutečnitelnost utopie, ale zcela specifická je forma, kterou zvolil k prezentaci svého přesvědčení. Jeho hrdinové, usedlí měšťané, jsou socialismem zděšení a nakonec, s výjimkou Katuše, prchají do své současnosti. Ovšem autorův postoj k nim i jejich názorům je značně ironický a tak se mu podařilo formou ironické dystopie propagovat socialistickou utopii.

Utopické systémy

Základním kamenem utopického psaní je představa ideálního světa, jeho principů a organizace. Zároveň od vzniku prvních anti-utopií se již nehledá jen to nejlepší dokonalé uspořádání světa, ale

vede se také věčná diskuse, zdali dokonalé uspořádání není ve skutečnosti to nejhorší. A tak světy, popisované v dalším textu, mají vždy svou dvojitou tvář, usměvavou i chmurnou. Někdy antiutopisté odmítají utopii kompletně, jiní zdůrazňují a zveličují jen některé rysy utopického světa, které považují za hlavní překážku přijatelnosti či uskutečnitelnosti utopie. Ale často i takto hypertrofované zásady jsou jiní utopisté schopni vychvalovat a dokazovat jejich výhodnost.

Čeští autoři utopií se příliš nezabývali podrobným rozebíráním a odůvodňováním systémů, které nabízeli nebo odmítali. Až na výjimky nesledovali dobovou politickou filosofii či ideologii soudobých politických stran a hnutí. Představy jejich autorů o dokonalé společnosti a budoucnosti jsou povrchní, i když osobitým smísením představ vyčtených ze slavných světových utopií a vlastního přemýšlení. Čeští utopisté nejsou schopní nebo nechtějí hlouběji promýšlet své utopie. Svůj systém jen zhruba načrtnou pomocí základních zásad (jejichž odůvodnění visí ve vzduchu) a raději se soustředí na určitý detail, který se pro ně stává zásadním a který řeší podrobně. Tím je často otázka budoucnosti českého národa a jeho státu, ale může jím být i otázka zdravé životosprávy. Těžko se proto v jejich knihách dají hledat vazby na dobové politické a sociální teorie.

Představy českých meziválečných utopistů o ideálním uspořádání společnosti lze rozdělit do několika základních typů, které se sice v mnohém překrývají, ale lze je načrtnout jako základní směry českého meziválečného utopického přemýšlení. Vše samozřejmě komplikuje existence negativních utopií, které určitý směr odmítají, ale často se jejich představa o jeho charakteru značně rozchází s představou utopistů pozitivních. Také často po kritice jednoho systému navrhnou v závěru jiný ideální systém a velmi často jsou utopisté schopni vychvalovat zároveň i systémy navzájem si odporující. Někdy nebývá příliš jasné, co vlastně utopisté odmítají či co podporují. Proto není problém postihnout základní rysy jednotlivých systémů, ale je občas problém k nim jednotlivé utopie přiřadit. Přesto jsem pro lepší představu o charakteru meziválečného utopického přemýšlení rozdělil utopie do následující tabulky. Některé knihy jsou započteny dvakrát, pokud obsahují dystopický i utopický svět.

Systém	Počet utopií	
	pozitivních	negativních
socialisticko-komunistický	8	7
reformovaný kapitalismus	7	1
vědecko-technický	4	–
křesťanský	2	–
spiritistický	2	–
jiné	2	1
obecně antiutopický	–	8
„neutopická“ budoucnost	2	

V meziválečném období probíhala hlavní diskuze mezi autory utopií ohledně socialismu, který byl zhruba stejně zatracován jako přijímán. Pokud ovšem jako základní charakteristiku socialistické budoucnosti vezmeme vlastnictví výrobních prostředků v rukou státu či kolektivu spojené s případným zrušením soukromého vlastnictví, ideální socialistická budoucnost lidstva mezi utopisty prohrává. (Vědecko-technické utopie zaujímají postavení někde mezi socialistickými a reformně kapitalistickými, zatímco utopie zařazené jako křesťanské tíhnou spíše k socialismu.)

1. Socialisticko-komunistické utopie

Utopisté si představovali socialismus různě, takže jsem do této skupiny zařadil utopie a dystopie, které svůj systém výslovně nazývají socialismem, případně je jejich systém založen na omezení soukromého majetku a kolektivním hospodářství. O komunismu se zmiňují jen někteří autoři hlásící se k marxismu. Ovšem některé utopie, které by sem svým hospodářským systémem spadaly, jsem zařadil do jiných skupin podle jejich jiného výrazného rysu, na který jejich autoři soustředili svou pozornost a který je spíše charakterizuje (křesťanské a jedna spiritistická utopie).

Odpověď na otázku, jak by měl vypadat socialismus, hledali čeští utopisté spíše u svých předchůdců než v programech politických

stran či v Sovětském svazu. Jejich obraz socialistické budoucnosti byl v naprosté většině poplatný Morrisovi a Wellsovi. Dokonce i autoři hlásící se jinak k marxismu se rádi a často nechali inspirovat Wellsovými systémy, vymyšlenými jako alternativa k marxistickému pojetí socialismu. Někteří se inspirovali i u Bellamyho a Ervín Neumann dokázal do své představy socialistické společnosti zapojit myšlenky Nietzscheho a dokonce pozitivně využít Huxleyho dystopie.

Naopak, sovětské Rusko bylo poměrně neoblíbené. Většina prosocialistických (i marxistických) autorů ho nezmiňuje, nebo jen v jednom krátkém odstavci připustí jeho socialistickou existenci. Většinou je odmítána i násilná revoluční cesta k dosažení ideálního systému a autoři volí raději dobrovolný přechod a všeobecné přijetí socialistické utopie. Chaos a rozvrat naopak rádi znázorňují autoři protisocialistických utopií, kteří zdůrazňují i úplné zrušení soukromého vlastnictví včetně osobního.

Utopisté nejsou konkrétnější ani v případě organizace státu. Přes většinovou inspiraci Wellsem a Morrisem pocítují potřebu silného, centralizovaného státu. V čele socialistických systémů stojí centrální úřad, řídící hospodářství, pohyb pracovních sil a spoustu dalších věcí. V tom se utopisté výjimečně plně shodují s antiutopisty. Zdůrazňovanou zásadou socialistických utopií byl kolektivismus, který měl zajistit naprostou rovnost.

V obavách antiutopistů je socialismus vždy provedený do důsledků. Často se negativní představa socialismu naprosto liší od té pozitivní a jde spíše o dva odlišné systémy. Vždy jsou zrušeny peníze, často je zakázán i osobní majetek. Antiutopičtí autoři se domnívají, že uskutečnění socialismu přinese hospodářské problémy, protože lidé nebudou mzdou nuceni k výkonům. Nefungující hospodářství pak donutí vládu k utužení režimu. Další vývoj má v socialistických dystopiích dvě varianty, které podléhají jisté zákonitosti. Vláda se buď rozhodne pro udržení popularity a zakrytí vlastních problémů vyvolávat a živit nenávisť proti bývalým vyšším vrstvám a zahraničním nepřátelům, pak ale brzy skončí vnitřní revolucí, často za pomoci okolních, nesocialistických států, nejčastěji Anglie nebo Ameriky. Nebo se rozhodne pro totalitní formu vlády a pro přeměnu společnosti v novou, se kterou bude socialistické hospodářství zvládnutel-

né. Takto nastolený režim se potom udržel i po staletí. Nová společnost může žít v poměrném blahobytu a štěstí (J. Barda: *Převychování*) nebo ve skromných a polootrokářských podmínkách (A. M. Tichý: *Rudá závrat*). Také může dojít k jejímu rozčlenění na kasty privilegovaných a roboty, kteří na ně pracují (J. Bernardský: *Svět proti světu*). Vždy je ale tato společnost ovládána diktátorem nebo úzkou skupinou jedinců, odvolávajících se na věčné zákony a neumožňující vliv běžných obyvatel na vládu.

Antiutopičtí autoři považují socialismus za nepřírozený, potlačující svým kolektivismem svobodu jedince i jeho přirozenost. Odmítají ho také jako zaměřený jen na otázky hmotného zabezpečení, naplnění žaludku, a potlačující umění i náboženství. „[Socialismus – pozn. J. M.] rozdrtil člověka a vhroutil ho v beztvaré stádo, odňav mu individuální smysl, cíl a určení. (...) [Lidé – pozn. J. M.] se dali v otroctví nauk socialistických, aby zbaveni byly všeho, čím se lišili od němé tváře, a nechali si vzít i to primitivní právo na vlastní hnízdo s mláďaty“ (Tichý, 1921, s. 95, 96).

V dystopistických verzích socialismu, na rozdíl od těch pozitivních, lze často hledat inspiraci sovětským systémem. Další vzor nacházejí v uniformním dokonalém světě klasických utopistů a utopických socialistů. Antiutopisté se většinou nevyjadřují k vizím socialistické budoucnosti Morrise nebo Wellse, které mohli být pro lidstvo 20. století přijatelnějšími vzory.

2. Utopie reformovaného kapitalismu

Zatímco socialismus měl představovat protiklad ke kapitalismu, představa ideální společnosti založené na kapitalismu se příliš neliší od socialistické utopie. U některých knih se dá těžko rozhodnout, do které kategorie je spíše zařadit.

Jestliže se socialističtí utopisté příliš nevěnovali zásadám svého systému, utopie reformovaného kapitalismu je představována ještě povrchněji. Tito utopisté viděli v soudobé společnosti stejný problém, jaké trápily i utopisty socialistického zaměření. Zároveň se jim ale nezdálo socialistické řešení a tak se snažili najít vlastní, nesocialistickou alternativu ideálního světa.

Jde o utopie sociálního smíru, založené na práci a svobodě, ve kterých nemá existovat chudoba ani nezaměstnanost. O všechny neschopné práce, ať už věkem nebo nemocí, se má postarat stát nebo dobročinnost. Také by většinou neměly existovat větší majetkové rozdíly. Oblíbeným řešením, jak zabránit hromadění kapitálu, je omezení platnosti peněz na jistou dobu (jeden až tři roky). Kdo je včas neutratí, přijde o ně. Veškerá půda může být ve vlastnictví státu a obchod, případně celé hospodářství může být organizováno státem.

Utopisté vidí dvě možnosti, jak je možné takového ideálního světa dosáhnout. Jedním možným řešením je intenzivní rozvoj výroby spojený s velkolepými vynálezy, zvláště nových a levných energetických zdrojů. Pak takováto společnost sama dosáhne pozvolným vývojem blahobytu, ve kterém budou splněné podmínky uvedené výše.

Jiní utopisté se ovšem velkého blahobytu obávají, protože povede jenom k rozhazování peněz a k shánce po luxusních, nepotřebných věcech. Zároveň jim může vadit i průmyslová výroba, která lidstvo odosobnila a zmechanizovala. Řešením mají být malé komunity založené na zemědělství a manufakturní výrobě. Kupodivu tyto utopie prezentují zásady své organizace mnohem podrobněji než ty předchozí. A. M. Tichý v závěru *Rudé závratí* načrtává obraz takovéto společnosti. Průmyslová výroba je omezena na výrobu zboží pro domácí spotřebu. Je zavedeno volné řemeslné a obchodní podnikání, které ale nemá vést k industrializaci řemesel. Proto nikdo, kromě státu, nesmí zaměstnávat druhého člověka. Jde vlastně o kapitalistickou verzi Morrisovy utopie, křížené s Bellamyho armádou práce, ve které musí každý odpracovat dva roky na veřejných pracích. Takovéto dokonalé společnosti bývá dosaženo po katastrofách decimujících lidstvo, ať už přírodních, nebo způsobených lidmi, například rozvratem a boji po pádu socialismu.

Kapitalistická utopie bývá vedena parlamentní vládou. Někteří autoři jsou ovšem natolik znechuceni dobovým politickým životem, že se vzdávají demokracie a navrhnou vládu dobrovolníků a moudrých občanů, ke které se hlásí i socialistické utopie. Zreformovaný kapitalismus tihne také ke kolektivismu, i když ne tak

hlubokému, jako v některých socialistických představách. Ideálem je potlačení rozporů mezi lidmi, spolupráce a společné směřování ke štěstí a spokojenosti.

Odpor k ideálu zracionalizované společnosti může vyústit i v protikapitalistickou dystopii, jakou je *Pán světa* Emila Vachka. Továrník Beer v něm za pomoci německého vojska a nastrčeného dik-tátora donutí celou Evropu a později i celý svět kromě Ruska zapojit své hospodářství do monopolní a přísně racionalizované Světové obchodní a průmyslové unie (SPROU). Autor tento systém charakterizuje jako socialismus bez socialismu, logický kompromis mezi liberalismem a socialismem, stejně jako mezi despotií a demokracií. Brzy se obyvatelé začnou proti SPROU bouřit, protože se přes vše-chen blahobyt cítí jako v kasárnách. Jedinými zastánci SPROU kromě vedení zůstanou milovníci pořádku, technické a úřednické. Po pádu SPROU se socialisté pokouší systém převzít k uskutečnění pravého socialismu, kterému autor straní.

3. Vědeckotechnické utopie

Čistě racionálně organizovanému státu reformě kapitalistických utopií se podobá i představa ideálního státu, kterou je možné popsat jako vědeckotechnickou utopii. Vědeckou organizaci a technický rozvoj požadují i kapitalistické a socialistické utopie, kromě těch podporujících neindustriální život v řemeslnicko-zemědělských komunitách. Ovšem ve vědeckotechnických utopiích panuje přísná racionalizace a vědecké vedení společnosti je hlavním požadavkem. Tyto utopie neřeší, zda a proč zavádět socialismus nebo kapitalismus, jejich recept na dokonalou společnost zní jednoduše, zorganizujte svět pod vědeckým vedením podle zákonů rozumu a dobra, matematikou „lásky“ a nastane blahobyt a štěstí obyvatel.

Protože vše je řízeno logikou, neexistují v této společnosti roz-pory, politické strany ani odlišné názory. Svět je sjednocený do jed-noho státu. Celá společnost má jedinou snahu, pracovat co nejlépe a nejdokonaleji. V tom zároveň nachází smysl života, který má být co nejjednodušší, nejúčelnější a nejpraktičtější. Těmto požadavkům však není lidstvo schopné vyhovět, což je jasné i autorům, a tak v je-

jich představách musí být lidstvo donuceno k rozumnému životu násilím, ať už zfázováním mozků (Jan Richter ml. – Jiří Bondy: *Diktátoři vědy*) či invazí z Marsu (Eda Cenek: *Nekonečno*, Emilie Procházková: *Martané*).

4. Křesťanské utopie

Obě knihy křesťanské utopie vyšly již před první světovou válkou: J. S. P. (J. S. Pavlík): *Roku 2310 čili Svět nyní a za 400 let* (1906) a J. M. (Josef Milčan): *Telefonická rozmluva Čecha s obyvatelem planety Martu* (1914). Navrhují podobný systém jako socialistické utopie, zde je ovšem odvozen z křesťanství. K uskutečnění utopie dojde poklidnou cestou, všichni pochopí, který systém je správný a uskuteční jej: „hravě byl převrat učiněn i těmi nejhouževnatějšími držiteli tehdejšího soukromého vlastnictví, kteří po řádném poučení a vysvětlení přišli k myšlenkovému logickému pochodu a uznali všichni bezpodmínečně vzhledem k zachování zdravých generací státu a čistého lidství, nutnost zavést tak zvaný kolektivism a přepouštěli s ochotou a radostí svoje statky a movitosti vládě, která jim byla uplnou zárukou, že jmění jejich řádně a spravedlivě ve prospěch jich samých a veškerého občanstva spravovati bude“ (J. S. P., 1906, s. 44).

Peníze jsou zrušeny, zboží se směňuje za zboží nebo práci, případně je vydáváno ve skladech. Společnost je kolektivistická, neexistují politické strany a jejich střety. Všichni žijí v poklidu, v blahobytu, v štěstí a ve vzájemné lásce. Svět je sjednocen do celosvětového státu, zaveden je celosvětový jazyk (esperanto, respektive čeština), ale pro běžné užívání zůstaly zachovány lokální jazyky.

5. Spiritistické utopie

Existence spiritických ideálních světů může být poněkud překvapivá, ale spiritismus představoval už od konce 19. století v Čechách a na Moravě silné, organizované hnutí, s vlastními nakladatelstvími a značnou produkcí knih.

Mezi meziválečnými utopiemi se objevují tři zástupci spiritistické literatury rozdílného charakteru. Mediálně z Marsu nadiktovaní

Martané Emilie Procházkové propagující technicky orientovanou civilizaci, *V ovzduší Míru a paprscích lásky* Františka Lukšika a *Zkáza lidství* J. Akany (Josefa Holého). Formu utopie využívají k popularizování spiritistických myšlenek a ovšem také k prezentaci své představy ideálního světa, založeného na spiritistickém poznání.

Také spiritisté se domnívají, že lidstvu k dosažení dokonalého uspořádání nestačí jen zavést společnost založenou na rozumu, rovnosti a pracovním nasazení, ale je nutné i přizpůsobit člověka. Ve vědecké utopii mělo pomoci lidstvu k dokonalosti sfázování mozků na správné myšlení, v křesťanských utopiích víra a ve spiritistických obecně morálka a zdravý životní styl.

Český národ v utopii a jeho sousedé

Jak konstatuje Maria Bobrownicka, hlavním specifíkem slovan-
ských utopií je sklon k nacionalizaci, k exponování etnického prvku nad prvek sociální (Bobrownicka, 1997, s. 16). Toho jsou dokladem i české meziválečné utopie. Zatímco světové utopie 19. a 20. století se soustřeďují na hledání dokonalého uspořádání pro celý svět, české utopie i dystopie se zabývají v první řadě budoucností českých zemí. Pouze asi jedna třetina studovaných utopií Čechy nebo Československo nezmiňuje vůbec nebo jenom okrajově a utopii představuje v celosvětovém nebo celoevropském kontextu. Asi čtvrtina knih omezuje svůj zájem o budoucí vývoj pouze na české území. A více než 40 % příběhů o budoucnosti vidí Čechy jako jednoho z rozhodujících činitelů ve světových dějinách.

Ačkoliv se dvě třetiny studované utopické produkce podrobně zabývají osudy Čechů v utopii nebo budoucím světě, jen výjimečně je pro ně budoucností československý stát. I když vynecháme knihy vydané za Rakousko-Uherska a protektorátu (kde není ke zmínce o Slovensku příliš důvod), a ty, které se o českých zemích nezmiňují vůbec, ve zbývajících necelých 80 % meziválečných utopií se se Slováký a Slovenskem nepočítá. Autoři utopií tak Československo vnímají jako čistě český stát. Touha po české hegemonii a rozšíření etnicky českých území je vidět i ze snahy utopistů získat pro český stát kolonie. Ty je možné získat v Africe, ať už část zúrodněné Saha-

ry (*Ženská revoluce*), nebo Habeš, kde Československo založí Novou Prahu, ke kterým si ještě raději dobude nejúrodnější cíp arabského poloostrova (*Hvězdná lavina*). Jinou možností je získat část pouště Gobi s doly na vzácný kov společně s polovinou Nové Guineje (*Žlutí proti bílým*), případně obsadit část Arktidy (*Hvězda míru*).

Existence samostatného českého (československého) státu nebyla pro prvorepublikové utopisty něčím samozřejmým a proto se jí skoro všichni zabývali. Jeho existence představovala pro utopisty stejnou nebo vyšší hodnotu než nastolení ideální společnosti. Pokud se v utopii podařilo nastolit dokonalou společnost, existoval i český stát, často s velkolepou budoucností. Naopak, v negativních utopiích byl český stát pravidelně pohlcen Německem, často pod pláštěm internacionalistického socialistického státu ovládaného Němci. V těchto dílech český národ buď úplně zaniká, nebo po době poroby povstane proti socialistickému řádu či Německu a tak dosáhne nejen nové samostatnosti, ale i své utopie a celosvětové slávy. Výjimkou je pronacistická utopie *Hrdinové severu* Vládi Zíky (1943), kde čeká české země šťastná budoucnost v lůně Velkoněmecké říše. Češi mají možnost přežít, i pokud je celý svět z valné části nebo zcela zničen. Mloci se navzájem vyhubí, než stačí, podobně jako většinu světa, Čechy potopit do moře (*Válka s mloky*), nebo po marťanské invazi přežije jen několik lidí, všichni českého původu, navíc se česky naučí i Marťané (Eda Cenek: *Nekonečno*).

V pozitivních utopiích je sice český stát často součástí sjednocené Evropy (případně celého Světa), ale hraje zde důležitou roli. Nejčastěji díky své poloze ve středu Evropy. Praha bývá hlavním městem SSE (Sjednocených Států Evropských). Jindy získají české země velkou váhu díky své zásluze na evropském sjednocení, případně díky vynikajícím vlastnostem českého národa nebo jeho významných jedinců, kterými jsou často vědci a objevitelé převratných vynálezů. Český národ je tak pro utopisty nositelem nepřehledného množství kladných vlastností. Dosud jejich rozvinutí bránila nedokonalá současnost, ale v budoucnu, v ideálním státě, dosáhnou Češi velkých úspěchů. V tomto názoru se neliší pozitivní utopie od negativních.

V budoucnosti se resuscitují také české vojenské schopnosti. Český stát se v utopiích mnohokrát úspěšně ubrání německé-

mu útoku, obrana občas přejde v útok a česká armáda se podílí na dobývání Německa. Česká statečnost se projevuje i za případné okupace, kdy kvůli velké lásce českého lidu ke svobodě je považována okupace a udržení Prahy za obzvláště těžký oříšek. Neustále propukají živelná povstání. O tom se přesvědčí německá (*Rudá zázvrat*) i čínská (*V soumraku lidstva II*) armáda. Naopak, v nábožensky orientovaných utopiích jdou Češi příkladem svou zbožností a mírností. „*Národ Veruův, oddán osudu a poznáv pravdu života, pohroužil se v sebe a s nadějí na nový život umíral v samotách, hale se do kukly svojí duše, aby brzy vzlétl z ní co skvělý motýl do slunečního jasu*“ (Akana, 1928, s. 33).

Z pohledu českého nacionalismu jsou v meziválečných utopiích hodnoceny i další národy. Občas se nelze ubránit dojmu, že jejich funkcí je činit jakousi stafáž k úvahám o českém národě. Asi v pětině utopií se národy dělí čistě na přátele a nepřátele českého státu. Část utopistů dělí národy na kladné a záporné podle svého politického přesvědčení. Existuje skupina států ideálně kapitalistických a ideálně socialistických. Ostatní utopie vyznávají smíření národů (některé antiutopie hodnotí lidstvo negativně bez ohledu na jednotlivé národy), ale přesto se i v nich často objeví osten nacionální nenávisti, případně rasismu, a to v plné polovině všech studovaných utopií. Jeho nejčastějším terčem jsou Němci (třetina všech utopií) nebo Židé (čtvrtina). Jen asi čtvrtina studovaných utopií dokáže být národnostně neutrální či přísně internacionální (a některé regionální utopie neřeší situaci mimo české území).

Utopie jako výpověď o dobové společnosti

I když české meziválečné utopie prosazují na první pohled odlišné systémy a dystopie jejich systémy negují, mají ve skutečnosti mnohé společné. Zásadní shoda panuje v uvědomování si špatného stavu soudobého světa. Upozorňují na chudobu, sociální nerovnosti, nesvornost a sobectví lidstva. Skepticky hodnotí i smysluplnost demokracie, ovládané a zneužívané prospěcháři a populisty. Shodují se i na tom, že by se tento stav měl změnit, jinak může dojít ke katastrofě. Utopisté navrhují, jak špatnou situaci vyřešit nastolením ideální

ho systému. Antiutopisté před touto katastrofou budto varují, nebo se obávají, že návrhy utopistů povedou ke společnosti daleko horší. Případně skepticky konstatují, že lidstvu není pomoci.

Pozitivní utopie obecně tíhnou ke kolektivismu, nebo alespoň ke snaze vyrovnat rozpory ve společnosti (vůbec se jim nelíbí představa izolovaných jedinců, usilujících o vlastní, odlišná dobra). Negativní utopie se mezi sebou shodují méně, nejspíše se příliš soustředí na kritiku odmítaného systému a nenastolují obecné požadavky (to spíše přecházejí na závěr v utopii). Kupodivu neodmítají vždy kolektivismus, často připouštějí jeho národní variantu. Autorům dystopií se nelíbí průmyslová velkovýroba potlačující osobnost zaměstnanců. A obávají se, že snaha měnit lidskou přirozenost povede spíše k zdůraznění špatných lidských vlastností než k posílení těch kladných. Neshodnou se ovšem s utopisty, které lze považovat za kladné a které za záporné.

Pro většinu českých meziválečných utopistů, kladných i záporných, je nejdůležitější budoucnost národa a ideální uspořádání společnosti tedy organizují na národním základě. Odmítají myšlenku celosvětového sjednocení a sblížení, zánik národnostních a jazykových rozdílů běžný ve světových utopiích. Vrcholem a ideálem společenského uspořádání je pro ně národ, daný lidstvu od boha či přírody.

Utopie, která má jednou přinést lidstvu svornost a lásku, je v českém podání plná nenávisti. Nejen k ostatním národům, také k jiným společenským vrstvám, menšinám, ženám. Český národ je neustále všemi ohrožován a jen díky svým nezvyklým kvalitám se dokáže ubránit a jednou možná i proslavit. V meziválečné české utopické produkci je možné vysledovat projevy komplexu malého národa, který má obavy o svou budoucnost a je si nejistý svým postavením ve světě.

Málokoho z autorů studovaných utopií, pokud o jeho životě vůbec něco víme, by se dal označit jako příslušník dobových elit. Častěji se jednalo o druhořadé autory dobrodružné literatury a novinových románů na pokračování a pro mnohé z nich byla utopie vůbec jejich debutem na literárním poli, většinou i vlastním nákladem vydaným. Tím zajímavější je jejich potřeba vyslovit se ke stavu světa a vytvořit obraz ideální či obávané budoucnosti.

Ač z výše zmíněných příčin většina děl patrně neměla přílišnou odezvu (například recenze vyšly jen na minimum z nich), přesto je, myslím, můžeme považovat za ohlas zjitřených dobových nálad, ozvěnu idejí, které se sice tehdejšími elitám poměrně úspěšně podařilo vytěsnit z dobového politického diskurzu hlásícího se k parlamentní demokracii západoevropského typu, ale které nadále přežívaly v širokých vrstvách. Na těchto postojích, nesouhlasících v mnohém se zásadami meziválečného Československa – jako nedůvěra k demokracii a parlamentarismu, odmítnutí individualismu i soudobého modelu kapitalistické tržní ekonomiky, se (překvapivě?) shodli zastánci z obou stran politického spektra ve svých pro- i protisocialistických, případně dalších utopiích. Jejich tvorbu tak můžeme vnímat jako odraz latentních postojů udržujících se v české společnosti, které byly sice v období první republiky vytlačeny na okraj, ale o to silněji se objevily v následujících zlomových obdobích. Tíhnutí k řízenému hospodářství, ke kolektivismu a k sjednocení společnosti na národním základě spojeném s vysokou mírou xenofobie nabyly převahu v české společnosti skoro shodně v zdánlivě ideologicky protichůdných ideologiích druhé republiky na konci třicátých let, i třetí republiky druhé poloviny let čtyřicátých.

Zbývá jen otázka, co se skrývá za hegemonním diskurzem současné české společnosti.

Literatura:

- ADAMOVIČ, Ivan: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha : R3, 1995a.
- ADAMOVIČ, Ivan: Utopické vize ve staré české SF. In: *Ikarie*, roč. 6, 1995b, č. 9, s. 45 – 48.
- BOBROWNICKA, Maria: Utopie na ziemiach słowińskich. Próba typologii. In: CZAPIK-LITYŃSKA, Barbara (ed.): *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian: Tom 2*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997, s. 9 – 17.
- CZAPIK-LITYŃSKA, Barbara (ed.): *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian: Tom 2: Z przemian świadomości utopijnej w procesie historycznoliterackim*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997.
- ELLIOTT, Robert C.: *The shape of utopia: Studies in a literary genre*. Chicago : University of Chicago Press, 1970.
- HOLÝ, Jiří: Proměny utopie, utopie proměn. In: *Možnosti interpretace*. Olomouc : Periplum, 2002, s. 151 – 164.
- MERTENS, Christian: *Zukunftsbilder: Utopische Visionen in Literatur und Film*. Wien : Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 2001.
- OLŠA, Jaroslav, jr.: Poslední bitva Sudhindry Natha Ghoseho – neznámá literární představa levicové revoluce v Čechách. In: *Sborník odborných prací studentů historických oborů*. Praha : FF UK, 1989.
- PEŠKOVÁ, Jaroslava: *Utopický socialismus v Čechách v XIX. Století*. Praha : Svobodné Slovo, 1965.
- PÍŠA, A. M.: Vlna utopičnosti. In: *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924-26*. Praha : Svoboda a Solař, 1927, s. 142 – 151.
- RUTTE, Miroslav: Vědecká utopie v soudobém českém románě. In: *Cesta*, roč. VIII, 1925/26, č. 3, s. 47 – 49; č. 4, s. 63 – 65; č. 5, s. 78 – 79.
- TOKARZ, Bożena (ed.): *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian: Tom 3: Z zagadnień struktury artystycznej i świadomości kulturowej*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997.

Studované utopie:

- AKANA, J. [= HOLÝ, Josef]: *Zkáza lidství. Román budoucnosti*. Praha : M. Forejt, 1928.
- BARDA, Jan [= KREJČÍ, Ferdinand]: *Převychování. Román budoucnosti*. Praha : Krejčí, 1931.
- BERNARDESKÝ, Joe [= KURKA, Bernard]: *Svět proti světu. Dobrodružný román*. Praha : B. Kočí, 1929.
- BLÁHA, Josef: *Cesty z Babylonu. Román*. Nezdřev : vl. n., 1933.
- CENEK, Eda [= CENEK, Eduard]: *Nekonečno. Fantasticko-utopistický román*. Brno : Brněnské nakladatelství, 1928.
- ČAPEK, Karel: R. U. R. Rossum's Universal Robots: Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích. In: ČAPEK, Karel: *Loupežník, R. U. R., Bílá nemoc*. Praha : Československý spisovatel, 1983, s. 113 – 216.
- ČAPEK, Karel: *Válka s mloky*. Praha : Fr. Borový, 1949.
- ČECH, Svatopluk: Náčrtky z roku 2070. In: ČECH, Svatopluk: *První kniha povídek a črt. Sebrané spisy Svatopluka Čecha, díl 3*. Praha : F. Topič, 1921, s. 80 – 96.
- ČERNOCH, Josef: *Milenium krále Matěje. Román z XXV. století*. Olomouc : vl. n., 1931. (Vycházelo jako příloha časopisu *Hlas lidu*.)
- DUŠAN, Pavel [= ŠONKA, Dušan]: Hříza nesmrtelnosti. In: *Zvon*, roč. XXXIII, 1932/33, č. 36 – 52.

- DUŠAN, Pavel [= ŠONKA, Dušan]: *Hvězda Míru. Vise budoucnosti*. Praha : J. Svátek, 1922.
- FOUSTKA, Jiří. *Dělo života*. Praha : Fr. Borový, 1937.
- GHOSE, Sudhindranath: *Poslední bitva (The Last Great War)*. Román z roku 1936. Románová příloha „Majáku“, 1926.
- GRUBHOFFEROVÁ, Marie: *Prázdniny ve hvězdách. Román devíti dětí a jednoho psa*. Praha : A. Hynek, 1937.
- HOLUB, Karel: Apoštolové krve. In: *Království trpaslíků*. Praha : Přítel knihy, 1929, s. 173 – 220.
- HRADEC, Karel: *Mesiáský příběh inženýra Graye. Historie světového konfliktu*. Praha : A. Král, 1926.
- HRUBÝ, Tomáš: *V soumraku lidstva: Trilogie budoucnosti. I. Saharské slunce*. Praha : B. Kočí, 1924.
- HRUBÝ, Tomáš: *V soumraku lidstva: Trilogie budoucnosti. II. Rozpoutané síly*. Praha : B. Kočí, 1925.
- HRUBÝ, Tomáš: *V soumraku lidstva: Trilogie budoucnosti. III. Vzkříšení slunce*. Praha : B. Kočí, 1928.
- J. M. [= MÍČAN, Josef]: *Telefonická rozmluva Čecha s obyvatelem planety Martu*. Praha : vl. n., 1918.
- J. S. P. [= PAVLÍK, J. S.]: *Roku 2310 čili Svět nyní a za 400 let*. [b.m.] : vl. n., 1906.
- LANGER, František: Muž, který se ztratil ve své utopii. In: Langer, František: *Kratší a delší*. Praha : Pokrok, 1927, s. 139 – 159.
- LUČAN, V. O. [= CHOCHOLA, Václav]: *Žlutí proti bílým. Dobrodružný utopistický román z druhé poloviny XX. věku (Román nedaleké budoucnosti)*. Praha : Za svobodu, 1925.
- LUKŠÍK, František: *V ozduší Míru a paprscích lásky. Román XXX. století*. Nová Paka : K. Sezemský, 1919.
- MAJEROVÁ, Marie: *Přehrada*. Praha : Čin, 1932.
- MALÝ, Ladislav: *Ponorkou a aeroplánem. Povídka z roku 2092*. Příbram : vl. n., 1941.
- MÜLDNER, Josef: *Hvězdná lavina. Románová vidina budoucna*. Praha : Šolc a Šimáček, 1926.
- MÜLDNER, Josef: *Zločin doktora Modrana. Román živlů a hrůz roku 1999*. Praha : Šolc a Šimáček, 1922.
- NEUMANN, Ervín: *Chrám Šalamounův. Rozcestí světů. Román*. Praha, zvláštní otisk časopisu *Rozvoj*, 1935.
- NEUMANN, Ervín: *Ocelovou pěstí... Utopistický román. Spojené Státy Světové*. Praha : V. Švec, 1930.
- PROCHÁZKOVÁ, Emilie: *Martáné. Psáno medijně. Román*. Praha : Zmatlík a Palička, 1922.
- RICHTER, Jan, ml. – Bondy, Jiří: *Diktátoři vědy. Mír světový*. Moravská Ostrava : Knihovna života, 1930.
- SOMMER-BATĚK, Alexandr: Praha v roce 2019. In: *Zpravodaj z Kéžbybyl*, roč. II, 1924, č. 1 – 10.
- TALÁŠEK, Antonín: *Ženská revoluce. Fantastický román*. Olomouc : Románová knihovna „Pozora“ [b. r., asi první polovina třicátých let].
- TICHÝ, Arnošt Max: *Rudá závrať. Vise budoucnosti*. Praha : Šolc a Šimáček, 1921.
- VACHEK, Emil: *Pán světa. Fantastický román*. Praha : Čin, 1925.
- VELŠOVSKÝ, Jaroslav [= GREGOR, Jaroslav]: *Nový kapitál. Román Budoucnosti*. Brno : J. Jícha, 1930.
- ZÍKA, Vláda [= WATZKE, Vladimír]: *Hrdinové severu. Dobrodružný román*. Praha : Zmatlík a Palička, 1943.

Michal Jareš

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Praha

Vítr se vrací k Acheirům

Pokud budeme hledat původní utopickou literaturu v krátkém období let 1945 až 1949, najdeme spíše několik zajímavých pokusů na pomezí psychologické prózy než čistou sci-fi. Dozvučky druhé světové války se totiž v tomto žánru objevovaly zejména v neustálém vymezování se vůči hrozbě totalitní společnosti, nebo vůči hrozícímu vzniku nebezpečí nového válečného stavu. Proto si brala nejedna vědeckofantastická kniha za námět na jedné straně poražené Německo a na straně druhé zneužití atomové bomby. Sotva však můžeme mluvit o širším ovlivnění zahraničními vzory, jak tomu bylo o dekádu později, když se sovětská vědecká fantastika objevovala často v časopiseckých i knižních překladech. Na druhou stranu ale nacházíme pro dané období podstatné překlady, které mohly alespoň na krátkou dobu ovlivnit přemýšlení spisovatelů a čtenářů. K zásadním překladům poválečného období tak můžeme vedle sebe dát přetlumočení z ruštiny (Ivan Antonovič Jefremov, Alexandr Romanovič Běljajev), ukrajinštiny (např. kniha Jurije Smolyče *Roboti doktora Galvanesca*, ukrajinštiny *Hospodarstvo doktora Halvanesku*, 1929, česky 1948, př. Rudolf Hůlka), němčiny (Alfred Kubin: *Země snivců*, německy *Die andere seite*, 1909, český překlad Ludvíka Kundery z roku 1947) a angličtiny (George Orwell: *Zvířecí farma*, anglicky *Animal Farm*, 1945, česky 1946, př. Jiří Havelka). Zatímco ve Smolyčově románu se využívá starší motiv šíleného vědce, chystajícího se zneškodnit svět,¹ Kubinův i Orwellův text velmi přesně ilustruje povahu diktátora a totalitního režimu. Na poza-

1 Děj pouze ve zkratce: první část románu pojednává o šíleném rumunském profesorovi Galvanescovi, jenž vytváří zásahem do mozku z lidí roboty, reagující pouze na radiové vlny. Přípravuje tak zotročení celé dělnické třídy, ovšem mladá agronomka Julie Sachno, vyslaná sovětskou akademií vyzkoumat jeho nové zemědělské metody, odkrývá Galvanescovo tajemství. Druhá část románu (*Šče adna prekrasna katastrofa*) z roku 1933 je ukázkou sovětské experimentální chirurgie a moderní transplantace, přičemž sovětská věda v zápase s Galvanescovými objevy vítězí.

dí těchto knih můžeme českou i slovenskou produkci sledovaného období rozčlenit do tří skupin:

- a) překážky světa a přírody jsou využity pro výchozí dobro, mír či socialistickou společnost,
- b) atomová zbraň či případné vojenské povstání ohrožuje svět; osvobozenecy boj proti němu, též svět po atomovém výbuchu,
- c) totalitní společnost, vedená diktátorem, a život v takové skupině nebo mimo ni.

K těmto třem skupinám by se dala přiřadit ještě čtvrtá skupina, humoristická sci-fi, která má svou podobu například v překladu knihy Pata Franka *Pan Adam* (anglicky *Mr. Adam*, 1946, český překlad Jana Lorenze vyšel v roce 1948), která vypráví o výbuchu atomové továrny v Bohrville v Mississippi, jenž sterilizuje všechny muže na světě. „Jediným otcem na světě“ se tak stane prostáček Homer Adam, který byl v inkriminované době ukryt v Eldoradu 2, nejlubším olověném dole na světě... Adam se stane figurkou v boji mezi vojenskými silami, Národním oplodňovacím výborem a Národní výzkumnou radou. Po celém světě probíhá akce UO (Umělé oplodňování) a Adam to nevydrží a sám se sterilizuje. Ovšem lidstvo není vyhubeno, existuje jistá naděje v kombinaci léku z mořských řas, který „*zatřese paralyzovaným mužským spermatem a uvede je v život*“ (Frank, 1948, s. 207). V českém kontextu ale můžeme nacházet tento typ spíše výjimečně a proto se mu nebudeme věnovat obsažněji, tak jako ostatním – jen na okraj zmíním román Jaroslava Žáka *Ve stínu kaktusu*, který začal vycházet v roce 1948 ve *Svobodném slově*, ale vzhledem k satirickému zaměření byl po únorovém puči zastaven a vyšel knižně až v roce 1990.²

Samozřejmě, že všechny tři (čtyři) skupiny jsou prostupné mezi sebou a málokterá zůstává čistou. V krátkém exkursu bych chtěl poukázat na hlavní texty dané doby s případným dalším komentářem. Ve zkráceném pohledu je zde zřejmé rozdělení na utopii (skupina první) a anti-utopii či dystopii (skupina druhá a třetí). Pro nezasvěceného čtenáře může být zajímavé, že v tomto období takřka nevznikaly a nevychá-

² Novela situovaná do fiktivní země Hodoquas zcela jasně paroduje poválečné Československo. Případně lze v této kategorii připomenout satiru E. A. Hrušky *Dr. Nieuwe zasahuje* (1946), ve které zmizí Měsíc, z čehož nastane na Zemi panika, které chtějí využít Japonci při obsazení světa.

zely čistě dobrodružné sci-fi povídky a knihy. Musíme si ale uvědomit velkou dobovou diskusi o braku a brakové literatuře, která zejména v Čechách vrcholila zásahy ministerstva informací do regulace knižního trhu (podrobněji Janáček, 2004). Na Slovensku státní publikační dozor neexistoval a tak zde můžeme – byť v omezené míře – nacházet pestřejší sešitové edice, ve kterých se tu a tam objevovaly spíše zábavné nebo prvky sci-fi využívající novely. Připomínám na okraj například banskobystričské *Kriminálne a dobrodružné romány* (KáDeR), nitranské *Malé romány* nebo sešitovou edici *Naše romány*, vycházející v nakladatelství Ladislava Andrásyho v letech 1946 – 1948, kde vedle westernů a detektivek vyšly například novely J. Miloslavského *Fantom Antarktídy* (1947) nebo Samuela Tokeše *Základňa v oblakoch* (1946) ad.³

Do skupiny první, ve které jsou překážky světa a přírody využity pro výchozí dobro, mír či socialistickou společnost, lze zařadit ty utopické a vědecko-fantastické povídky a novely, ve kterých se využívá princip dobového vědeckého zkoumání, které lze využívat pro další účely. Například ve Faucharově románu *Narovnaná zeměkoule* (1946) se pomocí řízené atomové energie narovná zemská osa a tak se přestanou střídat čtyři roční období, která v mírném pásmu působí spíše hospodářské i ekonomické problémy. Proti tomu však vystupuje podzemní Liga proti narovnaní zeměkoule, země je výbuchy vychýlená a blíží se Venuši, lidstvo se semkne do všelidského souručenství a snaží se zastavit srážku, které na poslední chvíli zabrání Venušané.⁴ R. V. Fauchar byl pseudonym Rudolfa Faulknera a Čenka Charouse, pod kterým autoři napsali ještě několik dalších děl s podobnou tematickou linií, byť zaměřením spíše pro dospělejší mládež (mj. *Himalájský tunel*, 1946, ve kterém se poručík Bogutin snaží provrtat tunel pro železniční trať skrz Himaláje, a zároveň bojuje s členy indické komunistické strany proti teroristické organizaci i bývalým nacistům). Zajímavými příspěvky, které lze přiřadit k této skupině, je novela Miloslava Dismana

3 Ondrej Herec a Miloš Ferko uvádí též Tokešovo dílo *Boj o Zemegullu*, které je ovšem – i podle autorů – neznámé.

4 Připomínám jen na okraj, že návštěva nebo setkání s mimozemskou civilizací hraje v této době spíše okrajovou úlohu. Vedle Faucharova díla lze připomenout například román Vlastimila Kačírka *Soud nebes* (1947), ve kterém se na Zemi objeví návštěva mimozemšťanů a je prováděna nejruznějšími místy světa. Když je nucena dodat své vyspělé zbraně fiktivního státu Gralie, svolají mimozemšťané mírovou konferenci a postarají se o nové uspořádání světa. Více než sci-fi zde hraje roli alegorie (román byl psán ještě za německé okupace).

Papřsek 1946) o vynálezu oční protézy, případně román Adama Jista *Vynález* (1945). Pravděpodobně literárně nejzajímavější je však delší povídka Olgy Scheinpflugové, nazvaná *Acheirové*, která vycházela na pokračování v týdeníku *Svět práce* od července do září 1945.

Odhlédneme-li od jistého navázání na čapkovskou tradici popisuje povídka Olgy Scheinpflugové bizarní situaci poválečného světa, ve kterém se začaly rodit všechny děti bez rukou: „*Stejná hladká zaoblení prázdných ramen jako na torzu sochy, ani stopy po zakrnělých údech. Znetvoření, provedené mistrovskou rukou přírody*“ (Scheinpflugová-Čapková, 19. 7. 1945, s. 12). Lidé na celém světě přijímají rození bezrukých jako boží trest a odplatu za druhou světovou válku, bezručkové byli nazváni podle řeckého Acheiros/Acheirové, ovšem nastal problém, jak s nimi zacházet. Všechno se soustředilo na Acheiry, na celém světě vznikly nejrůznější pensiony a domovy, ve kterých se lidé s rukama starali o bezruké. Situace se zhoršila a nebylo již jasné, kdo se bude nadále o Acheiry starat, a proto „*Mezinárodní konference pro bezrukou otázku se rozhodla zakázat naprosto další populaci a stanovila trest smrti za utajené těhotenství. (...) Lidstvo musí vymřít v zájmu lidstva*“ (Scheinpflugová-Čapková, 9. 8. 1945, s. 13). Dříve však než dojde k definitivnímu zániku lidstva, zamiluje se bezruký básník Foma Kirilovič Alexandrovskij do ošetřovatelky Marji, která zapisuje jím diktované verše. Ze vztahu se narodí dítě, které má ruce – první dítě po více jak dvaceti letech. V závěrečné promluvě tak básník Foma vysvětluje, že za oněch dvacet let „*člověk neměl kdy na nic škodlivého, musel se zabývat jen a jen milosrdenstvím. Jeho ruce byly připoutány k pomoci nám, nemohoucím. Musely sloužit bližním*“ (Scheinpflugová-Čapková, 20. 9. 1945, s. 13). Překážka světa i přírody byla překonána všelidskou láskou.

Zajímavé je, že překonání obtíží v těsně poválečném období nevyřešila vždy láska, ale též pracovitost a víra. Protiválečný román autora Bukovinky (vl. jm. Ján Hofman) *Sprisahanci mieru* (1947) pojednává o slovenském objevu nového prvku jménem prometeum. To je zabudováno do leteckého motoru letadel Bubo I-III, kterými se dá létat velmi rychle, ale zároveň se prometeum může používat jako všeničící zbraň. Jeho pomocí chtějí vynálezci Jozef Turzo a Otto Olbert donutit hlavy válčících států k míru. Ovšem ani věda, ani technika nemohou zvítězit – „*mier leží v rukách lidí a v pomoci božej*“ (Bukovinka, 1947, s. 234). Mož-

ná záchrana společnosti je teda často v návratu k základním, lidským hodnotám: k rozumu, případně k práci a odmítnutí pozlátka světa. To ostatně ukazuje ve své knize povídek rusko-český spisovatel Nikolaj Terlecký *Vítr se vrací* (v druhém vydání nazvaná *Nejkrásnější země*).⁵ V povídce *Potopa*, která pojednává o novodobé potopě světa, při níž se zachrání skupina lidí na zbytku plovoucího ocelového města U-408, jenž dorazí na zbytek nehostinné pevniny. Tato skupina je však natolik neschopná jiné činnosti nežli vlastní specializace, že není ani ochotna v nastalé situaci přežít: „*Naše civilizace vznikla díky přísnému rozdělení práce a moudrému zákonu, který nám zakazuje přemýšlet o problémech nevztahujících se přímo k našim oborům. Zvykli jsme si od dětství konat jen svou práci a proto jsme dosáhli skvělých výsledků. (...) Není lehké umírat za takových podmínek, ale tisíckrát těžší je žít. Pánové, buďte rozumní a umírejte důstojně, jak se sluší na dokonalé lidi!*“ (Terlecký, 1948, s. 161 – 162). Jediný ze zachráněných, inženýr Jan Komárek – zločinec odsouzený k trestu smrti, si dovolí přemýšlet jinak než ve svém oboru, a donutí společnost, aby nasbírala ryby vyvržené na pevninu a zapálila oheň. Bůh na závěr sestoupí k zachráněným a prohlásí, že musel seslat potopu na svět, aby se lidé naučili znovu myslet.

Prvkům, které změni svět, zejména hrozbě atomové energie, se věnuje druhá námi vymezená kategorie. Se strachem z atomového nebezpečí je spojené vojenské ohrožení, boj proti němu, motivem se stává též svět po atomovém výbuchu. Jedná se o skupinu literaturou dobově nejobsažnější. Vedle knih pro děti a mládež (vedle opět zmíněného R. V. Fauchara a jeho románu *Ural-Uran 235* z roku 1947 je to například sešitově vydaná povídka Františka Běhounka *Únik z atomového města*, 1948) se tématem velmi aktuálním – hirošimská apoka-

5 Příběh názvu Terleckého knihy je z pohledu dneška poněkud absurdní – pokud první vydání bylo pojmenováno *Vítr se vrací* podle jedné z povídek, druhé již tak nemohlo být nazváno kvůli tomu, že pod stejným názvem vyšel překlad knihy Petra Jilemnického *Kronika*. „Dodnes nevím, proč musela [Kronika – pozn. M. J.] vyjít právě pod názvem *Vítr se vrací*. V každém případě jsem musel hledat nový titulek. Nejdřív mě napadlo nazvat svou knihu *Leibnitzův nejkrásnější svět*, ale to bylo moc dlouhé, a tak jsme se s nakladatelstvím dohodli, že ji nazveme *Nejkrásnější svět* a v podtitulu budeme citovat Leibnitze, že ze všech možných světů ten náš je nejkrásnější, nebo něco podobného. Když už měla kniha vyjít, upozornil mě jeden z přátel, že pod názvem *Nejkrásnější svět* vydala kdysi Marie Majerová knihu pro děti. Volal jsem hned do nakladatelství, kde mi po dlouhém reptání kategoričky sdělili, že slovo „nejkrásnější“ musí zůstat, protože štočky jsou už hotové, a slovo „svět“ že mám nahradit nějakým jiným o čtyřech písmenech. Pronesl jsem neslušné slovo o pěti písmenech a zavěsil jsem. (...) Když jsme se vrátili, kniha už se prodávala pod názvem *Nejkrásnější země* – byl to hodně blbý název“ (Terlecký, 1997, s. 107).

lypsa byla velmi čerstvá – zaobírala velká část spisovatelů. V novele Arnošta Vaněčka *Atomové město* (1948) se ve stylizovaných deníkových záznamech vynálezce Romana, žijícího v americkém Atom City, dostáváme do nespécifikované budoucnosti po třetí světové válce, kdy bylo Německo zcela zničeno a místo něj je nyní moře. Vedle Ameriky existuje ještě Svaz evropských socialistických republik. Roman je vynálezce tekutého elixíru času, pomocí kterého se snaží dostat pryč ze zmechanizovaného města. Slovenský příspěvek k této skupině je jednak „utopistický příběh o atomovej bombe“, tedy román Jána Kresánka-Ladčana nazvaný ... *za nami púšť!* (1947), a též již zmíněný Bukovinkův román *Sprisahanci mieru*. Kresánek-Ladčan popisuje zápas mezi Amerikou a Asií, kdy je vybombardováno hlavní město spojených Amerik, město Salvoxy, a následně asijské hlavní město Ri-King. Sestra hlavního hrdiny, letce Alana Georga Lloyd, Charlotta Lloydová, vynalezne plyn, pojmenovaný Challoyd, který zamezí výbuchu jakékoliv atomové bomby. Do sporu Ameriky a Asie se vkládají Spojené státy evropské, které chtějí využít Challoydu a zároveň chtějí používat atom ne pro výrobu zbraní, ale pro všeobecné dobro lidstva.⁶

Atomová města nebo hrozba atomové pumy se objevuje například v dalších povídkách již zmiňovaného Nikolaje Terleckého. Autor v nich vypovídá s mírnou ironií o moderním světě a jeho problémech. Například v povídce *Herostrates II.* se anonymní Herostrates II. rozhodne zničit dokonale fungující město Atomopolis „*jen proto, poněvadž chci být svědkem zániku krásné a dokonalé věci*“ (Terlecký, 1948, s. 134). Pomocí atomové pumy je zničeno celé město, protože společnost je nucena žít podle předepsaných, zmechanizovaných principů a ztrácí svůj vlastní přirozený život, který devaluje dodáváním předem připravenou zábavou.

Život, který je určován předem s omezenými pravidly, je motivem třetí skupiny, snažící se zobrazovat člověka v totalitní společnosti. Ta je většinou vedená diktátorem a novely a romány popisují život v takové společnosti nebo snahu se z ní vymanit. V tomto případě asi nejvíce nacházíme pokusů literárních. Na pomezí psychologické pró-

6 Jak ovšem poznamenávají Ondrej Herec a Miloš Ferko, „autorovu tvorbu poznačila expresionistická metaforizácia textu. Výrazovým prostriedkom venuje väčšiu pozornosť ako niektorí iní autori, no v jeho románoch popri lyrických opísoch prírody nájdeme logické nedôslednosti v dejí“ (Herec – Ferko, 2001, s. 14).

zy a kresby vnitřních stavů postav se snaží autoři vyslovit svůj pohled na totalitní (tedy hlavně nacistickou) společnost, a pochopit, proč a jak se dav stal obětí i vykonavatelem zájmů vyšinutého jednotlivce. Alegoricky se o to pokouší Pavel Nauman v románu *Zlatý věk* (1949), kde se společnost několika lidí dostane do vlivu Kryštofa Kuly, který je přenese společně s domem kamsi do minulosti (pravděpodobně doby bronzové). Zde chce Kryštof začít znovu, podmanit si celou zemi pro sebe, bez zátěží minulosti. Není příliš jasné, jak se to Kryštofovi povedlo (navštěvoval prý kursy svého učitele Bernstorfa, který „*konal jakési výzkumy na základě starých textů Plotinovy školy. (...) Dovedl přenášet předměty a i osoby na značné vzdálenosti*“; Nauman, 1949, s. 358), každopádně celý román je vyprávěn velmi zdlouhavě a zpětně jednou z postav, která byla proti své vůli zavlčena do minulosti. Na téměř pětiset stranách se Nauman snaží analyzovat vztah člověka k moci, aplikuje možnost hry na boha i její nedokonalost a nemožnost jednotlivce dosáhnout na nejvyšší metu. Kryštof dokáže přemístit skupinu lidí i dům v čase zpět, ale pravděpodobně již neví jak zpátky, a zároveň to sám ani nechce. Jeho touha je jasná: „*Což vás to neláká, což vás to nesvádí? (...) Nechci, abyste se stali bohy, ale buďte aspoň lidmi! Kam se jen podíváte, je kolem vás bohatství a moc, stačí jen, abyste vztáhli ruku. Můžete mít zemi, můžete mít vládu, tisíce duší se před vámi sklóní, čekají jen, jakmile jim pokynete*“ (tamtéž, s. 223). Problémem Naumanovy knihy není ani tak těžkopádná alegorie (například v začátku knihy, kdy vzniká kolem Kryštofa hnutí, připomínající vznik NSDAP), jako spíš zdlouhavě a neúnosné promluvy a dialogy.

Konkrétní podobu popisu fungování totalitní moci nacházíme v románu Miroslava Hanuše *Já – spravedlnost* (1946), kde skupinka antinacistů unese Hitlera před koncem války na tajné místo a tam ho mučí a bere spravedlnost do vlastních rukou. Vnitřní pochody a nepřiliš jasná popisnost, jdoucí místy až do rozvolněné básnivosti, je v souvislosti s až dětsky naivní představou pomsty poněkud determinující. „*Kde je Adolf Hitler? Doufejme, že byl pohlcen nenávratnem. Ale kdyby se ukázalo, že žije, že našel končinu země, která by nebyla prosáklá hněvem, že utekl do hor, které by nekřičely hanbou a neprozradily by ho, pak je třeba, aby byl vyhlazen hned a bez rozpaků. Naše mládež roste k velikosti života, k hrdinství života a k oběti života*“ (Hanuš, 1946, s. 115). V tomto kontextu

připomeňme, že existující postavy nacistických pohlavárů figurují například i v satíře A. J. Urbana *Hitler v říši pohádek*,⁷ vycházející původně na pokračování v týdeníku *Svět práce* v roce 1945, která se odehrává v roce 1954 po vítězném tažení nacistického Německa světem. Jelikož není už co dobývat, vrhne se Hitler a spol. na dobytí pohádkové říše (mj. zde zavedou povinnou němčinu atd.), ovšem Honza zorganizuje odboj a nacisté přijdou – kam jinam než v pohádkách – do pekla.

Utopická a antiutopická společnost měla tedy několik podob – byl to svět popsáný jako alegorie prošlých válečných hrůz rozvracející vše kolem i svět, ve kterém si lidé díky technice a vlastní specializaci a pohodlí odmítli jenom připustit, že nastoupená a žitá podoba vysněného utopického světa může mít i alternativu. Totalita vědy i totalita jednotlivců, řídící celou společnost, ukazovala vážné problémy moderního člověka a – byť ironicky nebo místy až naivně – zkoušela navrhnout jiné možnosti a způsoby života. Stačilo jen to, aby na problémy velmi živě upozorňovala. V tomto kontextu můžeme připomenout mj. divadelní hru pozdějšího literárního historika Mojžíra Otruby *Orfeus – a není sám*, která ovšem byla po premiéře v březnu 1948 brzy stažena z repertoáru. Otruba varuje před kolektivismem, Orfeus má za úkol vybudovat po zničující válce novou a spravedlivější společnost, jenže díky demagogii diktátora Ochlagose vzniká totalitní stát odmítající jakoukoli individualitu. Politická alegorie pojmenovává nejen minulou totalitu nacismu, ale zároveň předznamenává novou totalitu komunistickou. Ostatně: cenzurní index *Seznam nepřátelské, závadné, zastaralé a nežádoucí literatury*, vytvořený v roce 1954 pro potřeby Hlavní správy tiskového dozoru, uvádí mj. řadu zde zmíněných knih pod označením „brak“ (Šámal, 2009, položky 1655, 2146, 2937, 6919, s. 279, 296, 324, 445), a zároveň doporučuje jejich definitivní vyřazení z fondů lidových knihoven. Tento vpravdě orwellovský postup jen dokazuje, jak se během několika let případy dystopií, vycházející z paralel nacistické nebo modelové diktátorské společnosti řízené despotickým jedincem, nabraly velmi brzy na konci čtyřicátých let 20. století podobu nikoliv utopie, ale reality.

7 Pro knižní vydání přejmenováno na *O Hitlerovi, Honzovi a SS loupežnících*. A. J. Urban byl vedle toho autorem např. satirické knihy volně spojených povídek s fantaskními prvky *Vesmír se diví* (1946) s výraznou dystopickou krizí světa a zejména novely *Návštěva v hotelu Roklan* (1947), ve které dostane sedm hrdinů novou šanci prožít po smrti znovu měsíc života mezi lidmi, aby dokázali, že mohou změnit svůj život k lepšímu.

Prameny:

- BUKOVINKA (Hofman, Ján): *Sprisahanci mieru*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1947.
FAUCHAR, R. V.: *Narovnaná zeměkoule*. Praha : Vojtěch Šeba, 1946.
FRANK, Pat: *Pan Adam*. Praha : Václav Petr, 1948.
HANUŠ, Miroslav: *Já – spravedlnost*. Praha : Václav Petr, 1946.
KAČÍREK, Vlastimil: *Soud nebes*. Praha : Josef Rebec, 1947.
KRESÁNEK-LADČAN, Ján: *... za nami púšť!* Trnava : Knižnica Plameňa, 1947.
NAUMAN, Pavel: *Zlatý věk*. Praha : Knihovna Lidových novin, 1949.
OTRUBA, Mojmir: *Orfeus – a není sám*. Rukopis hry z roku 1948 uložen v knihovně Divadelního ústavu, Praha.
SCHEINPFLUGOVÁ-ČAPKOVÁ, Olga: Acheirové. In: *Svět práce*, roč. 1, červenec – září 1945.
TERLECKÝ, Nikolaj: *Vitr se vrací*. Praha : Knihovna Svobodných novin, 1948.
TERLECKÝ, Nikolaj: *Curriculum vitae*. Praha : Torst, 1997.
URBAN, A. J.: Hitler v říši pohádek. In: *Svět práce*, roč. 1, září – prosinec 1945.
VANĚČEK, Arnošt: *Atomové město*. Praha : Mladá fronta, 1948.

Literatura:

- HEREC, Ondrej – Ferko, Miloš: *Slovenská fantastika do roku 2000*. Bratislava : Národné osvetové centrum, 2001.
JANÁČEK, Pavel: *Literární brak*. Brno : Host, 2004.
ŠÁMAL, Petr: *Soustružníci lidských duší*. Praha : Academia, 2009.

Antonín K. K. Kudláč
Filosofická fakulta Univerzity Pardubice

Vědcové a fantasti.

K historicko-teoretické reflexi české populární fantastiky po roce 1989

Pokud máme hovořit o současném výzkumu fantastiky, je třeba nejprve vymezit pole, na němž se budeme pohybovat. Termín „fantastická literatura“ či „literární fantastika“, jak jej výstižně definuje již více než čtyři desetiletí stará studie Tzvetana Todorova (Todorov, 2010), zahrnuje velice široké spektrum literárních děl, zasahujících do mnohdy dosti odlišných okruhů literární komunikace od umělecky ambiciózních textů až po projevy slovesného folklóru. Pro účely mého příspěvku se omezím pouze na oblast populární literatury, jejíž fantastickou složku tvoří především science fiction, fantasy a nadpřirozený horor. Dovoluji si navrhnout k využití pojem „populární fantastika“, který by měl zastřešovat zmíněné žánrové varianty a jasně by přitom poukazoval na převažující zábavní, relaxační funkci této tvorby a její masovou recepci.¹

V angloamerickém prostoru je fantastika v různých svých podobách zkoumána a promyšlena již desítky let.² Vzhledem k utopickým kořenům science fiction (dále pouze SF) se o ni dlouhodobě zajímají (neo)marxisté, například známý americký literární kritik a kulturolog Fredric Jameson (Jameson, 2005), nebo autoři kolem časopisu *Science Fiction Studies* (vycházející od roku 1973), zřejmě nejakademičtějšího odborného periodika věnujícího se této oblasti. Fantastikou se ale zabývají i představitelé feministické teorie, post-

1 S ohledem na podtitul mé studie se zaměřím na práce vykazující alespoň základní znaky odborné literatury, tedy nikoli na žánrovou publicistiku, která dnes tvoří prakticky již nepřehlednou mediální houštinu, ani na vzdělávací literaturu určenou pro školní potřeby.

2 Solidní přehled poskytuje např. práce editorů Jamese E. Gunna a Matthewa Calendarie (2005) nebo Edwarda Jamese a Farah Mendelsohna (2003, s. 113 – 160).

modernisté s oblibou analyzují zejména tzv. cyberpunk, i třeba vy-
znači queer theory, jejichž pozornost poutají obrazy alternativní
sexuality v SF.

Podíváme-li se na odborný zájem o fantastiku v českém pro-
středí před rokem 1989, spatříme poušť, a to jak ve smyslu nevel-
kého množství prací, tak i chudoby kritického myšlení. Nemnohé
studie o fantastice, které se u nás v éře socialismu objevily, vycházely
nikoli překvapivě ze sovětského konceptu společenské funkce této
literatury korespondující s dobovým oficiálním marx-leninským dis-
kursem.³ Vedle ideologicky zabarvených interpretací je jim společné
též chápání fantastiky jako literatury určené primárně mladšímu čte-
náři, tedy mládeži. To se týká především dvou významnějších publi-
kací tohoto druhu, tedy knihy Miroslavy Genčiové *Vědeckofantastic-
ká literatura. Srovnávací žánrová studie* (1980) a Dušana Slobodníka
Genéza a poetika science fiction (1980), které ovšem pracují výhradně
se zahraničním, převážně sovětským materiálem, takže je v tomto
přehledu ponechám stranou.

Na tomto pozadí tím více vynikne publikace Ondřeje Neffa *Něco
je jinak* (1981), „faktografické vyprávění“ psané příjemným esejistic-
kým slohem (autor měl v té době už za sebou zkušenosti z monogra-
fie o Verneovi). Neff přišel s vlastním pohledem na fantastiku, který,
byť formálně podepřen povinnými odkazy na marxistické klasiky, se
odlišuje od tehdy závazného pojetí. Definuje fantastiku jako literatu-
ru, kde je „něco jinak“, v níž autoři vytvářejí „umělé podmínky“ a sle-
dují jednání svých postav v jakési „literární laboratoři“. Neff předklá-
dá dvě základní charakteristiky dosavadního vývoje české fantastiky:
1. značnou kvalitativní nevyváženost tvorby; 2. její roztříštěnost, izo-
lovanost jednotlivých autorů, přičemž tento typ literatury bývá ob-
vykle vlastně kolektivním výtvozem. Především ale v knize najdeme
zevrubně popsanou historii české fantastiky od jejích historických

3 Srovnání, jak vypadá a kam se posunul současný marxistický výklad fantastiky na Západě, poskytuje soubor
esejů Bould – Miéville, 2009.

předchůdců v lidové četbě novověku až po autorovu současnost (konec sedmdesátých let 20. století). Neff tady vlastně vykonává jakýsi „literárně archeologický výzkum“, probírá se dosud neuspořádaným materiálem, navíc se nebojí ostře a razantně hodnotit nízkou kvalitu některých děl. V závěru upozorňuje na výzvu Ludvíka Součka k vytvoření tzv. fandomu, tedy organizované báze milovníků fantastiky. Sám se ostatně v knize netají svou příslušností k fanouškům této literatury a dokazuje, že lze i v této pozici přistupovat ke zkoumání fantastiky na odborné úrovni a bez predsudků.

Několik zajímavých postřehů, které doplňují Neffovy úvahy, obsahuje doslov Jaroslava Veise. Ten poukazuje na terminologickou problematičnost obsaženou už v titulu knihy – Neff používá pojem „literární fantastika“, míní tím ovšem vlastně jen jednu její část, totiž SF. Jak ještě uvidíme, tento jev zůstane typický i pro budoucí bádání. Veis dále konstatuje absenci původní české fantasy, kterou zdůvodňuje tím, že tuzemské pohádky jsou na rozdíl od anglosaské tradice příliš účelově moralistní, a tedy nepoužitelné coby východisko pro fantastická dobrodružství. Nutno v této souvislosti konstatovat, že termín „fantasy“ se objevuje už dříve v knize Miroslavy Genčiové, ovšem v poněkud jiném významu než u Veise i než jak je chápáno dnes.

Ondřej Neff poměrně záhy přišel s další publikací (1985). Jeho *Tři eseje o české sci-fi* přímo navazují a dále rozvíjejí a doplňují teze obsažené v předchozí jeho práci. V úvodním textu *Příliš mnoho samotářů* se zamýšlí nad vývojem české SF v období do roku 1948 a konstatuje, že zde nenachází prakticky žádnou „technologickou“ SF, většinou jde spíše o „spekulativní prózu“, v níž vědeckotechnická anticipace slouží sociálním vizím budoucnosti (v meziválečné éře byly zvláště oblíbené různé válečné a katastrofické obrazy). Navíc jsou tato díla často prací solitérů, kteří v nich „vykřičeli“ své obavy a noční můry. Esej *Touha po úžasu* obsahuje rozpravu o soudobé SF, která podle Neffa opustila dobrodružný ráz svých počátků a směřuje spíše k „obecné“ literatuře, zajímá se více o člověka než o vynálezy a pracuje s „literární simulací“ jako prostředkem poznání. Podle autora vlastně neexistují v tomto žánru žádné „národní školy“ (vyjma americké a sovětské). Zvláště česká SF, autorsky stále hodně roztržštěná, je podle něj dosti provinciální.

Na českou tvorbu se také zaměřuje závěrečná část *Po pěti letech*, v níž Neff zkoumá domácí produkci let 1980 – 1984, tedy od uzávěrky předchozí knihy. Konstatuje, že autorů mezitím přibýlo a jejich díla se nesnaží „sektářsky“ vymezovat vůči obecné literatuře. Rozlišuje přitom tvůrce, kteří SF píšou jen okrajově, a ty, kteří se jí věnují soustavně. Pro toto období zdůrazňuje význam povídky jakožto formy, jejímž prostřednictvím lze nejlépe zpracovat „nápad“, koncept, který vlastně tvoří základ žánru. Kriticky se přitom vyjadřuje o jisté „uniformitě výrazu“ u českých autorů, jejichž texty sice považuje za kvalitní, ale příliš vzájemně si podobné. Na závěr knihy byla zařazena *Bibliografie české vědeckofantastické literatury* (už se v ní rozlišuje SF a fantasy), která tvoří do budoucna základ pro další lexikografické práce. Obě Neffovy knihy představují nesmírně důležitý iniciační impuls pro další zkoumání české fantastiky, a jak dále uvidíme, jejich vliv trvá dodnes.

Po roce 1989 sice vyšlo více historických a teoretických prací o české fantastice než v předchozím období, ovšem výzkum této oblasti stále stojí na periferii (nejen literární) vědy. Jisté novum představuje rostoucí počet autorů přímo spjatých s fanouškovským hnutím, kteří se pokoušejí o vytvoření prací na standardní odborné úrovni. Ponechávám zde přitom stranou práce primárně zaměřené na zahraniční tvorbu, byť mohou být pro české prostředí inspirativní.⁴

Podle formy a zaměření můžeme sledované texty rozdělit do tří kategorií. Nezbytný základ pro další výzkum tvoří autorské slovníky a bibliografické soupisy. Nejvýznamnějším dílem toho druhu je dodnes Adamovičův *Slovník české literární fantastiky a science fiction* (1995), výsledek letité autorovy badatelské činnosti prezentované postupně v řadě článků především v žánrových periodikách (zejména časopis *Ikarie*). Adamovič přímo navazuje na průkopnické dílo Neffovo, jeho kniha je ostatně uvedena Neffovou studií. Encyklopedická práce shrnuje portréty autorů novodobé české fantastiky od jejich pravděpo-

4 Vzhledem k trvajícím česko-slovenským kulturním kontaktům, které jsou v oblasti fantastiky zvláště markantní, nutno připomenout alespoň eseje Ondreje Herce, které zaznamenávají ohlas i v Čechách, např. Herec, 2008.

dobných počátků v 19. století až po autorovu současnost, tedy začátek devadesátých let 20. století. Adamovič pracuje s velmi širokým pojetím fantastiky, zachycuje spisovatele, u nichž zjišťuje sebemenší fantastický prvek. *Slovník* pochopitelně není a nemůže být úplný, představuje ovšem velmi důležitý rezervoár údajů pro další výzkum. Hesla jsou doplněna řadou příloh, vedle bibliografie děl ve slovníku zahrnutých autorů zde nalezneme také přehled anket a cen, pokus o definování „základního čtenářského fondu“ žánru, chronologické tabulky produkce a konečně krátkou studii Jaroslava Olši o české fantastice v exilu.⁵

V roce 2006 vydal sběratel Přemysl Houžvička vlastním nákladem *Bibliografii české science fiction a fantaskní literatury z let 1853 – 1949* s příznačným titulem *Od Kolára k Faucharovi*, obsahující takřka 1300 bibliografických záznamů. Tato příručka vydatně čerpá z Adamovičova *Slovníku*, využívá však i jiných zdrojů a pojímá některé nové objevy. Oproti výše zmíněnému slovníku zahrnuje také navíc záznamy veškerých zjištěných vydání. Zajímavostí je, že autor rozdělil soupis na dvě části, na SF a na „knihy s okrajovými motivy“, čímž jen potvrdil stále trvající žánrovou nejistotu badatelů v této literární oblasti.⁶

Druhou skupinu textů tvoří žánrové historické přehledy. Čestné první místo by mělo patřit průkopníkovi Ondřeji Neffovi a jeho již zmíněné úvodní studii k Adamovičově *Slovníku*, nazvané *Pět etap české fantastiky* (Neff, 1995), již doplňuje a dále rozvíjí své publikace z osmdesátých let i novější články a přednášky o vývoji české populární fantastiky. Neff předkládá následující vývojovou periodizaci: první etapa trvá od nejasných počátků fantastiky kdesi v 19. století a končí rokem 1914, druhá fáze zahrnuje období první republiky, třetí pak přelom padesátých a šedesátých let, čtvrtá celá osmdesátá léta a konečně pátá etapa současnost, tedy období po roce 1989. Autor kromě stručné charakteristiky tvorby jednotlivých období popisuje sociálně-politické pozadí a souvislosti, které determinují mnohdy překvapivé vývojové zákruty domácí fantastiky. Nutno dodat, že uvedená periodizace je uznávána a přijímána dodnes.

5 Po letech ještě Adamovič připravil komentovanou antologii starší české fantastiky *Vládové vesmíru*, která může velmi dobře sloužit jako čítanka ke zmíněnému slovníku (Adamovič, 2010).

6 Houžvička anoncoval vydání pokračování bibliografie zahrnující léta 1950 – 2000, dosud se však na knihkupeckých pultech neobjevilo.

S Neffovou osobností do značné míry souvisí také další pokus o žánrovou historiografii. Aleš Langer na FF UP v Olomouci vytvořil a v roce 1994 obhájil diplomovou práci zaměřenou na českou SF od roku 1976 až do své současnosti, tedy podle Neffovy periodizace na čtvrtou a částečně také na pátou etapu vývoje české fantastiky. Po dvanácti letech byla práce, zrevidovaná a doplněná, vydána knižně (Langer, 2006). Kvalitní a přínosná publikace přispívá k diskusi o charakteru těsně předrevoluční fantastiky nejen svou hlavní částí, ale také přípojenými dodatky. Poznámky Ondřeje Neffa k původní Langerově diplomce z doby jejího vzniku byly v knize opatřeny komentáři autora, jimiž přímo na Neffa reagoval. V přílohách psaných v roce 2004 se Langer hlouběji zamýšlel nad dědictvím osmdesátých let v současné české fantastice a navrhl dokonce jakousi „povinnou četbu“ z dobové produkce.

Olomoucký bohémista Jan Schneider se v příspěvku na konferenci Literatura a komerce pořádané na FF UP v roce 1993 pokusil o rekapitulaci žánrového vývoje u nás též s ohledem na angloamerický kontext a reflektoval částečně i výrazné změny po roce 1989 (Schneider, 1994). Nepříliš překvapivě konstatoval „tlak trhu“ na literární tvorbu, uzavírání se „sci-fi komunity“ do sebe a také údajnou ztrátu uměleckých ambicí této literatury u nás. Zároveň ovšem vyjádřil naději, že postmoderna by mohla pomoci fantastice přežít uměleckou krizi a udržet její místo v současné české literatuře. Na rozdíl od předchozích autorů vzešlých z řad přímých tvůrců fantastiky nebo jejich organizovaných fanoušků je Schneiderův pohled na danou problematiku příjemně nezaujatý a více čerpá z recentních odborných literárněvědných zdrojů, poměrně malá publikační plocha mu ale bohužel neumožnila jít do větší hloubky.

Autor těchto řádků přinesl v článku *Odvážní mužové a ženy ve fantaskních světech* nástin modelu generační periodizace české fantastiky pro období, které dosud nebylo reflektováno, totiž desetiletí 1995 – 2005, čímž přímo navázal na Langera a Adamoviče (Kudláč, 2010).⁷ Zároveň stručně charakterizoval základní nové rysy a převládající tendence tvorby v této oblasti ve sledovaném období, které předchozí autoři ještě nemohli reflektovat.

7 Původní verze textu byla otištěna v časopisu *Host*, 2007, č. 2, s. 30 – 33.

V uplynulém dvacetiletí bohužel vzniklo jen velmi málo problémových studií, které by se soustřeďovaly na konkrétní aspekty fantastiky nebo dokonce přinášely nové teoretické koncepty. Pokud už se tak dělo, pak byla populární fantastika vnímána jako součást fantastické literatury jakožto celku, jak uvidíme na konkrétních příkladech.

Alena Zachová v příspěvku *Topos „jiných dimenzí“ v iniciační a fantasy literatuře*, který vyšel v konferenčním sborníku *Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945* (Zachová, 1998), upozorňuje na vazbu mezi iniciační prózou (Gustav Meyrink, Jorge Luis Borges, Michael Ende) a současnou fantasy, v níž motiv „jiných světů“ je též často spojován s iniciačním procesem (autorka zde rozlišuje alternativní světy „tolkienovské“, tj. ryze imaginární, a „lewisovské“, využívající prostupnosti světů). Konstatuje ovšem, že využití iniciační symboliky a topos vstupu do jiných dimenzí bývá ve fantasy dílech na povrchní úrovni a autoři většinou setrvávají v limitech zábavného dobrodružného příběhu a konzumní četby. Zachová dále upozorňuje na silnou intertextualitu této tvorby, často spojovanou s parodickými postupy, a na její herní charakter. Z příspěvku je přitom zřejmé, že si autorka uvědomuje jisté genologické problémy při žánrovém vymezení tohoto druhu literatury, problémy, které se dnes ještě zvyrazňují.⁸

Z širokého pojetí fantastické literatury, jak ji kdysi postuloval Todorov, čerpá Jiří Holý ve studii *Možnosti fantastiky* (1998), v níž pojednává různé podoby převážně české tvorby, též s přihlédnutím k zahraničnímu vývoji. K současné fantastice se ovšem nevyjadřuje, jeho pohled se zastavuje u Josefa Nesvadby, respektive Stanisława Lema. V úvodu Holý hovoří o fantastické satíře („broučkády“ Svatopluka Čecha, později například Ladislav Fuks nebo Pavel Kohout) a fantastické pohádce (Karel Čapek, nověji Karel Michal), poté se přesouvá k SF, postavené na základech utopie a vycházející z dobové „vědotekniky“. Holý popisuje v této větvi fantastiky posun od utopie k dystopii a poté k novodobým polohám žánru využívajícím také humor a grotesku. Vývojovým vrcholem je podle něj typ fantastiky navazující na čapkovský model, SF je pro něj literaturou, jejímž „předmětem je člověk a náš současný svět“. Holého text bohužel neposouvá dosavadní výzkum

8 Text je přepracovanou verzí autorčiny studie publikované ve *Tvaru*, 1997, č. 18, s. 12 – 13.

někam dále a setrvává na tradičních interpretačních pozicích, o čemž vypovídá i bibliografie postavená vedle českých zdrojů především na starší polské a francouzské literatuře.

Dosud metodologicky nejpodnětější práci na dané téma v českém prostředí představuje kniha Jakuba Macka *Fandom a text* (2006). Tvoří ji dvě části, *Fandom – subkultura textu a Profesionální česká SF a F periodika před rokem 2000*. Zatímco druhý zmíněný text v podstatě jen popisuje stav žánrových časopisů v rozmezí let 1990 – 1999, mnohem zajímavější je studie o československém fandomu jakožto svébytné subkultuře, která svými aktivitami vlastně sama definuje fantastiku. Autor v ní vychází z metod kulturní a sociální antropologie a v souladu se současnými teoriemi poukazuje na aktivní přístup fanoušků fantastiky, kteří v protikladu k tradičnímu obrazu pasivního konzumenta popkulturních produktů naopak kreativní manipulací s texty a vědomou reflexí žánrových souvislostí sami spoluvytvářejí celou tuto oblast kultury. Tento pohled doplňuje v knize ještě kratšími studii *Mezi Star Trekem a Dallasem*, představující v intencích současného zahraničního výzkumu určitou část fandomu označovanou jako „media fandom“, a *Mugletonův post-substrukturalismus a postmoderní autenticita*, tematizující postmoderní koncepcí subkultur.

Na rozličné aspekty fantastiky se nedávno zaměřila také konference *Fantastická literatura – příběhy našich světů*, kterou uspořádal v Brně Ústav české literatury a knihovnictví FF MU v říjnu 2009.⁹ Konference byla koncipována jako studentská, ale zazněly na ní také příspěvky „prezidenta“ československého fandomu Zdeňka Rampase (*Bod zlomu – česká SF před rokem devadesát a po něm*) nebo žánrového kritika Jana Havliše (*Konstruované fiktivní jazyky, fenomén fantastické literatury*). Referáty se soustřeďují zejména na dnes oblíbenou tematiku fikčních světů, převažuje v nich však popis jevů (byť s sebou přináší chvályhodnou reflexi u nás stále málo známé zahraniční sekundární literatury) nad vlastní hlubší analýzou, navíc se českou fantastikou zabývají jen okrajově. Bohužel, aj vystoupení

9 Plné textové verze některých příspěvků z této konference jsou dostupné na internetu na adrese http://www.phil.muni.cz/clit/fantasticka_literatura/prezentace.pdf [cit. 2011-09-02].

Zdeňka Rampase založené na představení dobové diskuse o úloze a proměně české fantastiky po roce 1989 pouze shrnuje obsah článků z jediného žánrového periodika (pro danou oblast velmi důležitého), aniž by z něj autor vyvodil nějaké podstatnější závěry.

Pokud mám stručně shrnout základní rysy zkoumání české populární fantastiky v uplynulém dvacetiletí, rád bych konstatoval následující:

1. Historický vývoj tuzemské fantastiky je dnes zmapován již poměrně dobře, jednotlivé další dílčí objevy pravděpodobně současný obraz této literární oblasti příliš nezmění. Velmi málo je však dosud prací, které by se pokoušely hlouběji proniknout do jejich struktur a odhalit pozadí procesů, které ji formují, včetně problematiky čtenářské recepce. Tímto směrem se u nás zatím vydal pouze Jakub Macek.

2. Většinu textů provázejí určité terminologické rozpaky, jejich autoři se často potýkají s žánrovým zařazením děl a autorů, jeden a týž pojem označuje různé věci. Tento jev se samozřejmě objevuje i v jiných oblastech literárněvědného výzkumu, ale v tomto případě je zvláště markantní.

3. S výše uvedeným souvisí také přetrvávání tradičních představ o tom, co vlastně populární fantastika je. V centru pozornosti stojí SF, navíc většinou chápána jako beletristický odraz vědeckotechnické anticipace, což je dnes už dávno opuštěný koncept. Na okraji zájmu zůstává fantasy (o hororu nemluvě), čtenářsky přitom nejoblíbenější a komerčně nejúspěšnější odnož fantastiky. Určitou nadějí do budoucna skýtá fakt, že právě fantasy je v posledních letech oblíbeným tématem bakalářských a magisterských diplomových prací nejen v literárních studijních programech, ale také třeba v rámci mediálních studií.

4. Spíše sociologickou zajímavostí je skutečnost, že odbornou reflexi fantastiky pěstují převážně lidé více či méně spjatí s fanouškovskou subkulturou. Nezaujatý a neosobní, čistě vědecký zájem je stále výjimkou.

Literatura:

- ADAMOVIČ, Ivan: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha : R3, 1995.
- ADAMOVIČ, Ivan: *Vládcové vesmíru. Kronika české science fiction od Svatopluka Čecha po Jana Weisse*. Praha : Albatros – Triton, 2010.
- BOULD, Mark – MIÉVILLE, China (eds.): *Red Planets. Marxism and Science Fiction*. Middletown : Wesleyan University Press, 2009.
- GENČIOVÁ, Miroslava: *Vědeckofantastická literatura. Srovnávací žánrová studie*. Praha : Albatros, 1980.
- GUNN, James E. – CALENDARIA, Matthew (eds.): *Speculations on Speculation. Theories of Science Fiction*. Lanham : Scarecrow Press, 2005.
- HEREC, Ondřej: *Z teorie modernej fantastiky*. Bratislava : LIC, 2008.
- HOLÝ, Jiří: Možnosti fantastiky. In: *Česká literatura*, 1998, č. 5, s. 469 – 480.
- HOUŽVIČKA, Přemysl: *Od Kolára k Faucharovi. Bibliografie české science fiction a fantastické literatury z let 1853 – 1949*. Praha : Přemysl Houžvička, 2006.
- JAMES, Edward – MENDLESOHN, Farah (eds.): *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- JAMESON, Fredric: *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London – New York : Verso, 2005.
- KUDLÁČ, Antonín K. K.: Odvážní mužové a ženy ve fantastických světech. Současná česká literární fantastika. In: *Literatura přes palubu*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010, s. 87 – 96.
- LANGER, Aleš: *Průvodce paralelními světy. Nástin vývoje české sci-fi 1976 – 1993*. Praha : Triton, 2006.
- MACEK, Jakub: *Fandom a text*. Praha : Triton, 2006.
- NEFF, Ondřej: *Něco je jinak. Komentáře k české literární fantastice*. Praha : Albatros, 1981.
- NEFF, Ondřej: *Tři eseje o české sci-fi*. Praha : Československý spisovatel, 1985.
- NEFF, Ondřej: Pět etap české fantastiky. In: ADAMOVIČ, Ivan: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha : R3, 1995, s. 11 – 23.
- SCHNEIDER, Jan: Česká science fiction včera a dnes. In: *Literatura a komerce*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1994, s. 24 – 29.
- SLOBODNÍK, Dušan: *Genéza a poetika science fiction*. Bratislava : Mladé letá, 1980.
- TODOROV, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Karolinum, 2010.
- ZACHOVÁ, Alena: Topos „jiných dimenzí“ v iniciační a fantasy literatuře. In: SVOBODA, Richard (ed.): *Populární literatura v české a slovenské kultuře po roce 1945*. Praha – Opava : ÚČL AV ČR – PPF Slezské univerzity Opava, 1998, s. 25 – 31.

Karol Csiba

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Utópia/antiutópia v prózach Petra Macsovszkého

Prozaické texty Petra Macsovszkého čítame viacerými spôsobmi. Sú totiž neskrývaným autorským pokusom preniknúť do zákonitostí sveta, v ktorom rozhoduje iná kauzalnosť udalostí. Napriek malým výnimkám pôsobí Macsovszkého svet umelo a skonštruovane. To nám však neprekáža, pretože on taký má byť. Zoznamuje nás s pravidlami, ktoré sa nachádzajú mimo našej aktuálnej skúsenosti. Literárna konštrukcia v tomto prípade predstavuje jedinú možnosť stretnutia s „odlišnosťou“. Výsledkom je čitateľské zistenie, že sa vedľa nás nachádza svet s „inými“ konvenciami. Veľmi často prostredníctvom konkrétnych motívov, priamych odkazov, tematickej usporiadanosti postáv a povahy jej spoločenských a banálnych patálií či iných stratégií a súvislostí prekonávame interpretačnú bezradnosť.

Naznačenú dilemu, ako čítať, ponúka aj druhá Macsovszkého prozaická kniha *Fabrikóma* (2002). Podľa jednej z možných interpretačných verzií vytvára podobu sveta, ktorý je „na každej svojej úrovni – od spoločenských sfér až po partnerské vzťahy či erotické fantázie – neustále podrobovaný mocenskými záujmami rôznej intenzity, motívov a techník“ (Šrank, 2003, s. 71). Text sa dá preto čítať ako verzia paranoického hľadania duchovna či posvätna vo svete premenenom na izolovanú lokalitu, ako metaforická verzia našej prítomnosti, ako heretická špekulácia nad náboženskými otázkami, ako skica perverzného sveta motivovaná aktuálnymi udalosťami medzinárodnopolitického rámca, permanentne rozrušovaná vzorcami ľudského správania, zapletenosťou jednotlivca v medziľudských groteskách a bezradnosťou voči súdobým mocenským praktikám, ako cestopis pokusov o vymanenie sa z nepohodlia heterosexuálne násilne organizovanej spoločnosti. Potvrďuje to citát z interpretovanej prózy: „Imponovalo mu, že v tomto čudesnom polosvete minorít nachádza

oporu, nachádza útočisko pred krutosťou a jednoznačnosťou bipolárneho, heterosexálneho sveta, v ktorom sa nedokázal s prasačou nevedomosťou vyvádzať v početných hedonizmoch a v ktorom sa mu neušli takmer nijaké šance zdieľať a dotvárať postelnú choreografiu s prvotriednymi samicami – jeho súznenie s transsexualitou bolo teda čosi ako z núdze cnosť, provokatívny exhibicionizmus, ale aj prejav súcitu“ (Macsovszky, 2002, s. 65). V tematicky exponovanom rozprávaní je celkom zjavné, že je vyprojektované dopredu, a táto konštrukcia je vložená do príbehu. Je preto úplne jedno, koľko uplynulo času od začiatku a koľko nám ešte chýba do úplného konca.

Macsovszského rozprávanie využíva efektne scény, čo znamená, že jeho ústrednou funkciou nie je rozvíjanie príbehu s paralelnými dejovými alternáciami. Autor sa v tomto prípade spolieha na predznačenú atmosféru, ktorá je viac konštruktérskou ako spontánnou. Dokonca sa nám zdá, že sa v texte viac špekuluje ako pozoruje, viac kombinuje ako analyticky otvára. Dotýka sa to aj protagonistov, ktorí zostávajú uväznení v sieti pravidiel a kategórií. Trpia od „sociofóbie cez sklony k paranoickým interpretáciám až po úzkostný vzťah k vlastnej fyziognómii nejednou úzkosťou, a to sme v tejto chvíli zotrvali len v rovine súvislostí, ktoré sú nám zážitkovo, skúsenostne najbližšie a dôverne známe“ (Šrank, 2003, s. 71). V tejto súvislosti zaujmú určite mená ako Famulko, Fabricio, Fabrikátor, Floresca atď. Z tohto trocha dekoratívneho momentu vyrastajú nové významy, vytvárajúce nekonečnú množinu ďalších zvláštnych postáv: „*Fabricius Fabricatus, povoláním famulus, nie je teda jediný aktér na obrazovke – pred Markionovými očami sa tu zviditeľňuje celý katalóg komediántov: drobnovetčný rumunský vedátor (oči vyplašeného hlodavca) sliediaci po stopách posledných rosenkruciánov, rafinovaný a pritom altruistický sprievodca vo vlaku, despotický a homoerotický Serpentus, robustná Mytonia, ba aj takmer subtílna Cybelina, jej nastávajúci a, prirodzene, Tyrringa, neovládateľný Razzren a jeho zmučená žena, plachý arabský chlapec, distingvovaný Peter z New Yorku, teploprívetivý učiteľ islamu Mustafa alias Faustus, Salome, Parvátí a Kaffkia, inžinier Zeldy, Pepa z Larwy, Krampus, Rachael, zaváraninová a romantizujúci disidenti Ferdyškin, Dasmittwoch a Santanton, trucovitá altruistka Ambia, futurológ Bartolewicz, ostrojazyčná a stále zvodná Kamagma, umenoved-*

kyňa Besniková, dekadentný básnik Didier, jazzman Darius, Sebastianus Torturius a Timuraia, predavači kobercov Mehmet, Ahmet a Ferhat, veštica Zósimenia, záhadný Zóilos, žurnalista Gruber a mediálny klaun Chrustak..." (Macsovszky, 2002, s. 11 – 12). Ich rozvetvený výpočet by sme mohli viesť aj ďalej. Tento neskryto rozkošnícky prístup, ktorý však nijako neatakuje štandardné narábanie s literatúrou, by sa nemusel zastaviť ani na hranici prózy *Fabrikóma*. S menšími alebo väčšími úpravami by sme prešli cez texty *Tanec pochybností* (2003), *Lešenie a laná* (2004), *Klebetromán* (2004), *Hromozvonár* (2008). Tento postup by zastavila až próza *Mykať kostlivcami* (2010). Tu by sme už pri letmom pohľade zaznamenali viaceré elementárne významové posuny. Fantazijný Fabricius Famulus Fabricatus by sa zmenil na Šimona Blefa. Cynicitaniu by vymenila starnúca Európa (Holandsko, Slovensko), abstraktné sociofóbie a paranoické interpretácie by nahradilo konkrétne zabíjanie času v kaviarňach a krčmách. Zhnusené informácie o úpadku sveta a devalvácie morálky by ale určite zostali. Podobne ako úvahy o vzdialenom svete. Rovnako aj v prípade prózy *Mykať kostlivcami* je týmto vysnívaným priestorom Mexiko, samozrejme, iné ako to „skutočné“ Mexiko. Aj v tejto situácii ide o niečím fascinovaných ľudí, existujúcich bez naučeného systému hodnôt. Možno preto registrujeme škálu mlčky priznaných, ale bližšie neurčených slabostí, na ktoré je protagonista citlivý.

Ak sa následne pozrieme na príbehovú schému románu *Mykať kostlivcami*, zistíme, že rozpráva príbeh nenápadného a trochu frustrovaného „zapisovača poznámok“ Šimona Blefa. Jeho osobná dispozícia vytvára obraz viacerých úzkostných momentov. V takomto čitateľskom kóde by sme mohli hovoriť o jeho problematických rodinných pomeroch, nejasnej existenčnej situácii, pocite priestorového vytrhnutia (hoci aj z „periférie Európy“), a zároveň o sklamaní z nového prostredia. Toto všetko v ňom zanecháva výrazný pocit neistoty. Snaha zachytiť svet, resp. vedomosť o svete sa v takomto prípade redukuje na podrobnejšie sémantické skratky, ktoré sa nesnažia o celkový pohľad na literárny subjekt. Oveľa výraznejšie sa do popredia dostáva „poetickejšie“ oko. Aktuálna životná skúsenosť protagonistu sa aj vďaka tomu konfrontuje s odlišným poňatím sveta. Zachytávanie rozdielov a protikladov však neprekračuje

predmetný svet, hoci fantastické implikácie nemôžeme ani v tomto prípade úplne vylúčiť: „Potajomky však myslí na to, ako rád by vodu pokoril. S radosťou by po nej chodil, taký čin by vyjadroval jeho pôžitok zo znevažovania fyzikálnych zákonov“ (Macsovszky, 2010, s. 12). Reálne a imaginárne obrazy sveta spájajú spomienky na minulosť s predstavami o budúcnosti spojenej s vysnívaným svetom (ideálnym Mexikom). Autor na týchto miestach predvádza, ako by vyzeral svet bez doterajšieho systému vzťahov, hodnotových poriadkov a hierarchizácií. Konfrontácia protagonistu s týmto myslením je zároveň krokom ku konfrontácii s jeho vlastnou minulosťou.

Oscilácia medzi starým a novým svetom tvorí jedno z ohnísk celého textu. Odmenou, ktorú hrdina za toto mentálne úsilie dostáva, je však skôr pocit vyhostenia, bezdomovstva ako duplicitné domovské právo, ktoré by mu umožnilo zhodnocovať kultúrne zázemie, aké v sebe nesie ako ozvena „periférie Európy“ v jej „starnúcom“ centre. Šimon Blef nám ponúka množstvo lakonických formulácií, na aké sme zvyknutí pri alternatívach k bezvýchodiskovému svetu: „*Peklo by sme už mali, ved’ pretekár z Alžírsku napísal, že amsterdamské kanály mu pripomínajú Danteho Peklo. Napísal to v románe Pád, takže pád a Amsterdam asi patria k sebe, keď niekto chce padnúť, nech sa páči, Amsterdam je k dispozícii*“ (tamže, s. 167). Autorom zvolený slovník sa však snaží uniknúť prehnaným univerzálnym aspiráciám a smeruje k irónii. Opísanie tohto stavu stojí mimo zaužívané taxonómie literáta – bytostne skúmanú skúsenosť človeka so svetom nevynímajúc.

Ak sa v tejto súvislosti vrátime k próze *Fabrikóma*, odkryjeme rovinu, v ktorej sa spojenie idealizovaného priestoru s existenciou „deformovaného“ momentálneho prežívania prikláňa k otázkam poukazujúcim na štandardné rozumové konštrukcie: „*David pôsobil priam anjelským dojmom (pardon, ale nič rafaelovské: usmievavé modré oči, plavé vlasy – účes á la George Harrison či toskánsky renesančný šľachtic z čias vlády Lorenza Mediciho – tvorili dôstojný rám tváre, z ktorej sálala detská (sanfrancesco-fraangelicovská) zvedavosť a nadšenie pre všetko nečakané*“ (Macsovszky, 2002, s. 159). Konštruovanie takéhoto obrazu sa v prípade Petra Macsovszkého nevyhýba efektným myšlienkovým stavbám, no zároveň sa otvára akejsi spirituálnej empirii. V nej autor prerušuje svoje reflexie, často ich neviaže do celku s ďalšími myšlien-

kami. Takáto skratkovitosť prilieha k roztrepanému charakteru samotnej skutočnosti i prežitej forme zážitkov. Fragment vyhovuje spon-tánnej povahe vnútorného sveta, ktorý je diagnózou rozpadnutého sveta. Rozprávač/Fabrizio nám vo svojich ironických, ba až cynických komentároch a kritických reflexiách predvádza paušalizujúce „pravdy“ o „našej“ spoločnosti, zaplavuje nás všetkou tou banalitou „informácií“, ktoré plnia stránky novinových plátok; skrátka, rozprávačovi je všetko jasné. Vie presne, „čo je dobro“ a „čo je zlo“. Fabrizio (alebo narátor) je hlásnou trúbou veľkohubých rozsudkov: „*Cynicitánska arogancia a dobrý úmysel zachrániť si svoju kultúru a životnú úroveň vyrobili z oslabenej a chaotickej Axxiatanie pohodlné dejisko najrozličnejších politických a ekonomických zvráteností*“ (tamže, s. 119). Život sa tu chápe ako ambivalentne vážna hra vychádzajúca z rôznych zdrojov.

Protagonista Fabrizio je zvláštny muž, nespokojný so svetom, ktorého je súčasťou. Ukrýva v sebe nikdy nezrealizované plány. Jeho okrajovosť má dvojaký charakter – spoločenský (je len jeden z mnohých protagonistov na „obrazovke“) aj individuálny (atakujú ho viaceré fobie, averzia k vlastnej fyziognómii alebo paranoické interpretácie vlastnej existencie). Trápi ho pocit samoty, nulová komunikácia a neschopnosť adaptovať sa v podobe sveta, ktorý ho obklopuje. V tomto literárnom priestore sa však neobjavuje náhoda. Výnimočnosť jeho prítomnosti v texte naznačuje stretnutie dvoch zdanlivo nespojitelných poriadkov – viditeľného a utajeného, koexistujúceho práve s tým viditeľným. K tomuto kontaktu dochádza v okamihu, keď Fabricius vstupuje na scénu a prekonáva oba prahy – viditeľný, fyzicky verifikovaný prah vlastnej existencie, ale tiež pomyselný, „potierajúci“ jeho priestorové dispozície: „*Pretože Fabrizio vynakladá nemalé úsilie na to, aby sa stal skutočným majstrom zatajovania miesta svojho pobytu. V časoch, v ktorých sa bude pohybovať, to dokáže len málokto, ak vôbec niekto*“ (tamže, s. 9). Vonkajší poriadok, z ktorého Fabrizio uniká, je charakterizovaný negatívne. Je to poriadok zastúpený istou agresivitou a hlučnosťou, odmietajúcou starý svet. Prekročením hranice viditeľnosti, a teda jeho hmotnej, overiteľnej prítomnosti v časovej a priestorovej štruktúre textu sa protagonista stáva súčasťou iných pravidiel. Akékoľvek snahy o odchod z neho sú marené už v zárodkoch a jeho osobnosť je prostredníctvom textu ponúknutá oko-

liu: „Slovom, všetko bolo, ako malo byť: Fabrizioova pamäťová jednotka mohla za istých okolností byť prístupná každému ihravému faganovi“ (tamže, s. 20). Tento moment sa ukazuje ako dôležitá súčasť opakovania, čo v próze navodzuje predstavu monotónnosti. Tá sa týka predovšetkým osudov ostatných postáv. Línia rozprávania sa ustavične opakuje, minulosť sa stáva prítomnosťou.

Aj takáto dvojpólovosť sa v prípade knihy *Fabrikóma* ukazuje ako znak autorskej posadnutosti zradnou dvojtvárnosťou slovného i obrazového jazyka, ktorý skutočnosť dokáže signalizovať, ale môže ju rovnako zakrývať. A práve tá nás potom mení na väzňov pomerne neprehľadných slovných textov, tých najrôznejších symbolov, kódov a šifier. Ich mrazivá racionalita je neosobná, hoci práve vtedy autor píše o najzávažnejších cestách do vnútorného života protagonistu. Zdá sa teda, že Peter Macsovszky v tejto próze „vytrvalo“ platí daň za svoje okúzlenie jazykom, za momenty, keď sa so slovami bezmála iba hrá. Síce už s tušením „iných“ vecí, ale stále so záľubou metodického hráča, ktorý miestami zabúda, prečo vlastne hrá.

Pramene:

MACSOVSZKY, Peter: *Fabrikóma*. Bratislava : Kalligram, 2002.

MACSOVSZKY, Peter: *Mykať kostlivcami*. Bratislava : Drewo a srd, 2010.

Literatúra:

ŠRANK, Jaroslav: Prečo si neuplietť záchranné lano. In: OS, roč. 7, 2003, č. 6, s. 70 – 72.

Tomáš Horváth

Ústav slovenskej literatúry, Bratislava

Fikcia ako utópia

Literárne hračky Stanisława Lema

Fikcia ako ničota

Hodláme podniknúť riskantnú výpravu: máme prijať pozvanie do sveta, ktorý nejestvuje. A keďže nás na túto výpravu vyslali niektoré texty Stanisława Lema, ktorý bude na týchto potulkách zároveň aj naším teoretickým sprievodcom, poďme si pre definíciu oných „ciest do utópie, čiže ‚nikam‘“ (Lem, 1970, zv. II, s. 115) priamo do jeho textov. Vo *Fantastike a futurologii* (1970) používa Lem štandardnú definíciu utópie: „Ako nás informuje gréčtina, ‚utópia‘ – či skôr ‚outopia‘ – je miesto, ktoré sa nachádza ‚nikde‘“ (tamže, s. 278) a jeho situovanie môže byť priestorové alebo (resp. aj) časové ako Zlatý vek, Ostrovy šťastia, Eden... Dôležitá je jeho charakteristika ako *ne-miesta*: „utopický totiž znamená taký, ktorý je lokalizovaný v akomsi *nikde*, čiže jednoducho je to nejestvujúce bytie“ (tamže, s. 284). (K charakteristike utópie ako *ne-miesta* porov. de Certeau, 2008, s. 19.)

Z uvedených dôvodov sa utópia môže veľmi vhodne stať paradigmou *fikcie* ako takej. Tým ich, samozrejme, v žiadnom prípade nemienime stotožniť – fikcia je oveľa širší pojem, a predovšetkým pojem inej úrovne: utópia je jedným z variantov tej špecifickej modalít výpovede, ktorou je fikcia, jedným z jej žánrov – v niektorých z textov Lemovej *Dokonalnej prázdnoty* (1971) sa však dá interpretáčne ukázať, čo možno z takéhoto usúvzťažnenia vyťažiť. Áno, textov – lebo ved', ako ich presnejšie zaradiť? Ide tu – v Borgesových šľapajach – o zbierku recenzií na nejestvujúce knihy, s príslušnými bibliografickými údajmi (samozrejme, fiktívnymi). Sú teda fikciou, súčasťou literatúry („*Literatura nám doposud vyprávěla o fiktivních postavách. My půjdeme dál: budeme popisovat fiktivní knihy*“; Lem, 1983, s. 7) – ale táto literatúra imituje spôsob písania (štýl, spôsoby argumen-

tácie atď.) prózy faktickej reprezentácie, čiže nefikčnej: nasadzuje si masku formálnej štruktúry recenzie, kritiky, resp. eseje. Potom však tento text (literatúra) neprojektuje iba fiktívne knihy, ale aj fiktívneho recenzenta – ten, keďže píše o nejestvujúcich knihách, zo zásady nemôže byť recenzentom, ale stáva sa rozprávačom, nasadzujúcim si masku recenzenta ako prijatie určitej inštitucionálnej roly. A v tomto prípade ide skôr o rozličné masky rôznych typov recenzentov – medzi nimi napríklad aj o masku „francúzskeho postštrukturalistického esejistu“: pretože to nie Stanisław Lem píše recenzie na neexistujúce knihy, ale Lem píše fikčný text, v ktorom vytvára rovnako nejestvujúcu knihu, ako aj fiktívneho recenzenta (ktorého pozícia je tu v zásade analogická s pozíciou ja-rozprávača v epickom texte). Lem v prípade tejto knihy nie je recenzentom, ale *autorom*. Znamená to, že oná pomyselná „recenzovaná“ kniha vzniká na úrovni fikčného sveta kreačným aktom písania pseudorecenzie s príspevom využitia literárnej kategórie ja-rozprávača (fiktívneho recenzenta).

Sú to, samozrejme, literárne hry – vážne alebo, naopak, nevážne, podľa toho, akú vážnosť ste ochotní pripísať literatúre.

Čo to znamená, rozprávať o nejestvujúcich objektoch „o *kladných stránkach nicoty*“ (tamže, s. 7), nás ako miniatúra (sťa mikrokozmos celej zbierky) najlepšie poučí recenzia fiktívnej knihy *Nič, čiže dôslednosť* (*Rien du tout, ou la conséquence*), ktorú napísala (resp. nenapísala) fiktívna autorka Solange Marriotová. Predovšetkým treba vopred upozorniť, že v tomto texte ide o Lemovo pokračovanie polemiky s novým románom, ktorú viedol v dvoch kapitolách svojej teoretickej práce *Filozofia náhody* (1968) – Nový román a nová fyzika a Nový román a matematika (v „recenzii“ fiktívny recenzent používa aj niektoré závery z *Filozofie náhody*; porov. Lem, 1983, s. 67) – tu však o pokračovanie (aj) inými než literárnoteoretickými prostriedkami: literárnymi – pomocou paródie a persifláže, avšak teoretická rovina, keďže ide o fiktívnu recenziu, zostáva v texte zachovaná tiež. (Výroky o nemožnosti autonómie jazyka, keďže vetu napĺňa zmyslom dejinný kontext, čiže čitateľ; tamže, s. 67, 68; sú v súlade s názormi reálneho teoretika Lema.) Recenzent – fiktívny, ako inak – o knihe ironicky hovorí: „*není to žiadne arcidílo krásna; pokud je nutno, nazval bych je arcidílem poctivosti*“ (tamže, s. 65). Základný princíp generovania tohto pomyselného textu

vychádza z princípu, že si spisovateľ „uvědomil nevyhnutelné lži, jichž se při psaní dopouští“ (tamže) – fikcia je tu stotožnená s klamstvom. A to je aj podstatou literárnej výpovede, pretože „pokud literatura vypovídá úplnou pravdu, přestává být sama sebou a stává se memoáry, reportáží, udáním, dopisem“ (tamže, s. 68). (K tomu, že takáto koncepcia fikcie nie je samotnému Lemovi vlastná, sa ešte vrátíme.) Lemov fiktívny kritik prechádza históriu predchádzajúcich neúspešných pokusov o riešenie tejto spisovateľskej apórie: „Autoromán je částečným striptýzom, antiromán je de facto (bohužel) formou autokastrace“ (tamže, s. 66). Spisovateľovi po uvedomení si situácie, v ktorej sa ocitá, zostáva jediný, ak chce zostať poctivý: „napsat **nic**“ (tamže) – čo nie je totožné s tým, nenapísať nič. Ako teda písať?

Odpoveď, akú na túto otázku dáva (neexistujúci) text, znie: formou istého typu *negácie*. Na najvšeobecnejšej úrovni – úrovni literárneho vývinu, striedania poetík literárnych škôl – fiktívny kritik formuluje diagnózu súvekej literárnej situácie (ktorú z veľkej miery spoluurčovala poetika predstaviteľov nového románu): „Fikce se spisovatelům znechutila, protože přestali věřit v její nezbytnost“ (tamže, s. 101) – v prípade fiktívneho textu *Nič, čiže dôslednosť* sa stala nemožnou, ak chce spisovateľ zostať poctivý. V zápletke literárneho vývinu ide teda o negáciu klasickej fikcie, a zároveň je v prípade tohto textu realizovaná formou reálnej negácie (ako jednej z foriem výroku: *ne-p*). A to hneď tej najradikálnejšej: sú totiž štyri druhy negácií – nejestvovanie, zavrnutie, odmietnutie, popretie (Lyons, 1988, s. 369). V tomto prípade ide v rámci interných štruktúr textu o formu nejestvovania. Antiromán demaskoval prostredníctvom antiiluzívnych postupov kódy a konvencie, ktoré sa strácajú z pohľadu čitateľa; konvencie, pomocou ktorých však literatúra dokáže vyvolávať v čitateľovi ilúziu (napr. istého sveta). Lemov pomyselný román každú výpoveď v literárnom texte okamžite demaskuje ako nepravdu – a to takým spôsobom, že ju neguje.

Fiktívny kritik hneď na začiatku odmieta ten najľahší spôsob negovania, ktorý je čisto formálnym prostriedkom, tak ako podľa neho – čisto vonkajškové, formálne – transformovanie narácie do 2. osoby (tu akiste naráža na Butorovu *Premenu*). Ale „podstata inovace musí být nejen gramatická, ale také ontologická!“ (Lem, 1983, s. 69). Text

preto postupuje tak, že vytvára negácie existenčných výrokov – že z hľadiska logického vytvára „negace totální, protože text nepotvrzuje existenci absolutně ničeho, neboť hovoří výlučně o tom, co se **nestalo**“ (tamže, s. 70). Prvé vety pomyselného románu Solange Marriotovej znejú: „*Vlak nepřisupěl. On nepřijel*“ (tamže). Napriek tomu však v čitateľovej predstavivosti vzniká scéna odohrávajúca sa na nejakej stanici, scéna čakania na niekoho, kto neprišiel. Prečo? Aby sme mohli zodpovedať túto otázku, treba odlišiť generovanie fikcie od tvorenia negácie. Princíp tvorenia fikcie je zhruba takýto: Kladiem objekt, i keď viem, že nejestvuje, a hovorím o ňom ako o jestvujúcom. S čitateľom som *vopred* uzavrel pakt o neútočení – čitateľ „dobrovoľne suspenduje nevieru“ a počas fázy čítania preventívne akoby „uverí“ vo fikčné objekty. Ilokučný akt vypovedania fikcie (fikčný pakt uzavretý s modelovým čitateľom) ako keby presunul pred zátvorku (v ktorej sa sústreďuje celý fikčný svet) fikčný operátor („kde bolo, tam bolo“ a pod.).

Niž, čiže dôslednosť naopak neustále dáva každý výrok v texte do vzťahu k aktuálnemu svetu – čiže každý výrok neguje. Napriek tomu však tento svet *kladie*, projektuje svet, ktorý nie je – *svet v modalite popretia*. Znak negácie A nás totiž – podľa Fregeho stanoviska – „vyzýva vytvoriť si predstavu, že A nenastáva, aniž by pritom vyjadřoval, zda je tato představa pravdivá“ (Peregrin, 2005, s. 43): takže v každom prípade pri negovaní vzniká predstava toho, čo negujem (z psychologického hľadiska), alebo intencionálny predmet, ktorý kladiem (z hľadiska fenomenologického), negujúc ho.

Obrazy, na rozdiel od jazyka, nemôžu do seba inkorporovať operátor negácie, čiže – ako ukazuje Sol Worth vo svojej štúdii *Obrazy nemôžu hovoriť nie* – „schopnosť slov zabývať sa tým, čo *není*, je jednou z hlavných funkcií jazyka. Tvrdím, že obrazy se tým, čo *není*, zabývať nemohou. Tzn. nemohou reprezentovať, zobrazovať, symbolizovať, tvrdiť, míniť alebo vyjadřovať predmety či události spôsobem, jež by odpovídal verbálním výpovědím typu: ‚Toto *není*... (nějaký předmět)‘ nebo ‚Neodpovídá skutečnosti, že...‘“ (Worth, 1991, s. 37). Tento operátor negácie by obrazy mohli iba vytýčiť pred rám vo forme nejakého symbolického znaku („lingvistického využitia vizuálnej formy“; Worth, 1997, s. 31), čiže obraz by sa musel zasadiť

do istej syntaxe (kinematický kód už dokáže, vďaka juxtaponovaniu či rámcovaniu prehovorum, zobrazovať aj alternatívne, nerealizované možnosti udalostí). V našej kultúre však obrazy „nemajú žiadnu pevně stanovenou syntax, žiadnu schopnosť artikulovať tvrzení (a teda možnosť vyjadriť zápor)“ (Worth, 1991, s. 41).

Negácia existenčného výroku totiž znamená: viem, že objekt nie je, a práve to aj tvrdím: avšak práve týmto gestom ho zároveň kladiem. Viem, že objekt nejestvuje, *ale aj tak* ho kladiem – ba ešte lepšie povedané: *aby* som vôbec mohol konštatovať neexistenciu objektu, nevyhnutne ho musím *mieniť*, klásť ako intencionálny predmet (Husserl) – význam (v rámci štruktúry negácie). Na to, aby som mohol negovať objekt, označiť ho ako nejestvujúci, musím ho *už vopred* reprezentovať, lebo len tak ho môžem poprieť. Musím skonštruovať nejaký možný svet (výroku), aby som ho mohol negovať – výroku, ktorým ho budem môcť negovať.

Napokon, veď samotná imaginácia, a v tom aj fikcia, je – podľa Sartra – založená na *negácii*, čiže na ľudskej slobode (možnosti povedať „nie“): na schopnosti negovať faktický stav vecí. Z toho potom recipročne vyplýva, že aj samotná negácia sa dokáže uskutočňovať *jedine* ako akt imaginácie (predstavenia si toho, čo negujem): „No ak je negácia bezpodmienečnou zásadou akejkoľvek predstavivosti, sama sa môže realizovať len v akte a prostredníctvom aktu predstavivosti. Je potrebné *si predstaviť* to, čo popierame“ (Sartre, 1970, s. 342; zvyr. T. H.). Sartre tu vo svojej koncepcii „negativity človeka“ vychádza z Kojéových interpretácií Hegelovej *Fenomenológie ducha* (Sartre, ako viaceré budúce kľúčové francúzske intelektuálne osobnosti, v tridsiatych rokoch 20. storočia navštevoval Kojéove prednášky): „V tom spočíva jeho negatívne bytie (negujúce bytie: *Negativität*): na uskutočňovaní možností negovania, prekročenia bezprostredne danej skutočnosti (prostredníctvom jej negovania)“ (Kojéve, 1999, s. 85).

Štruktúru kladného výroku analyzuje Heidegger: „Vo výroku ‚A jestvuje‘ výraz ‚jestvuje‘ vypovedá bytie, napr. bytie niečím prítomným. ‚A je B‘ môže znamenať, že onomu A je pripísané B ako jeho vlastnosť bytia takým a takým spôsobom, pričom sa opomína otázka, či je A naozaj prítomné. Avšak ‚A je B‘ môže tiež znamenať, že A je prítomné a B tvorí jeden z jeho atribútov, takže vo výroku ‚A je B‘ môže

ísť o *existentia*, a zároveň o *essentia* súcna. ‚Je‘ navyše znamená aj *bytie pravdivým*. Výpoveď ako odkrývajúca predpokladá prítomné súcno v jeho *odkrytom*, t.j. *pravdivom* bytí-tak-a-tak. (...) bytie pravdivým tkvie už v súlade s jeho štruktúrou v samotnom výpovednom akte (...) Samotné prítomné súcno je istým spôsobom pravdivé (...) ako odkryté vo výpovedi“ (Heidegger, 2009, s. 235). Výpoveď je „*modus*, v ktorom si pobyt prisvojuje odkryté bytie práve ako odkryté“ (tamže).

Existenčný negujúci výrok môže byť tiež pravdivý – za predpokladu, že A nejestvuje. Musíme mu však takisto už *vopred* porozumieť vzhľadom na jeho „je“, na jeho bytie – ktoré negujeme. Aj týmto nejestvujúcim súcnam, keď tvrdím ich neexistenciu, resp. keď negujem ich bytie, musím porozumieť práve vzhľadom na ich „*možnosť byť*“ – možnosť, ktorú nerealizujú. Len tak ju môžem poprieť.

Znaky teda v rámci takejto negácie nestrácajú svoju designačnú platnosť – napriek tomu, že sa pred ne kladie znamienko negácie. V citovaných negáciách totiž text kladie nejaký „vlak“, nejakého „jeho“ (anonymnú osobu); ako aj tým, že projektuje príchod vlaku, *presuponuje* (predpokladá) – v rámci sémantickej štruktúry kultúrnej encyklopédie – nejakú stanicu (hoci výraz „stanica“ už v rámci negácie vypovedaný nie je). Takto sa na artikulované výrazy napája kód kultúrnych konotácií a presupozícií – veď „*literatura pokaždé cizopasí na inteligenci čtenáře. Láska, stromy, park, nadšení, bolení uší – tomu všemu čtenář rozumí, protože se s tím setkal*“ (Lem, 1983, s. 66). Významy výrazov, ktoré sú negované, tu zostávajú, syntakticky sa spájajú a zotrvávajú práve ako *zmysel* výroku – Lem z tejto skutočnosti ťaží naozaj maximum, keď ironicky píše na obhajobu pred obvineniami tohto románu z pornografie, že „*pokud může něčí slušnost urazit nedostatek vagíny, to jsme se dostali pěkně daleko*“ (tamže, s. 71) a že „*se přímo říká, že se v domě nevyskytuje ani Kámasútra, ani jakákoli rodidla (přitom jsou zvlášť zevrubně negována!)*“ (tamže, s. 70). Z negovania (týchto výrazov) v texte údajne vyplýva, že „*veškerá odpovědnost za tyto představy padá na čtenáře*“ (tamže) – samozrejme, v súlade s Lemovými literárnoteoretickými postulátmi z *Filozofie náhody*, ktoré Janusz Sławiński zhŕňa do tézy, že „*literárne dielo ako sémantický jav vďačí za svoju existenciu recepčnej aktivite prijímateľa; tá z neho vytvára celok, keď rozhoduje o jeho ‚sémantickej štruktúre‘*“

(citované z obálky druhého vydania). To čitateľ tvorí svoje hypotézy, domnienky, „*ty však nejsou ve vyprávění ani stopově obsaženy*“ (Lem, 1983, s. 71), text ich nijako nepotvrďuje. Veď konkrétne napríklad zdôrazňuje, že „*nemilenka se nenachází v přítomnosti nějakého samce*“ (tamže).

Negácia, tento ohyb znaku do neskutočna, tento akt „kladenia sveta“ aj v rámci negovania tohto sveta je umožnený – recipročne – už oným prvotným ohybom *znakovej intencie ako takej* do fikcionalita, ktorý vyplýva zo zovšeobecňujúcej funkcie znakov: to znamená, že v reprezentujúcom znaku ako takom už tlie rozbuška fikcie, že – ako písal Karel Čapek – „*jsou slova pro nás něco víc než názvy věcí: obsahují v sobě představy věcí, jejich imaginární bytí, něco, co současně je i není*“ (Čapek, 1941, s. 141). Vďaka tomuto podvojnému charakteru znaku, „*imaginačnej funkcii slov*“ (tamže, s. 147), „*pomocí slov a představ si lze vymýšlet nové skutečnosti*“ (tamže, s. 141) – a potom aj tieto „*vymyslené skutočnosti*“ negovať. Intencia signifikácie takéhoto znaku – všeobecného konkrétneho (trebárs výrazu „vlak“ z Lemovho textu) – je teda dvojvektorová a táto signifikácia je zároveň *virtuálna*: výraz „vlak“ môže označovať tento konkrétny vlak, ktorý práve prichádza do stanice, ale aj *akýkoľvek* iný vlak, skutočný či imaginárny, ako trebárs blochovský „vlak do pekla“. Výraz „vlak“ je teda istým *pravidlom* toho, čo môže označovať. Samotný Lem to radikálne formuluje tak, že jazyk „je schopný produkovať celé ‚spektrum‘ rozmanitých skutočností – ktoré nie sú izomorfné s tou, ktorá je nám trvalo daná. (...) Jazyk, ktorý sa akoby odkláňa od plnenia svojich povinností, vytvára prázdne názvy, nejestvujúce súcna, absurdnosti, ba dokonca celé metafyziky“ (Lem, 1975, s. 85). Schopnosť jazyka *odtrhnúť sa* od faktickej reprezentácie mu umožňuje generovať lož i fikciu, ako aj negáciu – a v prípade Lemovho textu až následne po fikcii negáciu tejto fikcie. A umožňuje teda jazyku generovať nielen kontrafaktické stavy vecí, ale aj svety neizomorfné s naším aktuálnym (kultúrnym) svetom. Sem smeruje aj fiktívny román „pani Solange“.

Nejde v ňom totiž o jednoduché negovanie, o stereotypný, stále pretrvávajúci jeden typ negácie, ale o progredovanie a *gradáciu* foriem negovania: text (nejestvujúci text Solange Marriotovej, ako aj text recenzie fiktívneho kritika) takto nadobúda istý epický tonus.

Práve popis gradovania negácií sa usiluje v pomyselnom texte projektovať ničotu: v ďalších krokoch sa totiž v texte dozvedáme, že jeho rozprávač tiež neexistuje – nahrádza ho jazyk vo svojej neosobnosti, „to, čo se **jím** samo sděluje“ (Lem, 1983, s. 72): samozrejme, v prípade tohto Lemovho textu je to parodovaný jazyk francúzskych štrukturalistov a filozofov šesťdesiatych rokov 20. storočia – tak napríklad Michel Foucault kládol zrod západnej literatúry do toho okamihu, keď sa jazyk zdvojuje, štiepi, reprezentuje sám seba v nekonečnej hre zrkadlenia, vytvárajúc tak priestor virtuality (porov. Foucault, 1999, s. 69, 70) – literatúra takto necháva vyvstať samotné bytie jazyka.

Pre literárnohistorické usúvzťažnenie sa ešte žiada upozorniť, že americký postmoderný spisovateľ Donald Barthelme sa v poviedke *Nič – úvodná bilancia* (In: Barthelme, 1983), časovo blízkej Lemovmu textu (zbierka *Guilty Pleasures*, ktorej je poviedka súčasťou, vyšla v roku 1974), tiež pokúsil, hoci iným spôsobom než Lem, o spojenie negácie a kategórie „ničoho“. Metódou negatívnej teológie vytvára priam surrealisticky pestrý zoznam súcien, osôb, javov, ktoré sa podieľajú na nekonečnom vymedzovaní „toho, čo sa nič nazýva“ (a paradoxicky sa vyrovnáva i s Heideggerom a so Sartrom) – pričom toto úsilie musí nevyhnutne stroskotať...

V ďalších gradačných transformáciách onen ne-dej nepríchodu nikoho (avšak pozor: trošku skonkrétneného nikoho – je to predsa niko mužského rodu!) – ktorý sa takto stal pozitívnou skutočnosťou (stal sa totiž jazykovým vyjadrením, výpoveďou) – je tiež negovaný: „**přestal existovat i jako negace**“ (Lem, 1983, s. 72) a už ďalej aj „to, čo samo seba vyjadruje“, o sebe vie, že neexistuje, „*samotný jazyk začíná podezírat a pak chápat, že kromě něj nic není*“: jazyk, ktorý je „*formou incestu – krvesmilného svazku nejsoucna se jsoucnem – se sebevražedně zřiká sám sebe*“ (tamže, s. 73). A ak už nič nie je, zostáva aspoň paródia: tento text paroduje tézy i spôsob esejistického písania (k čomu patrí aj istá nevyhnutná dávka nezrozumiteľnosti) francúzskych postštrukturalistov. V pseudorecenziách na nejestvujúce francúzske „nové romány“, napríklad na francúzsky spôsob, píše o autoroch so zdvorilostným prídومkom „pán, pani“ („pani Solange“, „pán Coscat“), akoby s nimi prípadne niekedy prišiel aj do osobného styku – podobne ako Sartre vo svojej známej kritike *Vysvetlenie*

Cudzinca písal o „pánovi Camusovi“. Prijatie roly fikčného kritika napríklad umožní Lemovi „beztrestne“ vysloviť invektívu na – reálneho – literárneho vedca Rolanda Barthesa: „navzdory své perfektní oslnivosti je to duch mělký“ (tamže, s. 66).

Pomyselný text Solange Marriotovej má teda na rozdiel od iných textov, ktoré projektujú fikčné svety (i keď túto svoju projekciu niekedy nabúravajú antiluzívnymi postupmi), projektovať ničotu – čiže ne-miesto (utópiu v tom najzákladnejšom zmysle slova), ne-svet. Avšak, ako nám dáva Lem najavo – to však už na úrovni celku zbierky *Dokonalá prázdnota* –, aj tento projekt sám je nemožný, čiže utopický: recenzia na knihu *Dokonalá prázdnota*, ktorá je sama súčasťou *Dokonalejšej prázdnoty* (a teda sa zároveň z logiky tejto zbierky vymyká, pretože je jedinou recenziou z tejto zbierky, ktorá hovorí o *jestvujúcej* knihe), ponúka viacero – alternatívnych, ba až protirečivých – interpretácií celého tohto projektu a jedna z interpretácií nejestvujúceho románu Marriotovej konkrétne znie, že „tuto knihu by určité nikdo nebyl schopn napsat“ (tamže, s. 8), takže pseudorecenzia je „akrobatický trik“ – „jako kritika knihy, která nejenže neexistuje, ale ani existovat nemůže“ (tamže). Znamená to potom, že aj samotná recenzia nenapísanej knihy sa stáva *utópiou* – projekciou utopického sveta, ktorým je v tomto prípade text, aký nemožno napísať. Azda práve toto je dôslednou realizáciou onej „dokonalejšej prázdnoty“. Utópia v lemovskom podaní: nielen neexistujúca zem (tu: svet v modalite negácie), nielen neexistujúci text (fiktívna recenzia), ale aj text, ktorý *nemôže* jestvovať; text, aký nemožno napísať – nerealizovateľný ideál textu, utópia v bežnom jazyku ako „projekt, jehož uskutečnění je nemožné“ (Szacki, 1971, s. 12) – podobne ako nerealizovateľné projekty utopickej architektúry Etienna-Louisa Boulléeho, pre ktorého „návrhy nie sú na to, aby sa podľa nich stavalo, nie sú však ani čistým samoučelom, ale majú sa dostať ako zbierka príkladov do imaginárneho múzea architektúry“ (Kruft, 1993, s. 168). „Je to architektúra ‚osebe‘, ktorá potrebuje už len zobrazenie, nie realizáciu“ (tamže, s. 171).

Spojenie ideálu s negáciou je potom logické – napokon, veď aj ideál je „niečo, čo ešte nejestvuje, čo je ešte ničotou („projektom“)“ (Kojéve, 1999, s. 197) – prostredníctvom *negácie* toho, čo je dané, táto

ničota, ktorou je človek, projektuje utópiu. Lemova pseudorecenzia sa tento ideál pokúša realizovať – len *sčasti* (a to práve ako komentár), *sčasti* však ideál zostáva nedosiahnuteľný (pseudorecenzia je komentárom k nejestvujúcemu, a zároveň *neralizovateľnému* textu).

A naozaj, tento nárast ničoty, oná samovražda jazyka, ako aj neosobná, a súčasne neexistujúca inštancia prehovoru v tomto vybájenom románe – to všetko je v recenzii len esejisticky *pomenované*; bez toho, aby recenzia predviedla, ako také niečo môže byť naozaj textom *performované* – podobne ako sú v mnohých textoch science fiction vynálezy (stroj času, tajomstvo neviditeľnosti, látka „cavorit“) len pomenované, a nie je podaný návod na ich výrobu (ako ukazoval Eco v práci *Lector in fabula*). Utópia je predsa projekt, a to nielen striktne jazykovo-textový – tento žáner prekračuje hranice média literatúry: máme predsa množstvo nákresov utopickkej architektúry či urbanistických projektov utopických miest, mestských pôdorysov (porov. Hrůza, 1967, s. 29), ba vlastne – historik architektúry to oprávnenne podáva zo svojho opačného stanoviska: „Ostatně i literární díla utopistů jsou vlastně jakýmisi projekty, i když nejsou vyjádřena v kresbách a plánech“ (tamže, s. 63). V prípade *Nič, čiže dôslednosť* ide jednak o projekt sveta, ktorý nejestvuje, ako aj o projekt *nemožného* textu. (Nie je teda, ako to v utópiách býva, projektom „vzorového sveta“, „lepšieho usporiadania spoločnosti“ či životného prostredia; porov. tamže.) Možno aj preto fiktívny Lemov kritik neúctivo citoval Barthesovu esej *Nulový stupeň rukopisu* – nemožný, nenapísateľný text nejestvujúcej Solange Marriotovej sa stáva práve onou „Utópiou reči“ (Barthes, 1994, s. 52), ktorú Barthes v uvedenej práci diagnostikuje v súvekej literatúre. Text fiktívnej recenzie projektuje recenzovanú knihu ako svoj *fantóm*: predovšetkým ako knihu, ktorá sa zjavuje v texte recenzie (ten je miestom tejto epifánie) – a zjavuje sa tam len ako *necelá*, ako útržok: v niekoľkých citátoch, parafrázach a vo svojom zdvojení, dublovaní synopsisou (zhrnutím deja prostredníctvom operácie zhustenia), a zároveň ako sedimentovaná, znečistená interpretačnými zásahmi, exegézami kritika. Jediný spôsob bytia, aký prináleží takto projektovanému textu – utópii, je *komentár*: tento nejestvujúci text sa môže zjaviť, stať sa viditeľným *iba* na pôde svojho komentára.

Toto zdvojenie možno azda najlepšie vidieť v úvodnej recenzii knihy *Dokonalá prázdnota*, ktorá je sama súčasťou knihy *Dokonalá prázdnota*. Táto recenzia, ktorá je zároveň úvodom, cituje napr. fragment textu z úvodu k *Dokonalejšej prázdnote* – avšak týmto úvodom je predsa ona samotná! Lemovmu textu sa tu podaril naozaj husársky kúsok: citát úvodu *splyva* s týmto úvodom samotným, citát je totožný s originálnym miestom výskytu textového segmentu: a nie je to vari metaforický obraz situácie, ktorá nastáva vo všetkých týchto pseudorecenziách? Jedna výpoveď úvodu tiež do svojho textového (gramatického) vnútra vteluje rozštiepenie subjektov vypovedania: recenzenta, čiže ja-rozprávača (ktorý je textovou rolou), a autorského mena. Text takto konštruje pomocou rétorickej figúry *syllipsis* takzvané „sylleptické „ja“, „ktoré musí byť chápané dvoma rozličnými spôsobmi *zároveň*: a konkrétne ako skutočné a vymyslené, ako empirické a ako textové“ (Nycz, 1997, s. 107 – 108). Lemov text to robí takým spôsobom, že v rámci poslednej výpovede úvodu v texte zráža dve tieto „ja“ prináležiace dvom sféram (interne textovej a externe inštitucionálnej), pričom táto figúra produkuje nerozhodnuteľnosť ohľadom subjektu vypovedania – táto výpoveď samotná vyslovuje protirečivé tvrdenie o svojom subjekte vypovedania: „*A jediný fortel, ktorým by kličkujúcí Lem na nás ešte mohol vyzráť, je protiútok – ve forme tvrzení, že to jsem nebyl já, kritik, kdo tuto recenzi napsal, nýbrž on sám, autor, a učinil z ní další část Dokonalé prázdnoty*“ (Lem, 1983, s. 11).

Napriek výrazným parodickým intenciam (ich vektory ešte opíšem ďalej) teda tento Lemov text nemožno brať úplne nevážne. Vrátime sa preto ešte podrobnejšie k onomu aktu prvého negovania v texte. Už tento prvý krok negovania totiž v sebe – keďže je zasadený do kontextu literárneho textu – nesie viacero apórií: Po prvé, ako píše sémantik John Lyons: „Keď negujeme tropiku oznámenia, čiže jeho komponent, jestvuje niečo také, že, vtedy napriek tomu sami vykonávame akt oznamovania. (...) Popierame, že je niečo tak a tak“ (Lyons, 1988, s. 363). Popri kladení (negovaného) sveta teda takáto narácia zároveň vykonáva *akt tvrdenia*: X sa neodohralo, X nejestvuje – resp. je nepravda, že X sa odohralo, že X jestvuje. Takže – vlastne vykonáva akt tvrdenia, že *je pravda*, že X sa neodohralo, že X nejestvuje. Literárny text (fikcia) by takto vykonával akt tvrdenia s nárokom na pravdu.

Tomu však okrem iného zabraňuje všeobecný charakter osobného zámena („On“), ktoré označuje agensa v texte (takáto neosobnosť bývala vlastná niektorým novým románom – napríklad od Nathalie Sarrautovej). Keďže extenzia (signifikujúci rozsah) tohto výrazu je nesmierne široká („*On neprišiel*“) – pomenovanie postavy nie je vlastným menom, čiže rigidným designátorom (Kripke), ktorý by ju identifikoval spomedzi iných individuí – pravdivosť tejto negácie môže byť určená iba v závislosti od situačného kontextu. Keďže však v tomto prípade ide o literárny text, tento situačný kontext mu *principiálne* chýba. (To isté sa týka druhého všeobecného podstatného mena „vlak“: ktorý konkrétny vlak – na ktorom mieste a v ktorom časovom okamihu – neprišiel? Len zodpovedaním tejto otázky by som mohol určiť pravdivosť, resp. nepravdivosť negácie „Vlak neprifčal“. Lebo nejaký vlak niekedy určite prifčal a nejaký on z neho vystúpil.)

Potom však ani tento literárny text nemôže byť „pocitív“ – pocitív v zmysle faktickej reprezentácie, pretože ani jeho negácie nie sú pravdivé. V rámci dvojhodnotovej logiky by však pravdivé byť mali – ved’ „negácia nepravdivého súdu dáva pravdivý súd“ (Lyons, 1984, s. 144). V Marriotovej románe mal byť kladný výrok („Vlak prifčal“) nepravdivý, pretože je súčasťou fikcie – avšak ani jeho negácia nie je pravdivá: tiež práve preto, lebo je súčasťou režimu fikcie. Tento výrok totiž kladie nárok na pravdu práve v rámci literárneho režimu – v rámci režimu fikcie, čím sa dostáva do apórie. Ak totiž, ako ukázal fenomenológ Roman Ingarden (a pokračuje v tom teória fikčných svetov), súdy v literárnom texte sú kvázi-súdmi, potom ani negácia kvázi-súdu nemôže byť pravdivá vzhľadom na aktuálny svet – pretože ide o fikčnú negáciu, čiže o kvázi-súd negácie.

Takáto „literárna gramatika“ (vo svojej podstate aporetická), akú predvádza pomyselný Marriotovej román, je umožnená istou základnou chybou v chápaní toho, čo je to fikcia: totižto napriek diferenciácii vo vzťahoch signifikácie (v reálnom svete nastáva vzťah medzi významom a skutočným svetom, vo fikcii medzi významom a imaginárnym svetom; Kanyó, 1991, s. 110) „obe oblasti [t.j. skutočnosť aj fikciu – pozn. T. H.] možno sémanticky charakterizovať s ohľadom na pravdivosť, bezrozpornosť, logickú správnosť a pod.: pragmatickú opozíciu medzi skutočnosťou a fikciou teda nemožno interpretovať

ako sémantickú opozíciu medzi pravdou a klamstvom“ (tamže). *Nič, čiže dôslednosť* totiž „dôsledne“ vychádza z Russelovej koncepcie fikčnosti z jeho práce *O denotácii*, ktorej základ tvorí premisa: „Fikčné výroky sú nevyhnutne nepravdivé“ (tamže, s. 111). To umožní russeľovskej teórii charakterizovať výrok „Sherlock Holmes býval na Baker Street 221B“ ako nepravdivý (pretože Sherlock Holmes neexistoval), avšak neumožní jej rozlišovať medzi dvoma typmi výpovedí ako tou vyššie uvedenou a výpovedou: „Sherlock Homes býval na ulici Vuka Karadžiča“ (k tomu porov. Lem, 1975, s. 93).

Naproti tomu meinongovská formulácia fikčnosti, v ktorej pokračuje teória fikčných svetov, tvrdí, že „fikčné výroky sa vzťahujú k určitej triede predmetov“ (Kanyó, 1991, s. 111), totiž k triede „fikčných predmetov patriacich do oblasti fikcie“ (tamže), a z toho vyplýva dôsledok: „Fikčné výroky sú pravdivé alebo nepravdivé“ (tamže) – totiž pravdivé alebo nepravdivé vzhľadom k danej triede predmetov (a v teórii fikčných svetov: vzhľadom k danému fikčnému svetu, napr. určitého románu). Russelovskú tézu preto treba zrelativizovať vo vzťahu k meinongovskej a jej tvrdenie zmierniť: „Fikčné výroky sú nevyhnutne nepravdivé vzhľadom na skutočnosť“ (tamže). Pomyselný Marriotovej román sa chce každým svojím výrokom situovať do vzťahu ku skutočnosti, pričom si však na to volí taký režim výpovede (fikčnú literatúru), ktorá tento vzťah ku skutočnosti (resp. aktuálnemu svetu) už zo svojej definície *znemožňuje*. Práve z tohto žriedla, z tejto základnej apórie vytryskujú všetky ostatné rozpory tohto textu. Aj negácia „*Vlak nepřisupěl. On nepřijel!*“ je teda pravdivá len vzhľadom na fikčný svet Lemovho textu.

Riešenie problému fikčnosti u samotného Lema – teoretika v jeho práci *Filozofia náhody* (1968) je veľmi príbuzné riešeniu, s akým prichádza (aj historicky) paralelne s Lemom teória fikčných svetov (štúdia Jaakko Hintikka je z roku 1967), je však nesmierne elegantné svojou jednoduchosťou a tým, že vychádza striktnie z bežnej logiky – nemusí teda rozmnožovať dodatočné premisy a hypotézy, ako je konštrukt možného sveta: Lem navrhuje všetky literárne diela pokladať za istý druh definície prázdnych pomenovaní (pomenovaní pozbavených designátov), ktoré sú titulmi týchto diel (Lem, 1975, s. 100). „Týmto ex ipsa ex definitione všetko, čo dielo tvrdí, je

logicky pravdivé, hoci sa týka prázdneho pomenovania“ (tamže). A potom „pravdivosť je definíčne arbitrárnym vzťahom, ktorý nadväzuje titul diela (ako prázdne pomenovanie) so svojím textom“ (tamže, s. 101). Takto je okamžite možné rozlišovať pravdivé a nepravdivé výroky na teréne fikcie. A samotná fikcia, chápaná ako definícia prázdneho pomenovania, prázdneho názvu, je potom „dokonalou prázdnotou“.

Lem však pri svojej koncepcii fikcie produktívne využíva aj kategóriu fikčného sveta – v Ingardenových stopách (Ingardenovu koncepciu literárneho diela analyzuje už vo *Filozofii náhody*) hovorí vo *Fantastike a futurologii* o „predmetne predstavenom svete“ (Lem, 1970, zv. I, s. 45). Toto využitie je produktívne predovšetkým v tom bode, kde Lem fikčný svet transponuje do žánrovej teórie, keď hovorí, že „rozličné žánre konštruujú určité svety“ (tamže, s. 62), ktoré sa navzájom od seba odlišujú, svety so svojimi vlastnými pravidlami výstavby fikčného sveta i možnými udalosťami, aké sa v ňom môžu odohrať.

Samozrejme, formulácia onoho nemožného vzťahu fikcie a skutočnosti v texte *Nič, čiže dôslednosť* sa značne líši od toho, ako ju vo svojich dielach i v teoretickej reflexii nastolil napríklad taký Alain Robbe-Grillet. Ten vo svojom románe *Žiarlivosť* práve na príklade navzájom rozporných udalostí, z ktorých bolo nemožné vyvodit' koherentnú logicko-kausálnu fabulu (vyhovujúcu kritériám nášho empirického sveta), ukazoval, že „pro mne neexistoval žiadny jiný možný rád vně řádu knihy“ (Robbe-Grillet, 1970, s. 108). Poriadok týchto udalostí teda jestvuje jedine v teritóriu sveta fikcie (a to neznamená, ako v texte *Nič, čiže dôslednosť*, že tieto udalosti nejestvujú: nejestvujú len v poriadku skutočnosti, jestvujú však – naopak – v teritóriu fikcie) – Robbe-Grillet svet fikcie práve programovo nespája so skutočnosťou a s pravidlami, aké jej vládnu.

Zaostrime preto teraz pozornosť na intertextuálnu parodickú intenciu tohto textu: tá je dvojvektorová. Ako sme už naznačili, ide jednak o paródiu v rovine aktu výpovede – na takýto typ kritiky, resp. esejistiky, a zároveň o paródiu na niektoré literárno-estetické postupy nového románu. Tento druhý vektor parodickej intencie postupuje takým spôsobom, že dovádza niektoré tendencie nové-

ho románu až do krajnosti, ad absurdum. Napríklad literárna metóda prúdu vedomia sa v texte všeobšiahlej negácie musí transformovať na „prúd **nemyslenia**“ (Lem, 1983, s. 71) a nakoniec sa čítanie „*nestáva toľako a ne natolik záhubou prolhaného románového jsoucná, jako spíše formou zničení samotného čtenáře jakožto psychické bytosti*“ (tamže, s. 72) – tu Lem skryto vyslovuje svoj dojem o miere estetického pôžitku, aký mu niektoré „nové romány“ prinášajú. Podobne, keď o takomto texte hovorí: „*přece už tak dlouho mluví o ničem!*“ (tamže), je aj toto tvrdenie dvojznačné: nejde tu len o negujúcu intenciu textu (vypovedať Nič), ale aj o jeho vyprázdnenosť od zmyslu a prípadne nezrozumiteľnosť (porov. Lem, 2007, s. 114). Vo svojej kritickej interpretácii poetiky nového románu vo *Filozofii náhody* Lem totiž identifikoval čisto formálne postupy generovania textu (tzv. operátory) a pravidlá ich spájania, ich syntax (porov. tamže, s. 105, 112). Zároveň odmieta tvrdenie, že by sa takýto text (Lem konkrétne analyzuje Robbe-Grilletov román *Dom schôdzok*) stal autonómnou znakovou konštrukciou pozbavenou významu, tak ako je to možné pri matematickej konštrukcii: neprestáva plniť funkciu *message*, komunikátu (porov. tamže, s. 104) – napríklad Lem robí komutačný test tematiky, ktorá napĺňa štrukturálny skelet operátorov a ich syntaxe (Robbe-Grillet si totiž volí kriminálnu a pornografickú tematiku), a dokazuje, že zmenou tematiky (napr. na tému „príprava večere“) prestáva byť takto formálne skonštruovaný text zaujímavý. Takže tento text sa neoslobodzuje od témy pomocou konštrukčných mechanizmov.

Samotný Lem už raz skonštruoval groteskný text založený na podobnom *deduktívnom* princípe (porov. Lem, 1970, zv. II, s. 112 – 113) negácie ako *Nič, čiže dôslednosť* – v *Kyberiadé* v poviedke *Ako bol zachránený svet*: tento svet je doslova „vybudovaný výlučne z jazyka, t. j. jeho objekty sa situujú na rovine jazykových významov“ (tamže, s. 113) – konštruktér zostrojí stroj, ktorý je schopný vyrobiť všetko, čo sa začína na písmeno „n“. Jeho priateľ si teda zaželá, aby stvoril ničotu. Keď postupne začnú miznúť súcna sveta, zdesení vynálezcovia stroj zastavia. Potom mu zadajú úlohu, aby znovu vytvoril všetky súcna – lenže stroj nedokáže nanovo vytvoriť všetky súcna, ktoré zničil (zničotnil), ale len tie, ktorých názvy sa začínajú na „n“.

Utópia imaginujúceho vedomia

So žánrom utópie je takmer „zrastený“ chronotop ostrova: „Utopie byla vždy ostrovem“, píše Jerzy Szacki (Szacki, 1971, s. 23). A to ostrovom nielen v zmysle geografickom, ale aj metaforickom: utópia vždy totiž vytvára istú izolovanú enklávu uprostred starého sveta (zavádza nový poriadok, a preto so starým svetom musí spretrhať vzäzky), ako napríklad owenovská osada New Lanark. Prípadne, ak ide o utópiu času, situovaného do akéhosi „niekedy“, ide o „ostrovy v čase“ (tamže, s. 29). Nezriedka je však práve v utopických románoch táto *izolovanosť* ne-miesta prenesená do geografického poriadku a neľahká cesta k dosiahnutiu utópie sa premieta do nástrah a nebezpečenstiev (búrky, morské príšery) dobrodružnej plavby. Žáner utópie teda vykazuje veľmi blízku príbuznosť aj s cestopisným žánrom: „oba druhy literatury proniká podobný duch. Totéž zaujetí novotami, tatáž vášeň pro srovnávání, totéž přesvědčení, že na tomto světě je všechno možné“ (tamže, s. 34). V cestopisnej literatúre 16. a 17. storočia pretrvávali „pozostatky stredovekej teratológie“ (tamže, s. 35) z rozprávání o plavbách do fantastických zemí. Napríklad v írskom stredovekom žánri plavby išlo o „plavbu do božského sveta“ (Samek, 2010, s. 7) či hľadanie Blaženého ostrova. Častým motívom napríklad je, že čas plynie v enkláve božského či zázračného sveta inak (porov. tamže, s. 8). Napr. v *Plavbe Máeldúinovho člna* (In: *Bájně plavby do jiných světů*) cestovatelia narazia na všakovaké zázračné ostrovy (okolo jedného sa more zdvíha do takej výšky, že vytvára obrovské vodné útesy, inde žije desivé monštruózne zviera, nachádzajú muža, ktorého šaty tvoria jeho vlastné fúzy, na inom zasa ovce menia farbu, keď ich pastier prehadzuje z jedného košiaru do druhého a pod.). Tridsaťdeväť zväzkov utopických románov zo 17. a z 18. storočia vyšlo v zbierke, ktorá niesla titul *Imaginárne cesty*. Prvým zväzkom bol Defoeov *Robinson Crusoe* (porov. Hrůza, 1967, s. 32). Defoeov román vytvára v neobývanom ostrove akúsi „ekonomickú utópiu“ jednotlivca – „ostrov ponecháva Crusoeovi úplnú voľnosť v činnosti (*laissez-faire*), ktorá je človeku ekonomickému nevyhnutne nutná pre realizáciu jeho cieľov“ (Watt, 1973, s. 98). V Ibn Tufajlovom islamskom mystickom románe – robinzonáde *Živý, syn*

bdejúceho (12. storočie) sa opustený ostrov stáva priestorom, kde sa „od nuly“ môže uplatniť ľudský „aktívny rozum“, darovaný ľudskej bytosti Bohom, aby napokon dospel až do výšin mystického nazretia.

Svet Lemovho Sergeja N., ktorý tento vytvára podľa vzoru snového sveta, je tiež utópiou – „*snový svět (...), to je ono Nikde (...)* je to *utopie s nezřetelnými konturami, chorobně rozbředlá, utopená v noční činnosti mozku*“ (Lem, 1983, s. 14). V pomyselnom románe fiktívneho autora Marcela Coscata *Robinsonády (Les Robinsonades)* stroškotane na pustom ostrove Serge N. podľa vzoru sna aktmi imaginácie „*začíná tvořit svůj svět od prvopočátku*“ (tamže, s. 15). To je presne charakteristika utopického projektu: utopista neopravuje tento svet, ale vytvára nový svet (porov. Szacki, 1971, s. 22).

Serge N. vychádza pritom z premisy, že v sne ho navštevujú osoby, ktoré mu kladú otázky, na ktoré nepozná odpovede. Z toho vyplýva (Serge N. je „*ryzí logik, krajní konvencionalista a filozof, který z doktríny vyvodil tak dalekosáhlé závěry, jak jen to bylo možné*“; tamže, s. 12), že tieto snové osoby, hoci ich generuje jeho „ja“, „*vůči mému já jsou proto tyto osoby stejně vně jako ti červi*“ (tamže, s. 14). Tento princíp sna sa bude snažiť aplikovať na skutočnosť „*ako metódu*“ (tamže). Samotu sa rozhodne prežívať v prítomnosti fiktívnych druhých: ako rozprávač – recenzent ironicky píše, „*jde totiž o sociologii samoty, o masovou kulturu opuštěného ostrova*“ (tamže, s. 12).

Čo v tomto prípade znamená kvázirecenzia? Rozprávať o deji nejestvujúceho románu vlastne znamená *vyrozprávať* tento dej pomocou rétorického postupu synopsisy: skratkou, operáciou zhustenia (deja, motivickej štruktúry). A, samozrejme, neustále demonštrovať, že „recenzent“ nerozpráva dej, ale rozpráva o románe, v ktorom tento dej prebieha (čiže textu pridáva jeden stupeň odcudzujúceho efektu). Znamená to zároveň dodržať konštitutívne pravidlá synopsisy: zanechať epické préteritum a rozprávať v gnómickej prezente zhrnutia deja. Ako píše samotný Lem – teoretik, „literárne texty, ktoré ‚projektujú‘ určitú akoby mimojazykovú skutočnosť [čiže napr. epickú prózu – pozn. T. H.] možno ‚rezumovať‘ svojimi vlastnými slovami‘ a vtedy sa správame tak, ako keby sme referovali o stavoch tej skutočnosti samotnej, a nie o (jazykových) stavoch diela, ktoré im ‚darovalo existenciu‘. Naproti tomu nemožno účinne rezumovať lyrické básne,

pretože ich „skutočnosť“ je predovšetkým jazyková“ (Lem, 1975, s. 81). Lem však nepíše poviedku – pretože vďaka neustálym indikátorom, že nerozpráva o „stavoch skutočnosti samotnej“, ale o deji, ktorý sa odohráva v *románe*, svoj text žánrovo situuje práve v poli metatextu – v žánri recenzie. A zároveň tento spôsob narácie (pomocou synopsy) prejedukuje aj spôsob, akým sa na tento text budú môcť napájať jeho metatexty: každá interpretácia tohto Lemovho textu bude vždy len predĺžením pohybu jeho synopsy (sám sa týmto textom musím do tejto logiky vpísať, aby som mohol aspoň trochu referovať dej onoho pomyselného románu, ako aj Lemovej fiktívnej recenzie).

Znamená to tiež v istej fáze písania kvázirecenzie (keď sa štruktúracia neexistujúceho prototextu znejasňuje, zamotáva) toto referovanie deja zanechať a inscenovať útržky dosť čudných vzťahov a súvislostí v nejestvujúcom texte: odrazu sa tam objavujú dovtedy neexistujúce postavy – akoby akt zápisu len s námahou dostihoval kreatívne akty Sergeja N., a zároveň ich už všetky nedokázal zapísať do pamäti a podržať v nej (porov. Lem, 1983, s. 22). Svet však tvorí (imaginuje) nielen Sergeja N., ale aj samotné jeho výtvory (imaginárne osoby), napodobňujúc takto svojho tvorca (podobne ako v renesančných teóriách umenia mimesis znamená, že umelec napodobňuje samotný božský akt stvorenia). Objavujú sa tiež čudné a absurdné výpovede o svete (trojrohá Stredota porodí dve barové stoličky), pričom jeden odkaz – že Glummova teta je rodička Hyperborejcov – situuje tento text do vzťahu k iným utopickým víziám (utopickí Hyperborejci). Nazdávam sa, že vyplývajú z toho, že imaginujúce vedomie generuje nielen fiktívne postavy a vzťahy medzi nimi, ale – na jazykovej, rétorickej úrovni imaginácie (obraznosti) – aj tropologické a intertextuálne vzťahy medzi sémantickými jednotkami (keďže Sergejev imaginatívny svet je utópiou, ktorá zaľudňuje pustý ostrov, na ktorom by mal byť on Pánom – Tvorcom, tak sa v imaginácii generuje kultúrna asociácia s Hyperborejcami, konotujúcimi práve utópiu; trojrohá Stredota zasa svojím tvarom na osi podobnosti asociuje barovú stoličku, preto ich rodí ako svoje deti a pod.).

Sergej N., tento robinsonovský stroskotanec, teda vytvára na ostrove pomocou imaginatívnych aktov svojho vedomia (a neskôr zrejme aj nevedomia) „intencionálne objekty“ – zaľudňuje svoj pustý

ostrov imaginárnymi osobami, t. j. čisto intencionálnymi objektmi („*Stvořil je pouhým bezprostředním intencionálním jednáním*“; tamže, s. 22), čiže – vytvára fikciu. V podstate tento Robinson svojou imagináciou vytvára na ostrove text románu, jeho postavy: imaginárny svet. Postupne však nad „svojimi“ postavami stráca kontrolu, rovnako ako aj nad reálnym svetom – „hmotným podkladom“ ostrova samotného, ktorý spočiatku tvoril pevnú bázu Robinsonovej imaginatívnej inscenácie: svet sa *odhmotňuje*, je vydaný napospas infekcii všepohlujúcou fikciou – niektoré perlorodky vyplávajú Robinsonovi pod nohy rozmáčané ohorky cameliek: „*Copak to nejsou zřetelná znamení, že ani pláž, písek, vzdouvající se voda s pěnou klouzající po hladině už nejsou částmi hmotného světa?*“ (tamže, s. 21).

Lenže – recipročne – ako sa reálny svet odhmotňuje, imaginovaný svet sa stáva rovnako „kamenným“, pevným ako svet skutočný. Vykreovalo ho síce Robinsonovo „ja“, avšak – po prekročení zlomového bodu v imaginatívnej činnosti, keď už niet cesty späť – stáva sa ne-ja, ktoré je Robinsonovi protipostavené. Postavy sa začínajú románopiscovi vymykať spod kontroly – dokonca sa medzi sebou nekontrolovane množia, a románopisec, keďže román píše len pomyselné (opäť ďalšia realizácia jednej z faziet „dokonalej prázdnoty“), nemôže listovať stranami dozadu a skontrolovať svoje výtvary a ich pohyby.

Podme však poporiadku. Serge N. najprv – pre svoj komfort – vytvára sluhu Glumma. V ich vzťahu sa realizuje typická hegelovská dialektika pána a raba – Glumm ako výtvor Robinsonovho vedomia vykonáva len to, čo mu toto vedomie prikazuje: nie je to autopoietický, seba-vytvárajúci a seba-prekračujúci systém (ako napr. simulčné počítačové programy vo fiktívnej recenzii *Non serviam*, ako o tom ešte bude ďalej reč), ale systém striktne predprogramovaný. Imaginovaný predmet, vytváraný intencionálnymi aktmi vedomia, je totiž prediktabilný, s obmedzeným konečným počtom atribútov, určení – na rozdiel od reálneho predmetu. Sartre, robiac z hľadiska husserlovskej fenomenológie analýzu imaginovaného predmetu, píše: „Predmet percepcie je vytváraný nekonečnou mnohosťou možných určení a vzťahov. Naproti tomu aj tá najlepšie charakterizovaná predstava obsahuje len konečné množstvo určení; sú nimi len tie,

ktorých sme si vedomí“ (Sartre, 1970, s. 37). Vládn tu striktná ekonomická rovnica: v predstave sa nám vracia len to (tie určenia imaginovaného predmetu), čo do nej vložíme. „Neskutočný predmet si nezachováva nič z onej nepreniknuteľnosti [aká je charakteristická napr. pre milovanú bytosť; porov. tamže, s. 266 – pozn. T. H.]: nie je nikdy ničím viac než tým, čo o ňom vieme“ (tamže).

V hegelovskej dialektike pán, túžiaci po uznaní, samozrejme, nemôže toto uznanie získať od neautonómnej bytosti – od raba: „Aby bol človekom, chcel (pán) dosiahnuť to, aby ho uznával iný človek. Ak však byť človekom znamená byť pánom, tak potom rab nie je človekom, a dosiahnutie uznania od raba nie je dosiahnutím uznania od človeka“ (Kojéve, 1999, s. 196). Serge už nedokáže Glumma *dotatočne* prerobiť, pretože práve takto bol ako fikčná postava (paradigma s možným správaním) Glumm naprojektovaný: akt stvorenia sa už raz uskutočnil a možno ho buď vziať celý späť (poprieť fikciu *ako celok*), alebo akceptovať „Stvorenie“ také, aké je. Nemožno ho už zmeniť, pretože „*príliš silne začal existovať*“ (Lem, 1983, s. 16) – fiktívny výtvor stáva sa faktom. Preto Serge – Robinson dosadzuje do tohto ustrnutého (rovnovážneho) systému subverzívny element: kuchárskeho pomocníka – figliara, „pikara“ Smena. Už v prvej fáze tvorby fikcie sa však začínajú diať veci poza Robinsonov chrbát: keďže totiž píše fikciu ako rozprávač v 1. osobe, musí pravidlá hry tejto fikcie aj dodržiavať: „*Autor nevysvetľuje zcela jasne, zda Robinson pracuje za Glumma a jak to dělá, protože příběh je vyprávěn v první (Robinsonově) osobě; pokud on sám (a jak jinak?) potichoučku vykonává to, co pokládá za výsledek lokajova snažení, pak všechno činí naprosto bezmyšlenkovitě*“ (tamže, s. 15). Čiže imaginujúce vedomie Robinsona je rozčesnuté na dve oblasti – na oblasť racionálne naplánovaného tvorenia, no aj na oblasť „bezmyšlienkovitých“ (nevedomých) úkonov. Keď chce Robinson Glumma „vygumovať“ z fiktívnej existencie, ten kdesi pomyselne existuje na *okraji* Robinsonovho sveta, na útesoch pustého ostrova, a vracia sa Robinsonovi ako návrat potlačeného v škrekote morských vtákov (Glummov potlačený hlas ich podivuhodne pripomína). Ocítá sa v pozícii neustáleho unikania (trošku v takej pozícii ako poeovský „ukradnutý list“ v Lacanovej interpretácii), uhýbania vždy o *krok* ďalej poza Robinsonov dosah

– „Zapuzený lokaj není nikde, a proto je všude“ (tamže, s. 20). Vytvára ďalej ženu – trojného Stredotu, ale tento výtvor, chvatne vytvorený, sa samotnému jeho tvorcovi začína vymykať, pretože v prvom akte Stvorenia „opomnel řadu neméně důležitých rysů Středotiny povahy!“ (tamže, s. 18). Znamená to, že po prvom akte stvorenia (v ktorom hrá svoju nezanedbateľnú úlohu „opomenutie“) už môže ďalej rozvíjať len konzekvencie už raz stvoreného objektu. Jeho výtvor preto nadobúda istú nezávislosť voči tvorcovi (napríklad si ho nemôže privolať pred oči kedykoľvek – a to znamená, že sa mu Stredota na dlhšiu dobu stráca z očí: môže tu ísť o istú poruchu už aj tak preťaženej imaginatívnej činnosti): začína preto na Stredotu žiarliť a podozrievať ju z mileneckých vzťahov so zapudеныm Glummom. Ak napríklad imaginálne vytvorí „rozmarňú ženu“, tá sa bude správať podľa tejto predprogramovanej úvodnej charakteristiky. Jej rozmary však budú môcť – ako vieme po poučení Sartrovou prácou *Predstava* – byť len tým, ako si jej tvorca dokáže rozmary predstaviť, jej neprediktabilita bude len taká, ako si neprediktabilitu predstavuje on sám... Ide asi skôr o to, že Serge N. si až *oneskorene* uvedomuje všetky konzekvencie, ktoré so sebou nesú ním stvorené objekty – že tieto dôsledky až dodatočne odhaľuje, a práve týmto aktom ich vlastne vytvára (imaginuje). A ďalej tiež ide aj o to, že začínajú imaginovať aj jeho nevedomie a samotný jazykový systém. Preto aj tieto čisto intencionálne predmety, predmety predstáv, nemajú pre Sergeja N. charakter halucinácií (takúto najjednoduchšiu interpretáciu – že by Robinson vo svojej samote podľahol šialenstvu – ktorú by mohol nastoliť naivný čitateľ, Lemov text dôrazne odmieta!; porov. s. 19, tiež s. 23). Vie, že sú výtvormi fikcie, že sú imaginárne – len netuší, kedy ich vytvoril. On sám ako skutočné „ja“ bezo zvyšku vkĺzne do roly fikčného „ja“ a stáva sa účinkujúcim v scenári, ktorý akoby už nepísal on sám (a zároveň *vie*, že ide o scenár a že ho nemôže písať – na pustom ostrove – predsa nikto iný ako on sám). Píše však tento scenár, imaginuje fiktívne bytosti a súcna rovnakým spôsobom, ako v začiatkovej fáze vykonával domáce práce za Glumma: imaginuje, píše tento scenár *poza* svoj chrbát. Zároveň sa však počas aktu imaginovania vedomie „prepadá“ do predstáv, šíp intencie mieri práve k predstavovanému *predmetu*, a nie k modalite, v ktorej sa mu tento predmet dáva – na to,

aby sa pred vedomím objavovala hra predstáv, musí na danú chvíľu (podobne ako pri čítaní fikcie) „suspendovať nevieru“, dať do zátvorky otázku ontického statusu týchto predstáv: „Imaginujúce vedomie je vo svojej podstate vedomím *predmetu v predstave*, a nie vedomím *predstavy*“ (Sartre, 1970, s. 165).

V zmysle charakteristiky spôsobu, akým je generovaná fikcia, je text *Robinzonád* istým reverzom predtým analyzovaného textu *Nič, čiže dôslednosť*. Eklatantne sa to ukazuje na sujetovom rázcestí, keď hrdina môže porušiť svoj akt „suspendovania neviery“ ohľadom fikčného sveta – a priznať si, že jeho výtvory, ktoré ho tak trýznia, predsa neexistujú. No on nedokáže vykonať akt, ktorý neustále vykonáva text *Nič, čiže dôslednosť* – znegovať svoju fikciu: „Nemůže si totiž přiznat to jediné, co by na něj radikálně zapůsobilo – co by jej uzdravilo. A to, že Glumm stejně jako Smen vůbec neexistovali. Předně by takto ta, která **existuje** nyní – Středota – podlehla jako bezbranná oběť ničivému návalu tak zjevné negace“ (Lem, 1983, s. 20). Fiktívne predmety totiž v istej modalite *jestvují*: „Neskutočný predmet jestvuje, jestvuje nepochybne ako neskutočný, ako nečinný, jeho existencia sa však nedá poprieť. Voči neskutočnosti sa náš citový stav správa tak ako voči skutočnosti“ (Sartre, 1970, s. 255). Z tejto modaloty, ktorá je pre fikciu vlastná, nechce Serge N. vystúpiť – do modaloty protipólnej, aká je charakteristická práve pre pomyselný Marriotovej román, do modaloty, ktorá kladie tieto fikčné objekty do vzťahu k aktuálnemu svetu. Preto Robinson Serge „nemůže sám před sebou přiznat **nicotu** toho, co vytvořil“ (Lem, 1983, s. 20). Fikcia je v poňatí tohto textu skôr niečím na spôsob *mundus imaginalis* islamskej mystiky, pre ktorú vyplýva „metafyzická nutnosť existence tohto stredního světa, *mundus imaginalis*, kterému je přiřazena kognitivní funkce Imaginace a jenž je ontologicky nadřazen světu smyslů a podřízen světu čirého intelektu; je méně hmotný nežli první, ale hmotnější než druhý“ (Corbin, 2007, s. 25). Formy a obrazy *mundi imaginalis* „nemohou existovat ani ve světě čirého intelektu, protože mají rozlohu a rozměr, mají jakousi ‚materialitu‘, byť ve vztahu k fyzickému světu ‚nemateriální““ (tamže, s. 24). Takže ich substrátom nie je len naše myslenie, a zároveň nepochádzajú z ničoty (tamže, s. 25) – ako v *Nič, čiže dôslednosť*.

Fiktívny metatext napokon podáva viacero interpretácií Robinsonovej masovo-osamelej aktivity (prvé dve od iných fiktívnych literárnych kritikov): popri tradičnej psychiatrickej interpretácii, že výsledkom solipsistickej kreácie musí byť nutne schizofrénia (tamže, s. 23), druhou zaujímavou interpretáciou je, že zatiaľ čo z reálnych situácií možno vyviaznuť, z vymyslených niet úniku – toho, čo vedomie vymyslí, sa nedá len tak beztriestne zbaviť, lebo všetko zaznamenáva pamäť (tamže, s. 24). A napokon je tu – vskutku „francúzsky“ rafinovaná – interpretácia imaginačného vytvorenia situácie nemožnej túžby: keď v predzáverečnej fáze sujetu Robinson nekontrolovane imaginačne vytvára celé zástupy, znamená to údajne, že Serge N. medzi seba a fiktívnu Stredotu kladie celú fiktívnu spoločnosť (ktorú kreuje práve nato), aby sa preňho stala bytosťou spoločensky nedostupnou (vtedy totiž napriek tomu vždy ešte jestvuje akási nádej získať milovanú bytosť, na rozdiel od situácie, keď je oná bytosť – tak ako Stredota v skutočnosti – neexistujúca; tamže, s. 27). Coscatov „*Robinson si vysnil dčve, které nechtěl beze zbytku odevzdat skutečnosti, protože ona byla jím*“ (tamže). Lemov text tu postupuje vytváraním (kreovaním – rovnakým aktom, ako to robí fiktívny Robinson Serge N.) čo najväčšími excesívnymi, zato však nesmierne zaujímavých interpretačných hypotéz.

Týmto sa dostávame k *problému druhého* v samote na pustom ostrove. Tento Lemov text, popri tom, že rozvíja klasickú tému robinzonád, zároveň rozvíja *iným smerom* tú „možnosť ostrova“, ktorú nastolil Michel Tournier vo svojej robinzonáde *Piatok alebo Iono Pacifiku* (1967) – a to až tak intenzívne, že túto lemovskú textovú hračičku môžeme pokladať za skrytý textový ohlas Tournierovho románu. Gilles Deleuze vo svojej analýze jeho románu ukázal, že táto fikcia ponúka „určitú teóriu druhého“ – „koncepti druhého jako struktury: tedy žádné zvláštní ‚formy‘ v perceptivním poli (...), ale systému, jenž je podmínkou fungování perceptivního pole jako celku. Musíme tedy rozlišit pojem *apriorního Druhého*, který označuje tuto strukturu, a pojem *toho či onoho konkrétního druhého*, který označuje skutečné členy vykonávající strukturu v tom či onom perceptivním poli“ (Deleuze, 2006, s. 223). Druhý je predovšetkým zavinutou virtualitou, „*postavy poskytují měřítko a, což je nejdůležitější, představují možná*

hľadiska, jež k reálnému hľadisku pozorovateľa pripojujú nezbytné virtuálnu možnosť“ (Tournier, 2006, s. 43). Apriórna štruktúra druhého konštituuje svet tým, že zabezpečuje subjektu perцепčné pole, ktoré vôbec umožňuje normálne vnímanie – Tournierova románová filozofia prepisuje onen známy fenomenologický príklad odvrátenej strany vecí: „Časť predmetu, ktorou nevidím, zároveň kladu jako viditeľnou pro druhého; kdybych tedy předmět obešel, abych dosáhl na onu skrytou část, spojil bych se s druhým člověkem za objektem a uskutečnil bych předvídatelnou totalizaci předmětu“ (Deleuze, 2006, s. 208). Apriórna štruktúra druhého konštituuje aj túžbu – „Netoužím po ničem, co by nebylo viděno, myšleno nebo vlastněno nějakým možným druhým člověkem“ (tamže, s. 210). Je to štruktúra trojuholníkovej túžby, ako ju dôkladne opísal René Girard vo svojej knihe *Lož romantizmu a pravda románu*. Práve preto diskurz mystiky vyžaduje pre mystika stav odosobnenia, oslobodenia sa od druhého, pretože sa oslobodzuje od normálneho bežného sveta ako celku – preto prítomnosť druhého odmieta: konštitúcia *normálneho* perцепčného poľa narušuje a znemožňuje mystickú extázu – ako sa píše v mystikom románe Ibn Tufajla *Živý, syn bdejúceho* (12. storočie): „*Strachoval se, že jestliže mu vyjde vstříc a seznámí se s ním, poruší jeho mystický stav a zabráni mu dosáhnout jeho cíle*“ (Ibn Tufajl, 2011, s. 102).

Coscatov pomyselný román ukazuje Robinsona, ktorý – aby zabránil regresu k neľudskému, k živlom spreď konštitúcie sveta ako ľudského existenciálu – sa usiluje túto apriórnu štruktúru druhého simulovať prostredníctvom tvorby fikcie – románu, ktorý píše svojím vlastným telom; pomocou svojho aktu kreácie, ktorý vkladuje do hmoty ostrova (čím jednak ostrov odhmotňuje – ten sa stáva súčasťou fikcie, avšak zároveň robí fiktívne postavy hmotnými: tie sú už utkané z tej istej látky ako zem ostrova). Serge N. obsadzuje svoju apriórnu štruktúru druhého výtvormi fikcie, ktoré sa vymykajú spod jeho kontroly (rovnako ako snové osoby, ktoré k nám prichádzajú počas sna): len tak, že sa mu budú vymykať spod kontroly, sa totiž budú môcť stať ozajstnými *druhými* a takýmto spôsobom preňho zachrániť ľudský svet, lebo ide, zopakujme ešte raz, o „*sociológiu samoty*“ (Lem, 1983, s. 13). Práve preto, že chce zabrániť halucináciám, vytvára fiktívneho druhého – ako píše Tournierov Robinson: „*Nejjis-*

tější bariérou proti optickým iluziám, halucináciám, bdélému snení, fantasmatům, blouznění, sluchovým klamům... je náš bratr, soused, přítel či nepřítel“ (Tournier, 2006, s. 44). Lenže ak majú byť títo fiktívni druhí od Sergeovho vedomia nezávislí, potom aj oni sami môžu (v druhom stupni aktu kreácie) sami vytvárať fiktívne postavy – ktorým však, ako vyplýva z východiskovej premisy tvorby fikcie – musí Robinson pripísať rovnako „silnú“ existenciu ako svojim pôvodným výtvorom. Tiež môže splodiť deti buď aktom stvorenia fikcie (*fiat*), alebo aktom fiktívneho sexuálneho splodenia (porov. Lem, 1983, s. 22). Aj parametre a pravidlá tohto sveta, keďže nejde o reálny, ale fikčný svet, sú potom pravidlami fikčného sveta, ktorý môže byť aj fantastický či zázračný (ako perlorodky, vyplývajúce ohorky cameliek). Lemovský Robinson sa tak javí byť *inou* odpoveďou na radikálnu otázku, ktorú kladie Robinson tournierovský.

V dvoch analyzovaných Lemových textoch sa nám ukázali dva protikladné vzťahy k fikcii: fikcia ako negativita *kontra* fikcia ako vytváranie svojbytného sveta, pričom nevia je dobrovoľne suspendovaná. Ako tretí a, nazdávam sa, najradikálnejší spôsob sa v tomto nasvietení môže javiť text *Non serviam*, ktorý len krátko spomeniem – na rozdiel od predchádzajúcich dvoch textov tu ide o pseudorecenziiu na odborný text, i keď aj ten rozpráva *príbeh*, a to príbeh vzniku umelej inteligencie. V počítačovom prostredí vznikajú autopoietickým procesom „personoidy“ – počítačové existencie, u ktorých vzniká *vedomie*. Začínajú si klásť ontologické, gnozeologické i teologické otázky – vo virtuálnom počítačovom svete vznikajú *reálne* existencie. Nezáleží predsa na substancii – na tom, že ich vedomie nie je utkané z vysoko organizovanej hmoty, ale je naplnené „*matematickou surovinou*“ (Lem, 1983, s. 150), a že ich svet sa neskladá zo zeme, z vody, z kameňov, ale je to svet binárneho kódu, „*strojový, číslicový svet*“ (tamže). V „*umelom vesmíre*“ (tamže, s. 151), z virtuality, sa rodí *skutočný* život. Tento umelý svet je s tým našim reálnym prepojený jedine *energeticky*, čo robí z personetiky tú „*najkrutejšiu vedu*“ (tamže, s. 149): odpojenie počítača od zdroja elektrickej energie bude znamenať „*koniec sveta*“ (tamže, s. 174). Skutočného sveta, situovaného vo virtuálnom ne-mieste.

Pramene:

- IBN TUFAJL, Abá Bakr: *Živý, syn bdícího*. Praha : Academia, 2011.
LEM, Stanisław: *Dokonalá prázdnota/Golem XIV*. Praha : Svoboda, 1983.
TOURNIER, Michel: *Pátek aneb lůno Pacifiku*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006.

Literatúra:

- BARTHELME, Donald: *Osobliwosci*. Warszawa : PIW, 1983.
BARTHES, Roland: *Rozkoš z textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994.
CERTÉAU, Michel de: *Wynalezć codziennosc*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
CORBIN, Henry: *Mundus imaginalis*. Praha : Malvern, 2007.
ČAPEK, Karel: *Marsyas*. Praha : Fr. Borový, 1941.
DELEUZE, Gilles: Michel Tournier a svět bez druhého. In: TOURNIER, Michel: *Pátek aneb lůno Pacifiku*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006, s. 205 – 226.
FOUCAULT, Michel: *Szaleństwo i literatura*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999.
HEIDEGGER, Martin: *Podstawowe problemy fenomenologii*. Warszawa : Aletheia, 2009.
HRŮZA, Jiří: *Města utopistů*. Praha : Československý spisovatel, 1967.
KANYÓ, Zoltán: Główne poglądy na zagadnienie fikcjonalności w tradycji logiczno-semantycznej. In: *Semiotyka dziś i wczoraj*. Jerzy Pelc (ed.). Wrocław : Ossolineum, 1991, s. 109 – 116.
KOJÉVE, Alexandre: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1999.
KRUFIT, Hanno-Walter: *Dejiny teórie architektúry*. Bratislava : Pallas, 1993.
LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku*. Zv. I. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975.
LEM, Stanisław: *Fantastyka i futurologia*. Zv. I a II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970.
LEM, Stanisław: Nový román a matematika. In: *Slovenská literatúra*, roč. LIV, 2007, č. 2, s. 104 – 114.
LYONS, John: *Semantyka*. Zv. I. Warszawa : PWN, 1984.
LYONS, John: *Semantyka*. Zv. II. Łódź : PWN, 1989.
NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu*. Wrocław : Leopoldinum, 1997.
PEREGRIN, Jaroslav: *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha : Filosofia, 2005.
ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon, 1970.
SAMEK, Daniel: Irské plavby do božských světů. In: *Bájně plavby do jiných světů*. Praha : Argo, 2010, s. 5 – 20.
SARTRE, Jean-Paul: *Wyobrazenie*. Warszawa : PWN, 1970.
SZACKI, Jerzy: *Utopie*. Praha : Mladá fronta, 1971.
WATT, Ian: *Narodziny powieści*. Warszawa : PIW, 1973.
WORTH, Sol: Obrazy nemohou říkat ne. In: *Sborník filmové teorie 1. Angloamerické studie*. Praha : Český filmový ústav, 1991, s. 37 – 44.

Miloš Ferko
Matica slovenská, Martin

Utópia času a činu v alternatívnych históriách poľskej literatúry

Za alternatívnu históriu považujeme „žáner fantastiky zobrazujúci realitu, ktorá by mohla jestvovať, keby chod udalostí v niektorom zo zlomových okamihov (bodov bifurkácie) nadobudol iný smer“ (Collins, 1990, s. 28; preložil M. F.).

Prvou (vedome vytvorenou) alternatívnou históriou poľskej literatúry je nie príliš známy spisok *História (Historia, 1779)* Ignaca Krasického (Krasicki, 2002). Majster osvieteneckej satiry vstupuje do prototextov análov a kroník, zaplňa – prostredníctvom postavy nesmrteľného Struldbругa, prevzatého z *Gulliverových ciest* Jonathana Swifta – medzery medzi dejinami. Swiftom sa do značnej miery inšpiruje Krasicki aj vo svojom prvom románe *Príbehy Mikuláša Doświadczyńskiego (Mikołaja Doświadczyńskiego przypadku)*, vydanom po prvýkrát v roku 1776, kde sa druhá časť prózy odohráva na opustenom ostrove, obývanom národom Nipuáncov, a popisy uvedeného fiktívneho etnika sú ovplyvnené rousseauovskými ideami prvotných neskazených detí prírody. Dôležitým, rozhodujúcim signálom v texte je osoba rozprávača. Krasického text, považovaný za prvý poľský román (Miłosz, 2010, s. 215 – 216), zreteľne vysúva do popredia prvok fiktívnosti textu. Vo vstupoch pomedzi reinterpretuje činy a skutky osobností tak, ako ich poznáme. Dielo končí ako zámerný fragment, v polslove pred okamihom, keď má na scénu vstúpiť Piast, mýtický zakladateľ poľských dejín.

Kontext Krasického prózy je zrejмый – väčšinu traktovaných udalostí vníma v zmysle a v rámci fikcie ako príbehy, ktoré nie sú dejinami, pretože dejiny nie sú príbeh – a na ich (hocako hypotetickom) počiatku Struldbруг mĺkne. Krasicki, podobne ako neskôr Mark Twain v knižke *Yankee z Connecticutu na dvore kráľa Artuša*

(*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889), polemizuje s tradíciou rozvetvených rozprávání o histórii, prítomných v stredovekých a renesančných kronikách, v mene textovej kritiky osvietenstva smeruje k oddeleniu historického od fiktívneho jasnejším definovaním a zdôraznením fiktívnosti v texte. Udalosť u Krasického vzniká popretím a prekročením skutočnosti, história ako súvislé rozprávanie je pre Krasického mýtom.

História je príbehom len vtedy, ak nejstvue.

Príbehom netreba, ba neslobodno veriť, príbehy sú mýty.

Objektívnosť poznania by sa dala zabezpečiť, iba ak by sa podarilo zastaviť čas – ako v Dukajovom románe *Lad* (Lód, 2008; podrobnejšie ďalej).

Krasickí vedome „dopisuje“ dejiny porazených národov. *História* je teda aj polemikou, myšlienkovu nadväzujúcou na spisy Voltaira, polemizujúcou s vývojovým optimizmom, podsúvaným osvietenstvu ako celku, keď sa z nej dá vyvodiť tvrdenie, že najlepšie veci sú tie, čo sa nestali a treba ich vymyslieť. Skepsa voči dejinám je pochopiteľná, Krasickí predsa vydal knižku šesť rokov po prvom delení Poľska. Zmena stráca logiku, stáva sa nepredvídateľnou.

Krasického skepticizmus, naznačujúci koncept zlyhania dejín ako spoznatelného mechanizmu, však samozrejme nezískal prevažu. Knižka končí odstavcom – úryvkom z udalostí po smrti Boleslava Chrabrého, prerušeného po slovku „keď“, za tri bodky umiestnil Krasickí zničujúcu vetu: „*Pokračovanie nie je*“ (Krasickí, 2002, s. 140).¹

Príbeh sa skončil, a teda dejiny tiež, čas, ako sme už spomenuli, zastal.

Na druhej strane, Krasického súčasník Adam Naruszewicz v období zmätku po prvom delení rekonštruuje dejiny v šiestich zväzkoch *Histórie národa poľského* (*Historia narodu polskiego*, 1780 – 1786), mapuje udalosti od prijatia kresťanstva do roku 1386. Naruszewicz sa síce usiluje o kritický prístup, nevyhnutne však mnoho čerpá predovšetkým z kroniky Jana Długosza z 15. storočia. Tak či onak, Naruszewiczovo dielo sugeruje plynulosť a smerovanie k rozvoju a rozmachu ľudského pokolenia, tak ako je vnímané väčšino-

1 Všetky preklady z poľštiny pochádzajú od autora štúdie.

vým myslením v intenciách viery v pokrok, silu vzdelania a civilizácie a zdokonaliteľnosť ľudstva (bližšie Miłosz, 2010, s. 217 – 218).

O generáciu mladší Adam Czartoryski v stati *O politickom systéme* píše: „Všeobecne dnes už môžeme s akou-takou istotou o záležitostiach ľudského rodu tvrdiť, že barbarstvo sa už nevráti a že rozvoj myslenia, zlepšenie uplatnenia schopností ľudí, civilizačný pokrok [dosl. pochod – poznámka M. F.] už nemôžu nikdy cúvnuť“ (Czartoryski, 1986, s. 547).

V reálnych podmienkach poľského politického života bez existencie štátu ako platformy na uskutočnenie sa veľká časť činov stáva projektmi, verziami, modelmi, alternatívami, utópiami, mýtmi o hrdinoch nasmerovaných rovnako do minulosti (evokovanie hrdinských skutkov poľských panovníkov v *Historických spevoch/Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemczewicza či u Henryka Sienkiewicza) alebo do súčasnosti/budúcnosti (predstava Poľska ako vyvoleného ľudu, ktorý trpí za hriechy sveta, prinesením obete sa očistí a zvíťazí). Martyrologický koncept, inšpirovaný judaizmom, zjavne navodzoval atmosféru pocitu konkurujúcich si záujmov, posilňujúcu, napriek významným výnimkám (Adam Mickiewicz ako organizátor židovského pluku v krymskej vojne), sklon k antisemitizmu (Janion, 2009, s. 223 – 259; stať *Mickiewiczova židovská légia/Legion żydowski Mickiewicza*).

Polemikou s predvídateľnosťou a logikou nadväznosti dejín sú i diela Juliusza Słowackého, predovšetkým v závere života napísaná poéma *Kráľ duch (Król-Duch, 1847)*. Słowacki v nej, podobne ako v poéme napísanej v próze, nazvanej *Genesis ducha (Genezis z ducha, 1844)*, využíva podnety mysticizmu, mesianizmu, ale aj teórie evolúcie Jeana Baptista Lamarcka. Podľa vyjadrenia Czesława Miłosza vyše sto rokov pred Teilhardom de Chardinom buduje veľkolepý koncept kozmickej evolúcie (pozri Miłosz, 2010, s. 284).

Kráľ duch má byť predvedením *Genesis ducha* v umeleckej praxi, pri popise konkrétnych dejov idea zlyháva, drobí sa. Słowacki históriu nepopiera, prekračuje ju imagináciou: „Chcel vyčarovať Poľsko a jeho históriu z predstavivosti sťa Boh Stvoriteľ, prikázať jej existovať skrz Slovo“ (tamže).

Inšpirácia materiálom kroník prerastá do nejasnej, spletitej, labyrintickej, alternatívnej vízie, v ktorej sa konkrétne narážky na pô-

vodné východiská dajú odhaliť iba ťažko, niekedy vôbec. Text začína žiť nezávislý život, zrozumiteľnosť sa stráca, metafora prekrýva alegóriu a analógiu, rovnorodosť priradenia kriví imaginácia – podobný postup budeme vidieť na prelome 20. a 21. storočia u Jaceka Dukaja či Wita Szostaka.

Postoj Poliakov, ktorí prežili aspoň časť atmosféry pri delení Poľska, vhodne popísal Adam Jerzy Czartoryski, jedna z najvplyvnejších osobností poľského politického života 19. storočia. V už uvedenom po francúzsky vytvorenom spise z roku 1803 píše: „Všetko na tomto svete je možné; aby sme sa zorientovali; lepšie je dopustiť sa zbytočného pripustenia nejakej náhody, než bez predvídania zostať zaskočený jej nečakaným udaním sa“ (Czartoryski, 1986, s. 532).

História sa otvára ako možnosť uskutočnenia – ale i popretia.

Ďalej sa Czartoryski, ktorý bol aktívnym politikom, blízkym spolupracovníkom cára Alexandra a usiloval sa „prekresliť“ mapu Európy tak, aby sa v nej v 19. storočí našlo miesto pre zaniknuté Poľsko, v rámci state púšťa do načrtávania alternatív a hypotéz: „Prostredníctvom behu udalostí a smerovania, ku ktorému ich vedie dianie v Rusku, každý štát časom získa slobodnú ústavu, opretú o solídny základ. Tak sa skutočne naplní a konečne zabezpečí pokoj a šťastie vo svete“ (tamže, s. 557).

Z hľadiska metódy tvorby textu, idey i pohľadu na svet je závažný nasledujúci úsek: „Usiloval som sa najprv zjednotiť iba pravidlá a načrtnúť všeobecný cieľ, ku ktorému by sa malo smerovať, lebo detaily sa spresnia, keď sa priloží ruka k dielu. V priebehu uskutočňovania sa vyskytnú náhody, ktoré nemožno predvídať a ktoré môžu do značnej miery ovplyvniť dianie. Avšak, ak raz ustálime zásady a načrtneme hlavné obrysy plánu, každá udalosť v ňom nájde svoje miesto. Záver, ktorý budeme môcť vyvodiť, sa stane zjavným a ukáže nám, ako a kade máme postupovať“ (tamže, s. 557 – 558).

Dôvera v spoznatelnosť, logickú súvislosť a v zásade predsa len i predvídateľnosť dejinných udalostí je evidentná. Na základe takto vnímaného dejinného optimizmu a viery v pokrok potom ľahko vznikajú alternatívy ako utópie možností, cieľov a činov – aj takmer o dve storočia neskôr, prenesené prostredníctvom teórie historického materializmu.

V ďalšom texte sa bližšie pozrieme na román Marcina Wolského *Jedna prehratá bitka* (*Jedna przegrana bitwa*, 2010),² ktorý reprezentuje rozšírený väčšinový model poľskej alternatívnej fantastiky súčasnosti. Hlavný hrdina a rozprávač príbehu Marcina Wolského sa volá Marcin Wolak.

Príbeh románu vychádza z premisy, že Pilsudski nevyhral bitku pred Varšavou. Vojská bolševikov by si podmanili Poľsko a po ňom ďalšie štáty. Celá Európa by sa stala červenou obrazne (komunistická) i doslovne (od krvi). V Európskom zväze socialistických republík by sa vo Varšave narodil a vyrástol chlapec, študent histórie, so špecializáciou na dejiny starovekého Egypta. Perspektívny a inteligentný, syn bývalej skvelej krasokorčuliarky, ktorá žije vo zväzku s ruským vysokým dôstojníkom, zloží oslavnú báseň na výročie otca národa, Felixa Dzeržinského. Potom sa však dostane k denníku zmiznutosť otca. Odhalí falošnosť oficiálnej interpretácie moderných dejín, počas letnej archeologickej sťaže ujde cez Afriku do USA, kde sa pridá k hnutiu odporu, organizovanému Jánom Pavlovičom. Svižne sa odvíjajúci text ponúka napínavý príbeh, okorenený svojskou podobou dobrodružstva poznávania.

V rámci alternatívnych dejín prostredníctvom denníka Wolkovho otca rozoznávame dve verzie: pravú a falošnú, fikciu fikcie, hru posunov a zámien. Dzeržinski, v realite zakladateľ Čeky, sa stáva gubernátorom podmaneného Poľska. V Rusku tridsiatych rokov uchopí moc trojka Kirov – Bucharin – Tučačevskij, v roku 1935 počas čistiek likvidujú Stalina. Posuny v histórii Wolski usporadúva ako na šachovnici. S uplatnením pravidiel logiky, s vidinou predvídateľnosti a súdržnosti celku.

Viera v dejiny, ich korekciu a meniteľnosť činom sa u Wolského spája s dôverou v príbeh. Román je vybudovaný na osnove svižnej špionážnej zápletky. V rámci optiky Wolského hrdinu sú na dosah čas i priestor. Zhustenie sa deje nielen koncentráciou do príbehovo-

2 Marcin Wolski sa narodil v roku 1947. Vyštudoval históriu. V sedemdesiatych rokoch pripravoval populárny, viac-menej opozičný televízny kabaret *Poľská ZOO* (zhruba ekvivalentný slovenskému rozhlasovému kabaretu Milana Markoviča *Pod pyramídou*). Je autorom niekoľkých desiatok bestsellerových románov, väčšinou so špionážnou zápletkou. *Jedna prehratá bitka* je spisovateľovým tretím pokusom o prózu žánru alternatívnej histórie. Model príbehovosti založenej na predvídateľnej zámene, posune a odhadnuteľnosti historických posunov v rámci poľskej fantastiky uplatňuje zďaleka nielen on, ale celá plejáda ďalších autorov (Andrzej Pilipiuk a. i.).

tvornej skratky, ale tiež zintímním. Čas histórie sa prelína s časom rodiny, história je prežívaná i v rámci osudov otca, účastníka osudnej bitky, ktorého denník číta ústredný protagonistu.

Celok románu je však venovaný pamiatke autorovho otca, jedného z hrdinov nealternatívnej, víťaznej bitky o Varšavu. Rozprávač príbehu má v roku 1968 dvadsaťjeden rokov – presne ako Wolski. Autor sa zámerne vpisuje do dejín, pokúša sa o alternatívnu autobiografiu. Uvedeným presahom zároveň naznačuje silné prepojenie osobného s dejinno-politickým: „*môj otec stihol byť i pred Varšavou roku 1920, i v Matthausene roku 1944 – 1945 a tiež zostať komunistami pozbavený práva na vykonávanie profesie advokáta. Ten príbeh žil vo mne odnepamäti, vďaka rozprávaniu babičky, mamy, gazdinej, vďaka pamätníku otca, znenie ktorého v románe až do 13. augusta 1920 [t. j. dátum bitky o Varšavu – pozn. M. F.] citujem takmer doslovene*“ (Wolski, 2010, s. 10).

Alternatívna história sa prelína s autobiografiou a rodinnou ságou. Mýtus o nerozbornej jednote a trvácnosti národa sa opiera o mýtus pretrvania rodiny (ten je zreteľne prítomný pod všetkými hrami na spochybnenie, napokon, knižku uzatvára slovníček reálnych životopisov osobností a rozsiahly doslov dr. hab. Grzegorza Nowika o tom, ako sa udalosti NAOZAJ odohrali; pozri Wolski, 2010, s. 407 – 431; knižka teda smeruje k stmeleniu a utvrdeniu historickej pravdy). Prežitie zmien nevedie k uvedomeniu relatívnosti zvrátov, ale k upevneniu jednoty povedomia a postoja. Alternatíva je hrou fikcie a dejiny sú na dosah.

Wolski, prinajmenšom v kontexte rozoberaného textu, koncipuje atmosféru bezprostredného účinku príčin a dôsledkov. Dejiny sú v tejto koncepcii dostupné každému, stačí vziať rozum do hrsti, správne a včas sa rozhodnúť – a zmeniť. Optimisticky celistvá vízia Wolského je myšlienkovu ukotvená v marxistickom pohľade na jasne rozvinutý vývinový rytmus histórie, inšpirovaný koncepciami pokroku osvietenského racionalizmu 18. storočia. „*Tak som sa dožil dvadsiateho prvého roku života sťa Candide súčasnosti*“ (Wolski, 2010, s. 13), čítame v úvode románu. Autor štylizuje rozprávača do polohy prvotnej naivity známeho Voltairovho hrdinu. Postava z nej bude následne vyburcovaná, aby po rozmanitých peripetiách našla – v rámci

národného celku – riešenie. Protagonista románu je Candidom, ktorý našiel svoj optimizmus. Ironický Voltairov tón je nahradený optimizmom, pochybnosť vierou.

Napokon, text sa v závere „usvedčí“ sám: „*Jedno vám môžem zaručiť. Bude zaujímavá a napokon vyhráme. Boh nám pomáha!*“ (tamže, s. 374). Ideové pozadie v zhustenej podobe – Boh a národ, viera, pokrok a logika v nerozlomnej jednote (nepriestrelnej ruskými puškami). Dejiny vnímané ako prežívanie sledu činov a dobrodružstiev s perspektívou vzostupu, v súlade rodinného s politickým a historického s príbehovým. Nad celkom, ako už bolo spomenuté, bdie nepochybniteľná inštancia Boha.

Vďaka týmto „pákam“ sa Wolskému darí antiutopicky ladený obraz úvodu diela modifikovať na utópiu neobmedzených možností. Zmena je však len zdanlivá. Hrdina, „*Candide súčasnosti*“, vystriedal jeden (socialistický) optimizmus za druhý, náboženský.

Premýšľavému čitateľovi sa núka možnosť vo voltairovskom zmysle ironického čítania románu ako celku. Vzhľadom na to, že autor venoval dielo otcovi, ako aj na iné signály vo vnútri románu, však takáto interpretácia veľmi pravdepodobne nebude zhodná so zámerom autora. Knižka vyšla v Národnom centre kultúry vo Varšave, v edícii *Úbežníky času*. Alternatívne histórie (*Zwrotnice czasu. Historie alternatywne*). Uhol či úbežník pohľadu si volíme spoločne s perspektívou. Niekedy môže byť predvolený. Wolského knižka konštruje modelovú situáciu riešenia azda aj novej krízy. Podobné prípady zaznamenávame tiež v tvorbe autorov alternatívnych histórií v USA (napríklad popredný predstaviteľ žánru *Harry Turtledove v USA* v románe *Cesta peklom/Walk in Hell*, 1999, prináša obraz komunistického povstania bývalých čiernych otrokov amerického Juhu v roku 1915).

Alternatívne histórie sú legitímnou súčasťou žánru vedeckej fantastiky. Nachádzajú sa na rozhraní fikcie s nefikciou, model a hypotéza môžu byť využité aj v rámci vedeckých úvah. Pravdaže, v dôsledku nekonečného počtu premenných v reálnom historickom čase je alternatívna história v zásade bezcennou pre historický výskum. Ako logický, zjednodušený model však vyhovuje požiadavkám štúdia vojenskej stratégie a taktiky. Vnímanie dejín ako pláno-

vateľnej a predvídateľnej hry sa, pochopiteľne, vždy odvíja na úkor „položiek a figúrok“, t. j. bežných smrteľníkov.

Wolského utópia premenlivosti činom v rukách radového občana je na fiktívnej úrovni vnímania ilúziou vytvorenou na to, aby rozhýbala príbeh predvádzajúci model. Nepreháňam, napokon, zacitujme z predslovu k románu označeného titulom *Prečo?: „Prečo píšeme alternatívne histórie? (...) Skutočná veda prichádza k slovu v okamihu, keď odpoveď na otázku, ako to bolo, dáme do súvislosti s tým, ako to mohlo byť. Nie bezdôvodne na vojnových akadémiách zasa a znova rozohrávajú dávno prebehnuvsie bitky – výsledkom sú analýzy užitočné pre budúcich stratégov. Podobne môžu alternatívne histórie slúžiť pre tých, čo sa zaujímajú o politiku a futurologiu; smernicou na predvídanie toho, čo bude zajtra, je výskum variantov týkajúcich sa včerajška“* (tamže, s. 9; zvýr. M. F.).

Fikcia poskytuje materiál na konštruovanie hypotéz. Nieto čo dodať, predpovedí sa radšej vystríhame. V každom prípade, príbeh zreteľne ukazuje vitalitu novomýtu rodinnej a národnej súdržnosti aj v súčasnom kontexte. Pravdaže, uvedené koncepcie nevyhnutne vyžadujú podporu uceleného, dejom nabitého príbehu. Mýtus (aj vo svojich nových podobách) zostáva podstatou skrz-naskrz útvarom epickým. Vo vyššie uvedenom prípade čitateľom ponúka utopický obraz meniteľných, zlepšiteľných, predvídateľných a ovládateľných dejín.

Pokúsime sa načrtnúť spôsoby a cesty problematizácie či popretia uvedenej vízie v kontexte súčasnej poľskej fantastiky v ďalšej časti príspěvku.

Jacek Dukaj (1974) si viac-menej klasický typ alternatívnej histórie vyskúšal v diele *Xavras Wyzryn* (1997). Nový pohľad na tému prináša v dvojici próz *Lad* (*Lód*, 2008) a *Vraniak* (*Wroniec*, 2009). Pohľad na Dukajovu tvorbu začnem od jednoduchšej, útlejšej z kníh.

Témou *Vraniaka* sú udalosti vojenského prevratu začiatku osemdesiatych rokov v Poľsku. Generál Wojciech Jaruzelski pomocou armády v priebehu niekoľkých týždňov zlikvidoval ohniská odporu a reformného hnutia Solidarity usilujúceho sa o zmeny, sociálnu spravodlivosť, ľudské práva. Nastali čistky, zatýkanie. Jaruzelského puč býva v súčasnosti vykladaný rôzne. Brutalita, spomalenie

reforiem, na druhej strane záchrana pred možným, pravdepodobným zásahom sovietskych vojsk. Bez akejkoľvek paranoje – príklad bratskej pomoci ČSSR bol ešte živý. V rámci poľskej historiografie je ešte nedoriešená otázka predmetom sporov. Dukaj sa pokúša o nový a iný pohľad. Udalosť vkladá do rámca rozprávky. To, čo sa stalo, sa vlastne nestalo. „*Počúvajte... toto sa nestalo naozaj*“ (Dukaj, 2009, s. 7), uvádza autor svoj príbeh. Vnímate ho očami chlapca Adamka (Adaša). Žije normálnym životom s mamou a otcom vo veľkom meste. Za čias, „*keď v kinách nedávali americké filmy, nejestvovali počítače a mobilné telefóny*“ (tamže, s. 8).

Pôvabne jednoduchým, no súčasne farbistým jazykom vyrozprávaný príbeh Dukaj adresuje aj detským čitateľom, knižka je bohato, vynaliezavo ilustrovaná Jakubom Jablonskim. Deti, pochopiteľne, neexistencii počítačov a mobilných telefónov neuveria, respektíve informácia sa pre nich stáva signálom vstupu do sveta fantastiky. V danom kontexte nie je následne udivujúce, keď mesto ovládnu hovoriace Vraniaky s puškami. Jeden z nich v pazúroch unesie Adamových rodičov. Adam sa vydá na púť nepriateľským mestom, aby ich našiel a vyslobodil. Spoločníkom na ceste mu je mocný pán Betón, schopný zrúcať budovy, z ktorých mnohé, ako s obľubou vravieva, „*postavil týmito rukami*“ (tamže, s. 28). Postava budovateľa je modifikovaná do roly rozprávkového pomocníka (Propp, 1971).

Detaily tzv. reálneho socializmu v hyperbolizovanej podobe nadobúdajú povahu fantastického ozvláštnenia. Nekonečné rady, Dvojité Agenti schopní meniť podobu. Aj „zvonka“ prinesený prvok Vraniakov je pevne vložený do kontextu: „*Dôkladne zababušení Vraniaci s končistými puškami na pleciach sa zhĺkli v kruhu okolo kotla. Zaradom sa nahýňali, vdychovali temné výpary. Kto dýchol, mocnel, stával sa väčšmi vojakovitý, puškovitý a vraniakovitý. Už sa nebál ľudí. Kráčal rovno, so vztýčenou hlavou nahnevane zahliadal na okoloidúcich*“ (tamže, s. 39).

Hranica medzi známym a neznámym, priateľským a nepriateľským, reálnym a fiktívnym, možným a nemožným, ľudským a zvieracím, rozprávkovým a historickým je priechodná na obe strany. Adam po mnohých príhodách napokon oslobodí jedného zo zajatých tak, že vytrhne Vraniakovo pero zo srdca, a ohrozí vodcu Vra-

niakov, keď hrotom pera na stenu napíše verš: „*Vraniak – skončí tak*“ (tamže, s. 236; v orig. „*Wroniec – koniec*“ – nie je nemožné, že Dukaj začal písať text od konca, odraziac sa od tohto rýmu). Následne bojuje s Vraniakom pomocou zázračného svetla Dolárovej Ameriky. Napokon si vydobyje možnosť získať späť rodičov, ak sľúbi, že sa vzdá moci slova. Odprisahá teda vyrieknuté Vraniakom: „*Opustiš tieto končiny. Nikto ti už neuverí. Hoci by si aj čo a koľko vrazil a písal. Ty tiež neuveríš. Slová ťa budú nudiť. Vysmeješ tajomstvá a príšery. Slová budú znieť ako slová. Prehliadneš ich skrz naskrz. Neskrýva sa za nimi nič iné. Len veci. Budú ťa nudiť. Opustiš tieto končiny a nikdy viac sa nevrátiš*“ (tamže, s. 237).

Prísaha je zároveň proctvom pocitov osudu a postupu skepsy samotného autora. Áno, podobne ako u Wolského, aj v tomto príbehu je zreteľne prítomný autobiografický motív. Vyznenie je však úplne iné. Vieru vystriedala skepsa. Slovo nie je čin. Nemožno uveriť, lebo sa nedá presne overiť. Prísaha je vlastne malým manifestom postmoderným myslením ovplyvneného a znechuteného autora.

Hoci Adam tvrdí, že „*rozprávky sa vždy končia dobre*“ (tamže, s. 238), Vraniak namieta: „*Rozprávky sa končia smutno*“ (tamže) a chlapec v podstate kapituluje, pretože prijíma prísahu. Následne vypije Vraniakom pripravený nápoj, upadne do mrákot a keď sa preberie, ocitne sa v reálnom svete s otcom a mamou, ale bez počítačov a mobilných telefónov. Zistí, že všetko, čo sa stalo, nebolo: „*Počúvajte, toto sa nestalo naozaj*“ (tamže, s. 7). Zopakujme si na záver začiatok. Unavený Adam pozerá večerníček a páči sa mu (tamže, s. 246).

Rozprávka. Nič viac a nič menej. Dukaj nemilosrdne odhaľuje iluzórnosť vedeckosti dejín, príbeh dôsledne buduje na princípe metaforickej logiky platnej v rozprávke a tiež v románoch alternatívnych dejín Marcina Wolského, v ktorých sa slovo stáva činom a čin skutočnosťou takmer okamžite a bezpodmienečne. V príbehu určenom aj deťom Dukaj vedome rozkladá koncepciu poznateľnosti dejín, pretože poukazuje na ich príbehovosť, a teda na nevyhnutnú mýtotočnosť.

V chronologicky skôr vydanom románe *Ľad* (2008) autor polemizuje s predstavou meniteľnosti dejín nanajvýš radikálnym spôsobom. Príbeh sa začína odvíjať v prvej polovici 20. storočia vo svete,

ktorý nepoznal prvú svetovú vojnu. Poľsko je v područí cárskeho Ruska. Tento variant dejín je v kontexte poľskej fantastiky známy – častým použitím sa posunul takmer do polohy triviálneho motívu. Dukaj však šokuje čitateľov dôvodom zmeny v dejinách.

Po páde Tunguzského meteoritu dochádza k narušeniu časového kontinua Zeme. Čas, smerom od a zo Sibíri, začína zamízať. Einsteinom sotva sformulovaná teória relativity stráca platnosť – teórie iných svetov, spoločne s možnosťou alternatívnej histórie, pochopiteľne, tiež. *Lad* je vyše tisícstranový román, ktorým Dukaj dokázal motív prevzatý z arzenálu alternatívnej fantastiky posunúť na úroveň špičkovej problémovej literatúry. V texte sa s ohľadom na rozsah prelínajú žánrové polohy psychologického románu, filozofickej eseje, traktátu, cestopisu i detektívky. Na ploche niekoľkých desiatok strán sledujeme postupnosť zamrzania času, ktoré okrem iného spôsobuje neexistenciu zmeny charakteru človeka. Mizne schopnosť i možnosť tvorby fikcie, ale i predstierania. Hlavný hrdina sa vydá na cestu, aby našiel otca, inžiniera v službách cárskeho železnice. Ľudia cestou na Sibír sa pripravujú a pripravujú si pózu najvhodnejšiu na zamrznutie. Potom sa už nebude dať meniť vôbec nič, zavládne absolútno...

Dukajov veľkolepý, právom ocenený (Literárna cena EÚ za rok 2009) konštrukt prevracia naruby záračnú ľahkosť zmien prítomnú napríklad vo vyššie analyzovanom románe Wolského. Človek tak či onak musí kapitulovať pred nevyhnutnosťou, čas je neprehľadná veličina aj vo svete, kde nezamíza. Navyše, podľa Dukaja sa môže stať, že nebude mať pokračovanie. Dejiny skončia. Pripomeňme si – Ignacy Krasicki, autor prózy *História*, prvej alternatívnej histórie v poľskom jazyku (a pravdepodobne celkovo vo svetovej literatúre), už v 18. storočí skonštatoval: „*Pokračovania nieta*“ (Krasicki, 2002, s. 140). Ostáva desivá prázdnota a nad ňou úšklabok voltairovského cynického negativizmu.

V poslednom z rozoberaných diel, *Chocholovci* (Chocholy, 2010) Wita Szostaka,³ je alternatívny čas nahradený alternatívnym priesto-

3 Wit Szostak (1976) je absolventom teologickej fakulty, od narodenia žije v Krakove, má rád svoju rodinu, nefajčí marihuanu, netuží byť „free“... V roku 2008 získal Cenu Janusza Zajdela (najprestížnejšie ocenenie v kontexte poľskej fantastiky) za poviedku *Mesto hrobov*. Má rád príbehy.

rom, alternatíva dejín ako inakosti prežívania je priamo z historického diania vysunutá do cyklu roka. Stojíme na pomedzí žánru alternatívnej histórie s alternatívnou geografiou. V Szostakovom imaginárnom Krakove zažívame novoročný karneval a plavbu gondolou lagúnami na ponočnú omšu (pravdaže, gondolám musia, v dôsledku klimatických podmienok, uvoľniť cestu ľadoborce).

Chocholovci prinášajú popretie možnosti zmysluplného činu a orientácie v historickom čase i reálnom priestore. Kým Wolského hrdina sa z Poľska cez Egypt a severnú Afriku hravo dostane do USA (a to doslova, lebo neskôr zistí, že útek bol riadený špionážnou službou), Szostakov protagonistista trpí priam fóbiou z cestovania, jeho svet je obmedzený na Krakov – mesto bez skutočnej tváre, neprestajne striedajúce masky.

Aj v Szostakovej knižke, podobne ako u Wolského či u Dukaja vo *Vraniakovi*, je prítomný, hoci v decentnejšej a väčšmi zastretej podobe, autobiografický prvok. Rozprávač, podobne ako autor, je Krakovčan, zhruba spisovateľov vrstovník. Celok románu je koncipovaný ako ukávanie rozkladu rodiny, príbehu o rodine a príbehu vcelku zvnútra. História je u Szostaka nepodstatná, v *Chocholovcoch* čas neplynie, pohltí ho priestor. Čas trvá, priestor sa mení. Rodina, ktorá bola u Wolského zárukou príbehu a pretrvania, zlyháva. Tradícia tiež. Zlyháva príbehovosť, pretože sú ochromené jej zdroje. Otec rozprávača Wolského je bojovník, u Szostaka je, naopak, po postihnutí úrazom absolútne nehybný, odkázaný na opateru ostatných členov rodiny.

Východiská sú zrejmé. Galsworthyho *Sága rodu Forsytovcov* (*The Forsyte Saga*, 1906 – 1921) ako celok predurčený na rozpad, sága *Gormenghast* Mervyna Peakea (2004) ako vzor rozpadu, román *Mesto a mesto* (*The City & the City*, 2009) Chinu Miévillea s viacerými mestami v jednom.

Štyristoštyridsať strán Szostakovho textu začína v tme. Uprostred noci hrdina blúdi chodbami štvorposchodového domu. Od izby k izbe, potichu otvára dvere, vkráda sa do snov, kradne sny strýkovi maliarovi, sesternici, pracovníčke organizácie pre pomoc postihnutým v Bosne a Hercegovine. Do rána prejde niekoľko desiatok strán – na sklonku decembra prichádza svitanie neskoro. Napokon sa predsa z tmy vynorí silueta wawelských veží na kopci.

Dejiskom románu je, ako už bolo uvedené, Krakov. Hrdinami rodina Chocholovcov. Takmer tridsať ľudí obýva trojposchodový dom s pivnicou. Do budovy sa nasťahovali začiatkom deväťdesiatych rokov 20. storočia, po reštitúcii. Podľa projektu jedného z členov rodiny nechali vybúrať časť priečok, časť obydlija premenili na sieň vo výške dvoch poschodí. Tu sa schádza celá rodina počas spoločných obedov a večerí. Štyri generácie. Každý má svoje miesto, úlohu i gesto, s ktorým sa zúčastňuje rituálu.

Prepracovanosť systému v celej zložitosti sledujeme práve v prvých pasážach románu, ktoré sa odohrávajú v tesne predvianočnom a vianočnom čase. Spôsob prípravy jedál, následne samotná konzumácia. V presnom poradí, v rámci očakávaných reakcií. Slovo za slovom, pohyb za pohybom. Dvadsaťosem ľudí vie presne, čo má kedy robiť. Večera trvá štyri hodiny, vyše šesťdesiat strán textu. Solidná prepracovanosť rodinného rituálu i rodinného románu predvedená v praxi.

Trúbenie píšťal ľadoborcov zvonka upozorní Chocholovcov, že nastal čas zájsť na polnočnú omšu. Oblečú sa teda, nasadnú do motorových gondol, pomedzi čerstvo rozhrnuté kryhy smerujú lagúnou ku kráľovskej katedrále na Wawelli. A spolu s nimi tisíce iných, po požehnaní túžiacich Krakovčanov.

Rozprávačom osudov rodiny je tridsaťdvaročný muž. Zarába si ako turistický sprievodca po pamätihodnostiach mesta. Jeho matka pracuje ako redaktorka-korektorka. Nie z redakcie, ale cez telework, z domu, aby sa popri práci mohla starať o dlhodobu ochrnutého manžela. Otec rozprávača, bývalý archeológ, svetobežník a vzdelanec nie je schopný vykonať žiaden pohyb ani vyriechnúť slovo. Prežíva odkázaný na opateru manželky a dvoch synov.

V priebehu deja románu, ktorý má vlastne len jednu líniu, nakoľko jednu z hlavných motivických línií tvorí hľadanie tajomne zmiznutého staršieho brata, Barteka. Tento nepríde na Štedrú večeru, neobjaví sa ani neskôr. Systém sa začína drobiť. Szostak ponúka pohľad na Krakov ako na (jedny z mnohých) Benátok severu s lagúnami; Krakov – Istanbul s rušným trhoviskom a. i. Zmeny sa dejú nemotivovane, hrdina ich nekomentuje, pretože nevníma; záměna kulís neoberá mesto o podstatu, s ktorou nás autor ani rozprávač nezoznamujú, pretože sa nedá spoznať, iba prežiť a precítiť.

Môžeme len hádať, ktorá z nespočetných masiek má najbližšie k naozajstnému Krakovu, či vlastne ešte existuje naozajstný Krakov. Možno bol dávno pohltý vrstvami novomýtov turistických kancelárií. Szostakova knižka rozpráva príbeh o potrebe mýtu ako súvislého rozprávania, ukazuje tiež zlyhanie tohto sna. Komplexným mýtom románu je sen/koncept rodiny. Chocholovci sa po reštitúcii úporne usilujú vzkriesiť viacgeneračnú veľkorodinu typickú pre 19. storočie, spoločenstvo s rodovým sídlom, kaplnkou a hrobkou v podzemí, jednotný celok, o ktorom sa píše ságy. Chcú sa stať poľskými Forsytovcami začiatku 21. storočia.

Namáhavo a dôsledne rekonštruujú a vytvárajú obrady a rituály. Postupne sa však ukazuje, že pod dôkladne prepracovaným povrchom sa skrývajú neistota, prázdno, strach. Mýtus dneška nemá vnútorný zmysel, môže existovať len ako dvojrozmerná konštrukcia v reklame či popkultúre, pokus o vytvorenie tretieho rozmeru hĺbky zlyháva, pretože svetu dneška chýba jednota názoru a viery, o ktorú by sa mohla oprieť celistvosť stavby.

Obrady rodiny Chocholovcov preto fungujú len ako postupnosť naučených gest. Zlyhanie naplno obnaží hraničná situácia – smrť najstaršej členky rodu, prababky Márie. Pozostalí, zhromaždení v podzemí, reagujú počas obradu nasledovne: *„Po niekoľkých minútach sa moji príbuzní začali vrtieť. Nikto nevedel, čo sa má stať, nikto nevedel, ako sa to má stať, cítili sme sa ako na provízornej, improvizovanej slávnosti, prvej v dejinách sveta, vsotení do okamihu, v ktorom ešte pravidlá vznikajú, duchovní nepoznajú svoje úlohy, tie napíše až samotný život, treba teda improvizovať, vytvoriť novú tradíciu, premostiť vzdialenosť medzi archaickými zvykmi predkov a súčasnosťou“* (Szostak, 2010, s. 277).

V rozhodujúcej chvíli zavládnu rozpaky, následne bezradnosť. Premostenie nevzniká, niety jednoty ani podstaty, mýtus dneška môže byť len klamstvom a maskou, ktorá namiesto tváre ukrýva prázdnotu: *„modlitba sa skončila, znovu nastalo ticho, nikto nevedel, čo robiť ďalej, bezradne sme hľadeli jeden na druhého“* (tamže).

Situáciu zdanlivo „vyrieši“ staršia členka rodu piesňou. Účastníci sa pridávajú, omamný rytmus zapôsobí, žiaľ, rozprávačovi nebol venovaný dar povrchnosti: *„Privlastnili sme si ten rituál, cudziu pieseň, cudzí*

zvyk, rozprávali sme o ňom ako o našom, odvekom, všetci sa zázračne ľahko ocitli uprostred vidieckej starosvetskosti. Pritúlení k cudzej tradícii, zohriati teplom, ktoré nám nepatrí, omámení rítom, ktorý nebol“ (tamže, s. 279).

Namiesto obradu hra na obrad, maškarný ples. Postupný rozpad rodiny kráča ruka v ruke s rozkladom mýtu a možnosti súvislého lineárneho rozprávania, ktoré by tvorcom poskytovalo aj možnosť seberealizácie, vloženie sa do vnútra textu, tak aby ho, ako v dávnom veku, mohol vnímať ako podstatný. Žiaľ, vyslovovaním príbehov sa už v súčasnosti nevyslovujeme sami, žiadne príbehy nám nepatria, možno len ako úlomky.

Rozprávačov otec, v rámci mýtického kódu pater familias, v dávnych vekoch (rozprávačovho detstva) muž činu, hrdina a vodca, je ochrnutý a bezmocný. Sesternica Anna sa zamestnala (ako už bolo uvedené) v organizácii na humanitárnu výpomoc trpiacim v Bosne a Hercegovine – nie zo súcitu a snahy pomôcť, ale v dôsledku túžby môcť prežívať a spoluprežívať aspoň cudzie príbehy dneška a následne o nich rozprávať – pravdaže, s nevyhnutným povedomím odstupu.

Rodina Chocholovcov funguje ako prísne rolový systém, v ktorom má každý svoje miesto. Ustálenosť však nenapomáha k vytvoreniu presných kontúr a rozvinutiu osobnosti pod ochranou celku. Presné určenie úlohy ľudí skôr deformuje, vytvára z nich figúrky, neschopné samostatného života (rozprávačov bratanec Andrzej, „rodinný opravár“). Vo vnútri rodiny, ktorá sa úporne snaží o vytvorenie mýtizovaného sebaobrazu, sa zároveň vytráca priestor pre intimitu a dôvernosť. O rozprávačovom vzťahu k matke sa dozvieme okrem iného toto: „Teraz, keď som vyrástol, už sa s ňou nedokážem zhovárať. Nikdy sme nestvorili spoločný jazyk... Nevieť, kto je naozaj moja matka“ (tamže, s. 37).

Odcudzenie, prenikajúce do vnútra vzťahov k najbližším, sa rozprávač usiluje vyvážiť tvorbou alternatívnych príbehov na pozadí alternatív rodného mesta. Ako sprievodca turistov vo wawellskej katedrále nad náhrobkom poľského kráľa zakaždým odznova a inak rozpráva legendu o nehybnom spiacom kráľovi a jeho dvoch synoch, ktorí panovníkovi chceli pomôcť, no jeden sa stratil a druhý ho nevedel nájsť.

Osobné a rodinné sa prelína so všeobecne historickým, skutočnosť nadobúda hĺbkový rozmer, je len subjektívne prežívaná. Opäť ako u Wolského a Dukaja nachádzame pokus o prepojenie rodinného s historickým. Mýtus zaniká, pretože mizne jednota kolektívneho podvedomia schopného spoluprežívať a spoluprecitovať aj hĺbkový rozmer. Mimo oblasti reklamy a priemyslu zábavy, vytvárajúcich priestory „blízkyh stretnutí“ pre masy, sú ľudia čoraz viac sami.

Pocit hĺbky už spomenutému pohrebnému rituálu napokon dodá priateľka rozprávača, Zosia, dievčina, ktorá vyrástla v detstvom domove. Len kvôli rozprávačovi si vymyslela rodičov. Syn rodu Chochoľovcov sa po prezradení tajomstva „nepôvodu“ so Zosiou na istý čas rozíde, pretože jednoducho nie je schopný zvládnuť a akceptovať život niekoho mimo rodiny a neexistenciu rodiny ako kolektívneho príbehu. Až v závere dochádza k zmiereniu: „*Bozkávam ťa na tvár a šepkám ti priamo do ucha: ‚Budeme žiť na ostrovoch‘*“ (tamže, s. 440).

Isteže, hrdina tým reaguje na potopu, ktorá územie Krakova rozdelila na ostrovy, v druhom pláne však nemôžeme nevnímať narážku na vystupňovaný pocit subjektivity a rozpadu spoločnosti na ostrovčeky komunit.

Szostakova knižka je hrubá, pretože je poctivá. Jej rozprávač neodmieta rodinu, tradíciu ani príbeh, naopak, všetky spomenuté hodnoty má rád, je s nimi zrastený, žije v nich, skúma nie analyticky, on vlastne nič skúmať nechce a nechce si vytvárať odstup ani utekať, lež lož rastie odcudzením. Ako sa na kultivovaný beletristický text patrí, len ťažko sa dá rozlíšiť (či vôbec sa to dá), kam siahajú hranice autobiografického. Rodina, mýtus, príbeh sa vzdalujú sami sebe, stávajú sa iba predstavou, prázdnu šupou masiek, na ktorú sa díva činu neschopný rozprávač: „*tá neprestajná hrôza pred rozuzlením, pred činnosťou, pred životom spôsobuje, že žijúc predstieram život, žijem vedľa seba, iba si predstavujem, ako niekedy, v budúcnosti, budem žiť naozaj, budem rozprávať príhodne sformované histórie a nájdem tie pravé slová i tóniny*“ (tamže, s. 112).

Nie je rebel, negativista a horlivý prívrženec všetkého moderného, ale už nie celkom mladý tridsaťdvaročný muž bez stáleho zamestnania, ktorý sa živí ako sprievodca turistov. Má humanitné

vzdelanie nejasnej špecifikácie. Chcel by byť dobrý a túži mať rád tradičné, veď predsa váži si a pozná históriu... Nechce mýty ničiť, naopak, túži ich rekonštruovať, lenže rodina a príbeh sa mu rozkladajú pod rukami bez toho, aby proti tomu čokoľvek podnikol.

Pravdaže, nie je schopný podniknúť ani nič na záchranu – najmä preto, že v rozhodujúcich okamihoch prichádza na to, že pozná len vonkajškovú stránku rítov, nie ich vnútro –, a teda nemôže pochopiť príčinu rozpadu, ergo, ani ho zastaviť. Neodbytné sa natíska podozrenie, že pod povrchom rítov nie je nič... Kolektív rodiny i mýtu je chimérou, pokus o rekonštrukciu tradície stroskotal.

Rozprávač sa márne usiluje o vtesnanie Krakova do kulís Benátok (vrátane bizarného karnevalu siedmich krakovských masiek) či Istanbulu. Uchopuje nitky tradície smerom ku *Gormenghastu* M. Peakea či Galsworthyho *Forsytovcom*, pokúša sa stále odznova iným spôsobom, hľadá napríklad nadväznosť v aktualizácii folklóru Malopoľska smerom k etnohudbe. Stavba sa však rúca, otec ostáva ochrnutý, brat Bartek, mimoriadne talentovaný muž mnohých podôb (postupne študent filológie, alternatívny hudobník, kňaz, úradník na mestskom magistráte), je stratený (jeho hľadanie v symbolickej rovine znamená cestu za príbehom ako možnosťou zmeny), nehrdina, ako už bolo citované, odchádza žiť na ostrove.

Ak je tento román presvedčivý, nuž aj a najmä preto, že autor píše výpoveď o svete, ktorý ho obklopuje. V zásade prináša myšlienku rozkladu tradície viacgeneračnej rodiny i jednoty tradície v štiepení na viacero variantov – nielen v priestore, ale i v čase, keď sa v mystifikáciách rozprávača – historického sprievodcu prelína pravda s výmyslom a rodinná história s veľkou históriou, osobné s nadosobným (rozprávač turistom rozpráva vymyslené legendy o poľských kráľoch, ktoré prepája s odkazmi na osud svojej rodiny). Alúziou na tradíciu je i rytmika názvu – *Chocholy* a Žeromského *Popioly* (v druhom prípade nejde, samozrejme, o názov rodiny, lež dotykom cez význam bezpochyby v Poľsku všeobecne známej knihy autor už vopred navodzuje atmosféru zániku a rozkladu).

Rodinný rituál v knižke vytvára prechod medzi osobným, konkrétnym vzťahom rodinnej bunky a formálnou neosobnosťou styku v rámci organizácie. Je ustálený, zároveň ale emočne nasý-

tený, schopný navodiť prinajmenšom ilúziu spolupatričnosti, ktorá nahrádza osobný kontakt – rodina funguje ako kolektívne „mnohotelo“, prispôsobenie sa celku môže viesť nevdojak k prehĺbeniu špecializácie a jedinečnosti vznikom a vývinom bytostí, ktoré by bez rodiny neboli schopné prežiť a v jej rámci sa venujú len jednej činnosti (jeden z členov rodiny, Andrej, neschopný nájsť si zamestnanie „vonku“, pôsobí ako opravár domu), zväzujúci systém tradície a rolivosti súčasne vytvára priestor pre pomalý rast najbizarnejších individualít – podivnejších než čokoľvek vonku, kde bizarnosť obrusujú pohyb a poveternostné vplyvy. V rodine platí: môžeš byť akokoľvek iný, ak si náš. Osobitosť jednotlivých členov celku je však statická, viazaná na konkrétny priestor a podriadená jeho záujmom. Individuum sa mení na bábku, nebytosť, zvonka vnímateľnú ako čudák či netvor. Fungovať je schopné len práve v rámci rodiny.

Príslušnosť sa manifestuje účasťou na rituáli a hrou úlohy – rodina je rolová organizácia, špecifickosť tu splýva so špecializáciou, funkcia sa vypracúva s ohľadom na očakávania a potreby druhých, tak aby jedinec bol odlišiteľný zvnútra a v prípade potreby nerozoznateľný zvonka. Rodina je schopná poskytnúť alibi a ochranné mimikry. Efekt sa dosahuje napr. opakovaním mien, jedinci sa rozoznávajú na základe dohodnutých signálov, prípadne osobným kontaktom.

V *Chocholovcoch* je tradícia opretá o popretie historického času, ktorý je nahradený cyklickým časom rituálneho kolobehu sviatkov roka, pomedzi ktoré plynú stále nové tváre mesta. Priestor magického Krakova, ako sme už spomenuli, pohlcuje historický čas – ale tiež pohyb smerom von. Rozprávač, ako sme v úvode analýzy uviedli, trpí fóbiou z cestovania. Vnútorňú náplň mŕtvemu rítu je napokon schopná dodať priateľka rozprávača, cestovaním posadená Zosia.

Rozpad rodiny, celistvého príbehu mýtu je tiež rozpadom sna o večnosti, ktorá sa stáva len bezvýchodiskovým krúžením. Román sa končí apokalyptickou víziou zániku celku mesta a už citovanou vetou rozprávača adresovanou Zosii: „*Budeme žiť na ostrovoch*“ (tamže, s. 440).

Scvrknutý priestor utópie sa však prinajlepšom môže zmeniť na idylu (viac či menej iluzívnu) intímneho šťastia páru vyvolených. Kým Dukaj v *Lade* čas zastavil, Szostak krúžiaci, s priestorom späť čas atomizoval. Rozložením rodiny, tradície a koncepcie mýtu ako príbehu a príbehu ako mýtu nevyhnutne znemožňuje čo i len pomyslenie na vytvorenie textu, v ktorom by sa, ako u Wolského, rodinné cez čin stávalo historickým. Pokračovania nieto, koná sa návrat ku Krasickému a k Voltairovi, Candidov optimizmus mizne v irónii – a utópia tiež.

V kontexte poľskej literatúry, pravdepodobne s ohľadom na odlišné geopolitické postavenie, zohráva žáner alternatívnej histórie omnoho dôležitejšie postavenie než v literatúre slovenskej. Najmä v historickom kontexte – Poliaci ako väčší národ boli, v porovnaní so Slovákmi, v dejinách omnoho častejšie subjektom než objektom dejín, čo nabáda popri reflexii histórie tvoriť tiež príbeh. Navyše, poľská história v podobe troch delení na sklonku 18. storočia zažila zvrät, ktorý sa prinajmenšom na prvý pohľad, bez zohľadnenia dlhodobého pôsobenia vnútorných procesov, vyrovná dejovým skokom populárnej literatúry. Texty, ktoré zaraďujeme do tejto skupiny, do značnej miery poskytujú možnosť vytvárania utópie dejín a času ako predvídateľného, ovládateľného, spoznatelného a činom takmer okamžite meniteľného fenoménu, ktorý má hrdina v podstate bezprostredne, na dosah.

Pramene:

- DUKAJ, Jacek: *Xavras Wyzryn*. Varšava : SuperNOWA, 1997.
DUKAJ, Jacek: *Lód*. Krakov : Wydawnictwo literackie, 2007.
DUKAJ, Jacek: *Wroniec*. Krakov : Wydawnictwo literackie, 2009.
MIÉVILLE, China: *Město & město*. Plzeň : Laser-books, 2009.
PEAKE, Mervyn: *Gormenghast I. Titus Žal*. Praha : Argo, 2004.
SZOSTAK, Wit: *Chocholy*. Varšava : Lampa i Iskra Boża, 2010.
TURTLEDOVE, Harry: *Great War: Walk in Hell*. New York : Ballantine, 1999.
(*Česky Velká válka: Cesta peklem*. Praha : Classic, 2007.)
WOLSKI, Marcin: *Jedna przegrana bitwa*. Varšava : Narodowe Centrum Kultury, seria Zwrotnice czasu. Historie alternatywne, 2005.

Literatúra:

- COLLINS, Wiliam Joseph: *Paths not taken. The development, structure and aesthetics of the alternative history*. Davis : Univesity of California, 1990.
CZARTORYSKI, Adam Jerzy: *Pamiętniki i memorialy polityczne 1776 – 1809*. Jerzy Skowronek (ed). Varšava : Instytut Wydawniczy Pax, 1986.
JANION, Maria: *Bohater, spisak, śmierć Wykłady żydowskie*. Varšava : Wydawnictwo W. A. B., 2009.
KRASICKI, Ignacy: *Historia*. Krakov : Universitas, 2002.
MIŁOSZ, Czesław: *Historia literatury polskiej*. Krakov : Znak, 2010.
PROPP, Vladimir Jakovlevič: *Morfologija rozprávky*. Bratislava : Tatran, 1971.

Soňa Pašteková

Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

Ruská antiutopická próza 20. storočia ako apokalyptický model sveta

Pre vývin moderných názorov na usporiadanie sveta bolo špecifické 20. storočie, kedy sa v literatúre presadil žáner antiutópie. Zrýchlený tok európskych dejín konca 19. a začiatku 20. storočia priniesol významné dejinné prevraty (národno-oslobodzovacie procesy, 1. svetová vojna), vedecké objavy (Darwinova evolučná teória, teória relativity) a technické vynálezy (dopravné prostriedky, stroje). Celkový ekonomický pokrok vyspelých západných štátov znamenal zmenu postoja k tradíciám kultúrneho dedičstva, k zabehnutým formám spoločenských vzťahov a k dobovému životnému štýlu.

V Rusku tento dejinný pohyb znamenal posun od zaostalej polo-feudálnej krajiny k európskemu pokroku, nie však na základe ekonomickej vyspelosti, ale na princípe revolúcie politickej. K proticárskym náladám prispeli začiatkom 20. storočia závažné historické udalosti, ako bola porážka ruskej revolúcie v roku 1905 a najmä 1. svetová vojna, kde Rusko bojovalo s veľkými stratami a následným hospodárskym úpadkom s vlnou sociálnych nepokojov – to boli faktory vytvárajúce živnú pôdu pre revolučný prevrat v roku 1917. Súčasťou dobového ruského myslenia sa stali predstavy o novom usporiadaní štátu, spojené s apokalyptickými víziami zániku starého sveta (monarchie), ktoré v tom čase pulzovali v povedomí národa. Zlomová situácia navodila extrémne chápanie revolučnej apokalypsy v Rusku – ako národnej katastrofy a zároveň oslobodzujúcej katarzie, spojenej s nastolením tisícročného kráľovstva božieho na Zemi a novej šance pre zaostané Rusko.

Do ruského duchovného života s jeho tradičnou religiozitou a dominantným postavením pravoslávnej cirkvi preto bez väčších problémov prenikali neoidealistické tendencie, inšpirované jednak z domácich myšlienkových zdrojov (filozofické názory L. N. Tolstého a F. M. Dostojevského), jednak z podnetov západoeurópskeho mys-

lenia a východných náboženských systémov (dobovo módny budhizmus). V ruských podmienkach sa najvýraznejšie modifikovali teórie nemeckých iracionalistov (A. Schopenhauer, F. Nietzsche), ktoré rezonovali v koncepciách ruského „bohohľadačstva“ (stvorenie *teurga* ako spojenie Boha a človeka), hlásaného náboženskými filozofmi (V. S. Soloviov, N. A. Berdajev) i spisovateľmi (M. Gorkij, A. A. Bogdanov).

Tento nový filozofický prúd, rozvíjajúci iracionalistické, intuitivistické a nábožensko-mystické koncepcie, vstúpil do ostrej polemiky s revolučno-demokratickým myslením časti ruskej inteligencie. Jej predstavitelia, po niekoľko generácií pôsobiaci v opozícii voči cárskemu režimu, zohrali významnú úlohu v ruskom revolučnom hnutí. Neudržateľnosť spoločenských pomerov v Rusku na prahu 20. storočia (cársky despotizmus, činnosť teroristických organizácií) mala za následok formovanie novodobých revolučných názorov. Prví teoretici marxizmu (V. I. Lenin, G. V. Plechanov) nadviazali na myšlienky ruských revolučných demokratov štyridsiatych a šesťdesiatych rokov 19. storočia a národnickej ideológie, ako aj na učenie západného marxizmu, jeho teórie o ekonomickej rovnosti a potrebe triedneho boja proletariátu (K. Marx, F. Engels), ktoré do Ruska prenikali zo zahraničia. Ruskí marxisti sa opierali o idey francúzskych utopických socialistov (Saint-Simon, Ch. Fourier), propagujúcich vízie občinového socializmu, rovnostárstva a odstránenie súkromného vlastníctva. Inšpirovali sa utopickými predstavami o ideálnom štáte, formulovanými už v staroveku v Platónových dielach *Ústava a Zákony* a v známych spisoch stredovekých učencov Thomasa Mora *Utópia alebo o najlepšom usporiadaní štátu* (1516), Tommasa Campanellu *Snečný štát* (1623) či Francisa Bacona v nedokončenom spise *Nová Atlantída* (1626).

Obe názorové línie, novoidealistická i revolučne-marxistická, sa postupne stali prirodzenou súčasťou ruského povedomia, v ktorom sa prelínali náboženské predstavy o druhom príchode Krista s víziami komunistickej budúcnosti krajiny. Chiliastické koncepcie o novom usporiadaní štátu sa v národnom chápaní spájali s eschatológiou posledného súdu a so zánikom starého Ruska. Z pocitov výnimočnosti ruského národa, posilňovaných ideami Dostojevského a Soloviova, odvodzovala krajina svoju spasiteľskú funkciu v dejinách sveta, známy „ruský mesianizmus“, podľa ktorého Rusko po stá-

ročia chránilo Európu pred mongolo-tatárskymi nájzdami, a preto má právo zasahovať do chodu sveta. Zložitá dobová atmosféra začiatku 20. storočia vytvárala priestor pre vznik rozličných utopických ideológií (skýtske predstavy o „mužičkom raji“, utopické koncepcie kozmické, industriálne a technokratické), ktoré v duchu očakávania „lepšieho sveta“ ospravedlňovali násilnú formu revolučnej premeny Ruska ako nevyhnutnú očistu pri zrode novej epochy.¹

Vývin dejinných udalostí smerom k totalitným spoločenským formám a autokratickým režimom s nadvládou skupinky vyvolených anticipovala európska literatúra prvej polovice 20. storočia v podobe literárnej antiutópie, ktorá sa stala špecifickým „antižánrom“ modernej európskej tvorby. Najznámejšie romány britských autorov Georgea Orwella *Farma zvierat* (1945) a *1984* (1949) či Aldoussa Huxleyho *Koniec civilizácie* (v prekladoch aj pod názvom *Krásny nový svet*, 1932) mali svojich pozoruhodných predchodcov, ruských prozaikov a dramatikov zo začiatku 20. storočia, ktorým sa budeme venovať v ďalšom texte. Ide najmä o poviedku *Agronauti* (1904) Andreja Belého, vedecko-fantastickú novelu *Republika na Južnom kríži* (1907) predstaviteľa starších symbolistov Valerija Briusova i jeho

1 Začiatkom 20. storočia sa v Rusku rozvinula ideológia „skýtstva“, tzv. skýtska utópia (názov ako poetická metafora je odvodený od záhadného, kultúrne vyspelého plemena žijúceho kedysi v okolí Čierneho mora). Bola založená na protizápadnej orientácii, syntéze slovanských a východných národných prvkov (kočovní, stepné, tatárske), vyústila do chápania revolúcie ako národného, protieurópskeho, proticivilizačného aktu, orientovaného na návrat k tradíciám európskymi vplyvmi nepoznačeného predpetrovského Ruska. Myšlienky skýtstva zdonovali v poézii Alexandra Bloka, Valerija Briusova, v zborníkoch *Skýti* (*Skyfi*, 1917 a 1918) R. V. Ivanova-Razumnika, v tvorbe Alexandra Remizova a vidieckych básnikov Nikolaja Kljujeva či Sergeja Jesenina. Ideológia skýtstva bola v tom čase sprevádzaná utopickými predstavami o „mužičkom raji“, projektujúcimi budúcnosť krajiny ako štátny model vidieckeho socializmu. Tieto predstavy sa odrazili v imažinistickej tvorbe Sergeja Jesenina (báseň *Inónia*), vidieckeho básnika Sergeja Klyčkova, ale aj v skeptickom pohľade Borisa Piľňaka či Andreja Platonova *Čo je na osoh* (1931). Zložitá revolučná situácia v Rusku zrodila tiež rozličné utopické koncepcie kozmické, zamerané na globálnu premenu nielen Ruska, ale celej planéty, celého vesmíru (poéma *Ladomír* Velemira Chlebnikova, koncepcia „živého vesmíru“ Konstantina Ciolkovského), sprevádzané šokujúcimi civilizačnými projektmi programového vedeckého zdokonaľovania ľudskej rasy (genetické experimenty). Ďalším typom utopického myslenia, rozšíreného nielen v Rusku, boli koncepcie industriálne a technokratické (na ich nebezpečenstvo upozornil aj Jevgenij Zamiatin, predstaviteľom ktorých bol Alexander Bogdanov, autor prác z oblasti kolektívnej psychológie (*Iz psychologii obščestva*, 1904), propagátor „fourieristickej“ predstavy rozumnej budúcnosti ľudstva na základe organizovanej kolektívnej práce. Technicky a futurologicky orientované boli utopické projekty avantgardné, realizované v tvorbe ruských futuristov, hlásali ideu radikálneho pretvárania sveta. Radikálne predstavy nového, mladého, ohňom a krvou revolúcie očisteného sveta vnímali nevyhnutnosť násilného zúčtovania s minulosťou ako prípravu novej cesty k spoločnosti budovanej na vedeckých základoch (napríklad v diele básnika Velemira Chlebnikova).

antiutopickú drámu *Zem* (1904), diela *Skaza hlavného mesta* (1918) a *Poviedka o Akovi a ľudstve* (1919) Jefima Zozuľu, drámy *Mimo zákon* (1921) a *Mesto Pravdy* (1924) Leva Lunca, kde autori načrtli šokujúce vízie porevolučnej skutočnosti s podmienkami neprijateľnými pre slobodne mysliaceho človeka.

Do tejto kategórie nepochybne patrí aj do mnohých jazykov preložený antiutopický román *My* (1920) Jevgenija Zamiatina, satirické, vedecko-fantastické prózy *Osudové vajcia* (1925) a *Psie srdce* (1926) Michaila Bulgakova, vnímané ako satirická groteska dobovej idealizácie sovietskeho režimu a zároveň nová hrozba ruského proletariátu, či romány *Čevengur* (1929) a *Šťastná Moskva* (vyšla až 1991) Andreja Platonova – výnimočné texty ruských autorov, ktorí svoje varovné slová, upozorňujúce na nebezpečenstvo odľudštenej stránky maximalizovaných utopických projektov, zakódovali do umeleckej podoby literárnej antiutópie.²

Vznik antiutopického žánru literárna veda (Kšicová, 1998) vníma ako proces aktualizujúci tému, ktorá predchádzala jednému zo základných filozofických smerov – existencializmu. V dielach novoromantickej proveniencie spojených s modernizmom a dekadenciou sa podľa nej odrážajú celé komunity zápasiace o holú existenciu. Preto sa začiatkom 20. storočia tak často využíva žáner sci-fi. Zvlášť charakteristický je pre tvorbu predstaviteľa ruského symbolizmu V. Briusova, ktorý ako vyhraný urbanista vytvára celú sériu apokalyptických diel umiestnených do rôznych časových horizontov. Do minulosti situuje rukopisné drámy *Skaza Atlantídy* (*Gibel' Atlantidy*), *Posledný súd* (*Deň strašného suda*), *Prichádzajúci Húni* (*Grižduščije gunny*), do prítomnosti poémy *Cárovi severného pólu* (*Carju Severnogo poljusa*, 1898 – 1900), *Biely kôň* (*Koň bled*, 1903), do budúcnosti poviedku *Republika na Južnom kríži* (*Respublika Južnogo kresta*, 1905)³ a drámu *Zem* (*Zemľa*, 1904). Najvýraznejšie sa antiutopický

2 Z literárnych vedcov sa ruskej antiutopickej tvorbe venovala napríklad česká rusistka Danuše Kšicová v monografickej práci *Secese. Slovo a tvar* (1998), na Slovensku autorka tohto príspevku jednak v prácach orientovaných na teoretické otázky antiutopického žánru, jeho literárny i mimoliterárny kontext – antiutópia ako jedna z foriem antirealizmu, projektovanie možných svetov (Pašteková, 2004), jednak interpretačnej analýze konkrétnych textov ruských modernistov J. Zamiatina a A. Platonova (Pašteková, 2006).

3 Dielo je prvý rusky písaný vedecko-fantastický text, dej je situovaný do hlavného mesta republiky, vybudovanej priamo na Južnom póle, kde ľudia žijú na vysokej technickej úrovni, no v úplnej izolácii od okolitého sveta.

žáner realizoval práve v Briusovovej dramatickej tvorbe. Hra *Zem* je formálne komponovaná na princípe antickej drámy. Tematická stránka predpovedá zánik umelej civilizácie, žijúcej pod zemským povrchom, manipulovanej odludšteným štátnym mechanizmom.

Spoločným znakom takmer všetkých Briusovových diel je katastrofické vyústenie, reagujúce na ruské chiliastické nálady prelomu storočí, ktoré sa najvýraznejšie pretavili v dráme *Zem*, vykresľujúcej zánik pozostatkov civilizácie v umelom meste pod obrovskou kupolou. Hraničné situácie, do ktorých sa Briusovove postavy dostávajú (izolácia), vytvárajú predpoklady pre patologické deformácie osobnosti, preto aj rozpad jeho civilizácií nastáva zvnútra, v rovine psychologickej (podobne v *Republike na Južnom kríži*). V tomto zmysle je u Briusova viditeľný vplyv Sigmunda Freuda, okrem iných aj v poviedke *Za zrkadom* (s podtitulom *Iz archiva psychiatra*), založenej na dlhej tematickej línii dvojnícva v ruskej literatúre, kde sú u schizofrenickej hrdinky realita a halucinačný sen neoddeliteľne prepojené.

Krátko po revolučných udalostiach roku 1917 anticipuje ruský prozaik J. Zamiatin tragické dôsledky zneužitej idey rovnostárskej spoločnosti v Rusku. Vyslala svetu varovný signál v podobe poviedky *Jaskyňa (Peščera, 1920)*, ktorá je kritikou praktík raného komunizmu (autor ho prirovnáva k spoločenstvu „jaskynného“ typu), a najmä formou románovej antiutópie s príznačným názvom *My (1920)*,⁴ šokujúcej vízie budúcnosti totalitného režimu ako zmechanizovaného a odludšteného kolektivismu. Zamiatinov román v denníkovej podobe osciluje na pomedzí poetiky realizmu a symbolizmu s prvkami vedeckej fantastiky. S prekvapujúcou presnosťou predpovedá nástup svetového komunizmu v 20. storočí, je tragickou paródiou utopických vízií stredovekých mysliteľov s ich predstavami spoločnosti fungujúcej na vedeckom základe, s myšlienkami o rovnosti, založenej na odstránení súkromného vlastníctva.

4 Kniha vyšla najprv v anglickom, v českom a vo francúzskom preklade (1924 v New Yorku, 1927 v Prahe a 1929 v Paríži), v ruštine prvýkrát v skrátenej časopiseckej verzii v Prahe (1927), v Rusku až v období perestrojky (1988). Román je sociálnou satirou, proroktvom zvráteného vývinu spoločnosti s nadvládou strojov a tyranskej ideológie. Je príbehom fiktívneho Jednotného štátu v období 3. tisícročia, v ktorom za cenu relatívneho materiálneho blahobytu zaplatili obyvatelia stratu ľudskej identity. Štátnym aparátom sú dokonale manipulovaní a označovaní číslami. Existujú v prísne usporiadanom systéme, riadenom Úradom Strážcov na čele s Veľkým Dobrodincom, od ostatného sveta sú oddelení zelenou stenou (zjavné sú analógie s neskoršími ruskými a východoeurópskymi reáliami – Lenin, Stalin, železná opona).

Staroveké idey usporiadania štátu na princípe rovnosti občanov a odstránení súkromného vlastníctva, naznačené už v Platónových dielach, v ruských podmienkach modifikoval spisovateľ A. Platonov.⁵ Žánrovo nejednoznačná, čiastočne autobiografická próza-podobenstvo *Čevengur* nie je (na rozdiel od Zamiatinovho románu) civilizačno-technickou antiutópiou univerzálneho typu, ale typicky ruským projektováním danej témy. S ústrednou postavou tragikomického komunistu Alexandra Dvanova (s predobrazom Ježiša Krista a Dona Quijota v jednej osobe) autor načrtáva vzťah prostého ruského muzíka k revolučným otrasom doby (hústka negramotných komunistov pod deformovaným vplyvom hesiel a propagandy vyvraždí stepné kozácke mestečko a následne pasívne čaká na príchod komunizmu ako nového raja, ktorý sám „spadne z neba“). Platonov tu rozohráva zložitú hru naratívnych postupov a intertextových rovín (komunistická rétorika, reč hesiel a propagandy, nezrozumiteľné nariadenia a dokumenty v kontraste s obmedzeným obzorom vnímania reality z aspektu nevzdelaných ruských bolševikov), opiera sa o motívické pozadie starovekých mýtov, biblických príbehov, stredovekých legiend a putovných rytierskych románov.

Antiutopické prózy menej známeho ruského spisovateľa začiatku 20. storočia J. Zozuľu⁶ *Skaza hlavného mesta (Gibel' glavnogo goroda, 1918)* a *Poviedka o Akovi a ľudstve (Rasskaz ob Ake i čelovečestve, 1919)* sú svojou alegorickosťou a morálno-filozofickým rozmerom blízke po-

5 Vlastným menom A. Platonovič Klimentov (1899 – 1951) upozornil na myšlienkovú blízkosť s Platónom pseudonymom Platonov. Novelami *Stavebná jama (Kotlovan, 1930)* a *Čo je na osah (Vprok, 1931)* vyjadril skeptický postoj ku komunistickej budúcnosti Ruska a získal tak reputáciu nepriateľa sovietskeho štátu. Väčšina jeho diel vyšla až v osemdesiatych rokoch, v období perestrojky. Za antiutopické možno považovať spisovateľove romány *Čevengur* a *Šťastná Moskva (Ščastlivaja Moskva, vyšiel až 1991)*. Oba sú tragicko-satirickým obrazom zbytočných obetí porevolučnej generácie na oltár spochybený ideálom komunizmu.

6 J. Zozuľa (1891 – 1941), ruský prozaik a publicista, študoval žurnalistiku v Odese a Petrohrade. V odeských novinách, neskôr v časopise *Nový Satirikon* publikoval prvé satirické poviedky. Roku 1919 sa presťahoval do Moskvy, kde roku 1922 založil časopis *Ogoňok*. V nasledujúcich rokoch vydal niekoľko poviedkových kníh. Od roku 1937 publikoval málo a len časopisecky. Počas 2. svetovej vojny odišiel ako dobrovoľník na front, kde ochorel a zomrel. Jeho tvorba bola na dlhé roky vymazaná z oficiálneho prúdu sovietskej literatúry. Zozuľa nepatrí k žiadnej z dobových literárnych skupín. Písal satirické poviedky, rozprávky-podobenstvá a psychologickú prózu, ktorou nadväzoval na poetiku A. P. Čechova. Mapoval medzilidské vzťahy v bežných podmienkach mestského života. Jeho štýl charakterizuje mikroskopická analýza zameraná na zvýraznenie zaujímavého detailu a smerovanie k satirickému zovšeobecneniu. Vynikal nevšedným pozorovacím talentom, schopnosťou odhaľovať skryté významy a súvislosti. Po revolučných udalostiach roku 1917 začal publikovať diela nepriateľsky ladené voči vláde soviетov, antiutopické prózy s nádychom fantastiky a grotesky *Skaza hlavného mesta* a *Príbeh o Akovi a ľudstve*. Podobný charakter majú aj Zozuľove neskoršie prózy *Hrdinstvo občana Kolsudského (Podvig graždanina K., 1927)* či *Dielňa na výrobu ľudí (Masterskaja čelovekov, 1930)*.

etike Zamiatinovho románu *My*. Žáner, jazyk a lexika oboch Zozulových próz sú špecifické: na jednej strane evokujú politický dokument – vojenský výnos, nariadenie, rokovanie, teda istú usporiadanosť, na druhej strane extrémne vypätú dialogickosť – výkriky, teda chaos, paniku, existenciálny strach. Usporiadanosť kontra chaos charakterizuje striedanie jednotlivých kapitol, napriek zdanlivej statickosti niektorých častí (nariadenia, výnosy) v podtexte rezonuje dynamika a napätie (obsah dokumentov, ktoré sú rozsudkom smrti). Rok po revolučných udalostiach v Rusku predvída autor podobu novovznikajúceho sovietskeho štátu v univerzalisticky, technokraticky a urbanisticky poňatom projekte *Skaza hlavného mesta*.⁷ Povedka *Príbeh o Akovi a ľudstve* je varovným signálom nastupujúceho totalitného režimu v podobe „červeného teroru“. V bližšie neurčenom meste je ustanovená Rada najvyššej právomoci na čele s významnou osobnosťou, ktorou je bližšie neurčený Ak. Na základe krátkych protokolov má komisia za cieľ vytriediť ľudí, „nepotrebných k životu“, a do 24 hodín ich zlikvidovať:

„Nepotrebný č. 14623.

Pracuje v stolárskej dielni. Trieda – stredná. Vzťah k práci žiadny. V každej oblasti ide cestou najmenšieho odporu. Fyzicky zdravý, no duševne trpí chorobou najprostejších: bojí sa života. Bojí sa slobody. Počas sviatkov, keď má voľno, ohlupuje sa alkoholom. Počas revolúcie prejavoval snahu: nosil červenú stužku, kupoval zemiaky a všetko, čo sa dalo: bál sa nedostatku. Pýšil sa robotníckym pôvodom. Aktívne sa na revolúcii nezúčastnil, bál sa. Má rád smotanú. Bije deti. Životné tempo – lahostajná skleslosť. – Do 24 hodín.“⁸

Právom silnejšieho v meste nastáva genocída, nie však rasová či etnická, ale ideologická (s následnou fyzickou likvidáciou), evokujúca činnosť známej Leninovej komisie Čeka a neskoršie Stalinove čistky v tridsiatych rokoch (rozsudky smrti bez udania dôvodu). Opakuje

7 Nemenované mesto v bližšie neurčenej krajine obsadí technicky a vojensky vyspelejšia civilizácia, ktorá mesto nezničí, ale blahosklonne (s prevahou vojenskej sily) obyvateľom oznámi, že z úcty k jeho kultúrnemu dedičstvu mesto zachová. Postaví len nové, ďalšie mesto nad pôvodným, obyvatelia sa však musia podriaďiť, ostať izolovaní a zmieriť sa s faktom, že viac nevidia slnko. Nové mesto zakrátko vyrastie na pilieroch, všetky nepokoje pôvodných obyvateľov sú potlačené, začne sa s ich nenásilným vyhladzovaním, je im znemožnené mať potomstvo (základom filozofie nového tyrana je „rozumné násilie“). Po požiari, ktorý zrazu vypukne v spodnom meste, sú obe zničené, obyvovatelia mŕtvi alebo šílení, nad všetkým vychádza lahostajné slnko.

8 Z ruského originálu preložila S. P.

sa žánrový a naratívny model dokumentárnej prózy (nariadenia, politický výnos formou plagátov a hesiel) ako typický prejav vládnucej moci s atmosférou porevolučnej situácie v sovietskom Rusku. Rozklad moci však prekvapivo prichádza zvnútra (podobne ako psychologická deštrukcia v prózach Briusova), hlavný predstaviteľ sa dostáva do morálnej krízy, s ľútosťou priznáva svoj omyl, mesto sa vracia k normálnemu životu (netypický model optimistickej antiutópie).

Na prelome 20. a 21. storočia prežíva ruská antiutopická tvorba svoju renesanciu, je pozoruhodným fenoménom súčasnej literárnej scény, vyvolávajúcím bádateľskú pozornosť. V sovietskej epoche patrila k polodisidentskému žánru a antiutopické diela boli publikované buď v emigrácii, alebo sa zachovali len v samizdate. V poslednom desaťročí však aj vyšlo množstvo literárnovedných prác k danej problematike nielen v zahraničí, ale od polovice deväťdesiatych rokov aj v Rusku (Artemieva – Mikešin, 2000; Kovtun, 2003; Pavlova, 2004; Artemieva, 2005; Jurieva, 2005). K najznámejším odborníkom v oblasti antiutopického žánru patrí nepochybne literárny vedec a historik Boris Lanin a jeho dve publikácie (Lanin, 1993; Lanin – Borišanskaja, 1994). V súčasnosti sa venuje výskumu antiutopickej tvorby v ruskej literatúre postmoderného obdobia, ktorá sa sformovala v súvislosti s novým knižným trhom, kedy sa prudko mení literárna situácia, objavujú sa nové mená a literárne ceny, stimulujúce intelektuálne traktovanie budúcnosti krajiny. V pozoruhodnej štúdiu *Obraz Ruska v súčasnej ruskej antiutópii* Lanin vyčleňuje niekoľko vývinových typov novej antiutopickej prózy, ktoré vykazujú netypické zvláštnosti (definuje napríklad budhistický, moslimský, pravoslávno-imperiálny či satirický model postmodernej ruskej antiutópie; Lanin, 2007).

Ak podľa slovníkovej definície utópia (z gréc. u = ne, topos = miesto) označuje neexistujúce miesto, podobe aj antiutópia (prevrátená utópia, metautópia, dystópia) je druhom fantastickej literatúry s predstavou o dokonale fungujúcich spoločenských pomeroch (v antiutópii len zdanlivo), budovaných na vedeckom základe vo vymyslenej krajine, na neznámom mieste, pričom obsahuje dobrodružné a tajomné prvky. V súčasnej ruskej antiutópii je však dej situovaný bezprostredne na území Ruska, v jednom prípade v Paríži ako významnom centre ruskej emigrácie. V konkrétnej historickej epoche sa teda

ruské antiutopické projekty zmenili z podoby literárneho žánru na isté modelovanie reálnej skutočnosti. V predstavách súčasných autorov o budúcnosti krajiny dominuje tzv. východná orientácia (orientálna, moslimská predstava budúcnosti Ruska), teda nie ekonomický či politický vzťah Ruska s Európou a Amerikou, ale spojenie s Áziou, vytvorenie novej, neporaziteľnej veľmoci. K najúspešnejším postmoderným typom ruských antiútópií B. Lanin radí dielo Cholm Van Zajčika (pseudonym autorov Viačeslava Rybakova a Igora Alimova) *Podnik skúpeho barbara* zo série tzv. budhistických projektov budúcnosti Ruska. Sujet v diele je utlmený, dôraz sa kladie na charakteristiku postáv, podľa morálky a etikety nevhodných pre súčasný svet. Zakomponovanie čínskeho prvku je súčasťou literárnej hry – mystifikácie. V štáte Ordus, vzniknutom ako dobrovoľné spojenie medzi Hordou a Ruskom, je cieľom vytvoriť krajinu „pre spokojný a spravodlivý život obyvateľov, právny štát, v ktorom bude vládnuť diktatúra jediného zákona(!)“ (Lanin, 2007).

K moslimskej antiutopickej línii patrí román Andreja Volosa *Moskovská mekka* (*Maskavskaja Mekka*), ktorý je považovaný za najnevďarenejšie dielo tohto autora. V ňom sa Moskva stala novou Mekkou s prevahou tureckého obyvateľstva. Jedinou možnosťou záchranu nemoslimského etnika je útek do komunistickej dedinky, vytvorenej na základe teórií utopických socialistov (falangy, rodové občiny). Dej románu Jeleny Čudinovej *Mešita parížskej Bohorodičky* (*Mečet parížskej Bogomateri*) sa naopak odohráva v Paríži roku 2048, kedy sa Eurosojuz už dávno nazýva Euroislamom, väčšina Európanov prijala islamské náboženstvo a zvyšné národnostné menšiny žijú v parížskom gete. Dielo je podľa Lanina komplexom xenofóbnych a nacionalistických povier, stereotypov a predpovedí.

Ďalším typom novej antiútópie je tzv. pseudoliberalná diktatúra: román-pamflet Sergeja Dorenka s názvom *2008*. Autor rozohráva fantazmagorický scenár s reálnymi osobnosťami ruského života (vláda prechádza od Putina na jedného z jeho okruhu, Dmitrija Kozaka, Putin je nadšený budhizmom a v Moskve nastáva chaos, vládu preberajú nasledovníci Eduarda Limonova, ktorí oslobodzujú z väzenia Michaila Chodorovského a menujú ho premiérom). Pravoslávno-imperiálny model ruskej budúcnosti sa odrazil v románoch Vladimíra Vojnoviča *Moskva 2042* a Pavla Krusanova *Uhryznutie anjela* (*Ukus angela*), ktorý je literárnou

mystifikáciou utopických impérií, s ironickým nádychom opisuje petersburský fundamentalizmus ako jednu z foriem blaženosti pre národ.

K najpopulárnejším podľa B. Lanina patrí tzv. satirická vetva súčasnej ruskej antiutópie (román *Kys* Tatiany Tolstej, *Plán záchrany* Dmitrija Gorčeva), pričom najznámejším je satirický román Vladimíra Sorokina *Opričnikov deň* (*Deň opričnika*). Projektuje „spoločenský“ diskurz antiutópie, ku ktorému vždy smeroval proces ruského myslenia a literatúry. Jeden deň zo života Komiagu, bývalého prominenta opričniny, je plný kontroverzných aktivít (zabil, znásilnil, potvrdil program na slávnostný koncert, zúčastnil sa skupinovej sexuálnej orgie, raňajkoval, vzal úplatok od baleríny, pozabával sa s drogami, vycestoval na hranicu a zarobil na čínskych obchodníkoch: prosto deň sviatok!). Ruská spoločnosť v Sorokinovom románe je imperiálnou antiutópiou, projektovanou do „budúcnosti-minulosti“. Opričnici ako privilegovaní členovia cárskej stráže sa vozia v mercedesoch, používajú počítače, máme pred sebou obraz pseudosúčasnej monarchie. Ako konštatuje Lanin, antiutópia je zvyčajne spojená s funkciou predvídania a varovania, utópia je viac technokratickým projektom. No v súčasnej ruskej antiutópii spotrebiteľská stratégia zredukovala utopický zámer do banálnej oblasti konzumného spôsobu života, hedonizmu a materiálneho blahobytu. Lanin prichádza k záveru, že v konkrétnej historickej situácii sa antiutópia zmenila z literárneho žánru na projektovanie reálnej skutočnosti. V orientácii na politickú aktuálnosť prináša novú tvarovú podobu postmodernizmu, posun antiutópie z oblasti intelektuálnej hry do sféry masovej literatúry a priblíženie literatúry k hraničným druhom spisby (sociologickému, filozofickému, futurologickému, politickému).

Najvýraznejšou črtou ruskej antiutopickej tvorby 20. storočia je jej anticipačný charakter, ktorý sa potvrdil v historickom vývine ruskej skutočnosti. Mnohorakosť a originalnosť žánrových experimentov a foriem umeleckej výpovede sa odráža v projektovaní „možných svetov“. Antiutopické dielo sa zvyčajne končí dezilúziou, rozpadom ideálu, deštrukciou fantastického modelu sveta. Poskytuje čitateľovi deformovaný obraz reality (rovnako pokrivený je však aj samotný utopický, teda idealizovaný obraz sveta). Podstatou antiutópie je ambivalentné uchopenie skutočnosti, vykazujúce na jednej strane vlastnosti vedeckej fantastiky, na strane druhej mimetického stvárnenia reality.

Pramene (internet):

- BRIUSOV, Valerij: *Zem* (1904)
BRIUSOV, Valerij: *Republika na Južnom kríži* (1907)
PLATONOV, Andrej: *Čevengur* (1929)
PLATONOV, Andrej: *Šťastná Moskva* (1991)
ZAMIATIN, Jevgenij: *My* (1920)
ZOZUĽA, Jefim: *Skaza hlavného mesta* (1918)
ZOZUĽA, Jefim: *Poviedka o Akovi a ľudstve* (1919)

Literatúra:

- ARTEMIEVA, Tatiana Vladimirovna: *Ot slavnovo prošlovo k svetlomu buduščemu (Ot slavnoho prošloho k svetlomu buduščemu. Filosofija istorii i utopija v Rossii epochi prosvещения)*. Sankt Peterburg : Aleteja, 2005.
ARTEMIEVA, Tatiana Vladimirovna – MIKEŠIN, Michajl Igorjevič (eds.): Rosijskaja utopija (Российская утопия: От идеального государства к совершенному обществу). In: *Filosofijskij vek, almanach č. 12 (Философский век. Альманах)*. Sankt Peterburg : PCII, 2000.
JURIEVA, Lidya Michajlovna: *Ruskaja antiutopija v kontekste mirovoj literatury (Русская антиутопия в контексте мировой литературы)*. Moskva : IMLI RAN, 2005.
KOVĽUN, Natalja Vadimovna: *Utopija v novejšej ruskoj proze (Утопия в новейшей русской прозе)*. Tomsk : Tomskij gosudarstvenij universitet, 2003.
KŠICOVÁ, Danuše: Téma existenciální. Prózy Valerije Brjusova. In: KŠICOVÁ, Danuše: *Secese. Slovo a tvar*. Brno : Masarykova univerzita, 1998, s. 55 – 66.
LANIN, Boris Alexandrovič: *Ruskaja literaturnaja antiutopija (Русская литературная антиутопия)*. Moskva, 1993, dizertácia.
LANIN, Boris Alexandrovič – BORIŠANSKAJA, Marina Michajlovna: *Ruskaja antiutopija XX. veka (Русская антиутопия XX века. Учеб. пособие для учителей ст. классов гуманитар. гимназий)*. Moskva : TOO Onega, 1994.
LANIN, Boris Alexandrovič: *Obraz Ruska v súčasnej ruskej antiutopii (Воображаемая Россия в современной русской антиутопии)*. In: MOCHIZUKI, Tetsuo (ed.): *Beyond the Empire. Images of Russia in the Eurasian Cultural Context, Slavic Eurasian Studies No. 17*. Hokkaido : Slavic research center, 2007; pozri http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no17_ses/18lanin.pdf.
PAŠTEKOVÁ, Soňa: Literárna antiutópia jako špecifický žáner (anti)realitickej reflexie sveta. In: *Realizmus a antirealizmus v literatúre*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2004, s. 108 – 112 (CD ROM).
PAŠTEKOVÁ, Soňa: Nábožensko-filozofické determinanty ruskej antiutopickej prózy začiatku 20. storočia (J. Zamiatin, A. Platonov). In: PAŠTEKOVÁ, Soňa: *Moderné inšpirácie ruskej literatúry. Kultúrno-historické, poetologicko-interpretáčn e a recepčné súvislosti ruskej literatúry začiatku 20. storočia*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 2006, s. 74 – 84.
PAVLOVA, Olga Alexandrovna: *Metamorfozy literaturnoj utopii (Метаморфозы литературной утопии. Теоретический аспект)*. Volgograd : Volgogradskoje naučnoje izdatelstvo, 2004.

Štúdia je výstupom grantového projektu VEGA Dejiny ruskej literatúry č. 1/0946/11, vedúci riešiteľ doc. PhDr. Anton Eliáš, CSc.

Pavel Kořínek

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Moc a dystopie. Antiutopické vize v současné angloamerické fikci

I.

Klonovaná jídlonoška Sonmi451 z románu Davida Mitchella *Atlas mraků* při svém útěku z institucionalizovaného otroctví ve službách fastfood restaurantu Papá Songa poprvé spatří zakázané, v speciálních archivech tajené filmy – tehdy už nazývané disneye – z dávné minulosti. Při svém pozdějším výslechu-rozhovoru s archivářem o zkušenosti s filmem *Hrůzostrašná muka* Timothyho Cavendishe hovoří takto:

„Je zarážející, proč náš korporatický stát staví mimo zákon jakoukoli historickou debatu. Je to proto, že dějiny slouží jako banka lidských zkušeností, které konkurují médiím? A pokud tomu tak je, proč jsou uchovávány podobné archivy, jejichž samotná existence je státním tajemstvím?

*To opravdu nedokážu říct. Jaký byl tvůj názor na *Hrůzostrašná muka*?*

Ten svět mne mátl – od našeho se lišil přímo nepopsatelně. Čistokrevní tehdy vykonávali všechny podřadné práce, jedinými uměle vytvořenými bytostmi byly tehdy neduživé ovce. Lidé se věkem ohýbali a ošklivěli, neexistovalo rosení. Staří čekali na smrt ve vězeních pro senilní a inkontinentní, žádná pevně daná délka života, žádné eutanázie.

To zní strašlivě dystopicky.

Dystopie byla stejně jako nyní funkcí chudoby, nikoli politikou státu. (...) To čas brání dějinám, aby se opakovaly, čas určuje rychlost, s jakou minulost mizí. Film umí ty ztracené světy nakrátko vzkřísit. Ony dávno zřícené budovy, ony dávno zpráchnivělé tváře mne naprosto upoutaly.

Řikaly totiž: Byly jsme jako ty. Na přítomnosti nezáleží. Těch padesát minut s Hae-Juem bylo procvičováním štěstí“ (Mitchell, 2006, s. 233).

Samotný pojem dystopie bývá připisován Johnu Stuartu Millovi, do běžného užívání však vstoupil až v průběhu 20. století jako termín označující jistou subžánrovou varietu či snad kategorii moderní fikce. V pozadí následujícího krátkého příspěvku, který bude věnován alespoň několika soudobým anglofonním dystopickým románům, neustále setrvává jakási formativní linie základních ur-textů, jež – alespoň jsem tomu tak přesvědčen – v průběhu od třicátých až do šedesátých let minulého století pomáhaly moderní tvář této žánrové subkategorie moderní prózy konstituovat. Jakkoli se tak v dalších odstavcích zaměříme především na románové eposy prozaiků dnešní střední či mladší generace (s jednou čestnou kanadskou výjimkou na závěr), vždy bude ze zámezí textu jako nezbytný referenční korektiv prezentovaných úvah o sobě dávat vědět antiutopická tvorba anglofonních matek a otců zakladatelů – tedy Aldouse Huxleyho, George Orwella, Ayn Randové a Anthonyho Burgesse.

II.

Jim Crace patří mezi nejzajímavější prozaiky dnešní ostrovní literární scény, českými a slovenskými nakladateli a překladateli je ale bohužel jeho dílo téměř úplně opomíjeno. Dystopická nastavení se prolínají hned několika jeho texty, můžeme je zahlédnout již v jeho debutové povídkové sbírce *Kontinent* (orig. *The Continent*, 1986, česky nakl. Mezeza, 2003), ozývají se z města budoucnosti jeho třetí knihy *Arcadia* (1992). V zatím předposledním autorově románu *The Pesthouse* (*Morový špitál*, 2007) přivádí Crace své čtenáře do post-apokalyptické Ameriky. Dnes již pozapomenutá ekologická tragédie tu vedla ke kolapsu americké společnosti, zhroutila se ekonomika i systém vládnutí. V tomto chaotickém prostoru sledujeme osudy dvojice opuštěnců, Margaret a Franklina, kteří k sobě nacházejí cestu na pozadí bezútěšné přítomnosti.

Craceův *Morový špitál* si v době svého vydání vysloužil srovnání s nejrůznějšími texty: mnohým připomínal téměř souběžně vydanou McCarthyho *Cestu* (*The Road*, 2006, česky nakl. Argo, 2008), četné byly i komparace s dalšími prominentními žánrovými post-apokalyptic-

kými narativy: *Chvalo zpěvem na Leibowicze (A Canticle for Leibowitz*, 1959, česky nakl. Laser Books, 1994) od Waltera Millera Jr. počínaje a Dickovým románem *Sní androidi o elektrických ovečkách (Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968, česky nakl. Winston Smith, 1993), tedy předlohou veleslavného filmu *Blade Runner*, konče. Pokoušíme-li se stopovat tendence v anglofonních dystopiích posledních dvou dekad, může nám Craceův román posloužit jako příhodné východisko dalších úvah.

Diskuze o hranicích, rozdílech a podobnostech mezi tzv. „vysokou“ a „žánrovou“ literaturou zaznamenala v prvním desetiletí nového milénia opětovný návrat na výsluní zájmu. Moderní autoři odchovaní postmodernou leckdy odmítají tradiční dělení na „hodnotnou“ a „triviální“, a co víc, otázku „správného“ začlenění své tvorby občas ostentativně, někdy až se spravedlivým podrážděním odmítají řešit.

Podle některých, např. Michaela Chabona či Jonathana Lethema, je takové dotazování nesmyslné, jiní – například populární skotský romanopisec Iain Banks – pak s žánrovou afiliací svých textů pracují spíše jako s marketingovou strategií. Prodává-li se na americkém kontinentu lépe Banksovo sci-fi, bude jeho poslední román pro tento trh za sci-fi označován. V Británii se mu vede lépe v mainstreamu, na žánrové příčlenění se tam tak nedostane. I ti konzervativnější autoři – např. právě uvažovaný Jim Crace – ve svých pracích ale z populárních forem výrazně čerpají, přejímají jejich tematické cluster a reagují i na žánrová schémata, jež byla v předcházejících dekadách téměř výhradně „populární“.

Dystopie byla již od svých počátků tematickou žánrovou variétou rozkročenou mezi oběma (jakkoli při detailnějším pohledu vlastně pochybně odlišitelnými) póly. Kromě oné do vysoké literatury přijímané, uznávané, zkoumané a ve školách vyučované základní linie, reprezentované Zamjatinem, Huxleym, Orwellem a několika dalšími vyvolenými, ale v každé epoše vznikalo velké množství v žánrové kategorii science fiction pevně usazených antiutopií. Zde se dystopie často částečně překrývala – a podnes překrývá – s neméně hojně reprezentovanou skupinou post-apokalyptické fikce. V tradiční interpretaci odlišuje dystopii od „pouhé“ antiutopické narace ona existence řádu, systému, jakkoli deformovaného. Běžná post-apokalyptická, nezřídká

nukleárně devastovaná krajina však takový řád postrádá a nabízí jen chaotický prostor plný nebezpečství. Praktické užívání ale rozdíl mezi těmito dvěma pojmy namnoze stírá, soudobé dystopie (a mluvíme zde nyní o těch textech tzv. „hodnotných“, lépe řečeno úzce nežánrových) jsou pak nezřídka utvářeny kombinací příběhových východišek obou těchto „typů“, jak ostatně potvrzuje Mitchellův *Atlas mraků*.

Craceova post-apokalyptická Amerika je ne-organizovaným prostorem chaosu, v němž největší výzvu a cíl představuje prerogativ „přežít“. Dnes prominentní dystopická témata moralistní reflexe nedostatečné péče o sdílené životní prostředí kombinuje s variací na žánrovou subkategorii survival thrilleru, v „nizkými žánry“ inspirovaném pastiši ale vytváří – podobně jako McCarthy – hluboce etické rozjímání nad soumrakem moderní společnosti.

III.

Tematické rozpětí „příčin dystopie“ bylo již v klasických textech 20. století velmi rozmanité, minimálně u těch kanonických příběhů vysoké dystopické tradice ale můžeme zdá se s určitou mírou zjednodušení konstatovat, že namnoze domýšlely především dobově pocítovaná rizika různých politických a ekonomických systémů – Orwella a Huxleyho jistě v tomto směru rozebírat netřeba. Vědeckofantastické antiutopie oproti tomu často akcentovaly technologické aspekty „změny k horšimu“, a právě tomuto hledisku se v několika výrazných anglofonních románech poslední dekády dostává zvýšené pozornosti. Strach z politické (či tržní) diktatury tak na počátku nového tisíciletí ustupuje navracejícím se obavám z technologického vývoje, který hrozí svým tempem předstihnout rozvoj morální.

Britský spisovatel japonského původu Kazuo Ishiguro nabídl ve svém románu *Neopouštěj mě* (*Never Let Me Go*, česky nakl. BB/Art, 2007) z roku 2005 psychologický vhled do mysli klonů, které mají posloužit jako živoucí banky náhradních orgánů. Oproti tradičnímu klonovému topoi science fiction ale Ishigurovu románu dominuje nostalgická, melancholická a v mnohém až staromilská atmosféra – škola, již klony připravující se na svou transplantační kariéru navštěvují, více než matrixovské sádky připomíná internátní vzdělávací instituce polo-

viny 20. století.¹ Ishiguro reflektuje nejaktuálnější témata vědeckého vývoje, rozvoj klonování zástupně monumentalizovaný stvořením ovce Dolly, a prostřednictvím literární fikce promýšlí morální rozměr technologického vývoje.

Obdobně na rozvoj klonovacích technologií reaguje i David Mitchell, autor již zmiňovaného, na jaře roku 2004 publikovaného šestihlasého *Atlasu mraků* (*Cloud Atlas*). Jeden oddíl² svého komplikovaně, ale suverénně konstruovaného románu věnuje záznamu rozhovoru s klonem, který se právě jako jeden z prvních vymkl svému předprogramovanému určení. Dystopická epizoda odrážející rozvoj klonování a promýšlející mimo jiné problematiku klonového otroctví představuje v Mitchellově románové konstrukci, která do svého tematického středu umísťuje nejrůznější formy zneužívání moci a zotročování člověka člověkem, vývojově předposlední stupeň: po zotročování etnika jiným etnikem, individua kolektivně sdílenou představou přičetnosti či společnosti bezohledným ekonomickým subjektem je to právě toto dehumanizující pěstování programově predestinovaných otroků, které nakonec vede k zlomové apokalyptické situaci. Je už jen předmětem našich interpretačních preferencí, rozhodneme-li se závěrečný (v matřoškové konstrukci románu však na střed situovaný) oddíl zdánlivě post-apokalyptického ražení číst jako varování, nebo jako vlastně spíše optimistický příslib.

Moderní anglické literární dystopie často reagují na bezprostředně pociťovaná nebezpečí překotného technologického rozvoje, jak dokazují oba právě představené příklady. Didaktický a moralistní apel, který se skrývá v centru možná všech dystopických textů aspirujících nejen na úzce žánrové přijetí, zde již necílí proti konkrétnímu politickému či ekonomickému zřízení, ale obecněji problematizuje vědecký vývoj a jeho nedostatečnou svázanost s morálním imperativem. V tom snad dnešní autoři navazují spíše na Huxleyho *Krásný nový svět* než na Orwellovu totalitární Eurasii. Snad tedy jako aktuálně větší nebezpečí vnímají totalitu trhu a štěstí než totalitu Velkého bratra. Těžko to ale považovat za důvod k radosti.

1 Srov. k tomu filmovou adaptaci románu v režii Marka Romaneka z roku 2010, která tyto motivické konotace ještě zesiluje.

2 Totiž oddílky knihy, nazvané Orison Sonmi~451.

IV.

Těžko bychom v současné literatuře hledali autora, který by se k dystopickým vizím budoucnosti vracel tak často a tak zásadně jako kanadská spisovatelka Margaret Atwoodová. Tato letos dvaasedmdesátiletá první dáma javorové literatury vytvořila v uplynulém čtvrtstoletí trojici antiutopických románů, které svými proměnami možná nejlépe reflektují aktuální trendy v dystopické fikci.

Prvním a jistě i nejslavnějším antiutopickým textem Margaret Atwoodové je samozřejmě *Příběh služebnice* (*The Handmaid's Tale*, česky nakl. BB/Art, 2008) z roku 1985, snad nejvýraznější zástupce feministické dystopie vůbec. V totalitární teokracii, která ovládla Spojené státy, republice Gileád pozbyly ženy svých práv a přežívají již pouze jako reprodukční nástroje ve službách vládnoucí elity. Ich-formové vyprávění jedné takové rozmnožovací konkubíny „Fredovy“ reflektuje pád původního systému a postupný nástup dystopických pořádků Gileádu. Podobně jako tomu je později v příběhu klonované jídlonošky Sonmi451 u Davida Mitchella, který ostatně inspiraci *Příběhem služebnice* nijak nezastírá, střetává se i služebnice Fredova s hnutím odporu, které se pokouší nelidské poměry zvrátit. Časově vzdálený doslov románu (*Historické poznámky*) pak metatextově zastřešuje celé dosavadní vyprávění a dává napovědět o úspěchu revolučního hnutí v Gileádu.

Jestliže byl v *Příběhu služebnice* oním centrálním původcem dystopické vize totalitární šovinismus a extrémní teokracie, v druhém antiutopickém románu Margaret Atwoodové přejímají ústřední roli narativního hybatele moderní technologie a masmédiá. V textu *Přežívá nejsmutnější* (*Oryx and Crake*, česky nakl. Mladá fronta, 2005) z roku 2003 sledujeme vzpomínky možná posledního člověka na Zemi. Po civilizačním zhroucení přežívá v ruinách a vzpomíná na nedávnou minulost, kdy se střetl s vědcem, který svými experimenty a vynálezy způsobil onen celosvětový krach. Dystopický obraz společnosti zde stejnou měrou utvářejí nové, ne-eticky užívané technologie (umělé biotechnologické organismy, býložraví, geneticky upravení neolidé), jakož i morálně neomezované, žádným tabu nesvazované společenské bažení po rozkoši a okamžitým pudovém uspokojení.

Do stejného světa se vrací i zatím poslední román Margaret Atwoodové, *The Year of the Flood (Rok potopy, 2009)*. Sequelový příběh odvíjející se paralelně s dějem románu *Přežívá nejsmutnější* ale namísto biotechnologií Oryxe a Crakea akcentuje environmentální problematiku. V antiutopické linii příběhů Margaret Atwoodové tak můžeme s trochou zjednodušení zahlédnout tematickou linii, která snad v základních mantinelech vymezuje pohyb dystopické pojmové kategorie v nedávných letech. Zatímco v osmdesátých letech vznikající *Příběh služebnice* ještě v mnohém odkazoval k dobově převládajícímu modu (úzce nežánrové) antiutopie coby líčení hrozícího nespravedlivého politicko-ekonomického systému, jaký ostatně možno nalézat – jakkoli v prakticky antagonických nastaveních – už u Orwella či Huxleyho. V románu *Přežívá nejsmutnější* můžeme snadno spatřovat dobového i ideového souputníka antiutopií první poloviny uplynulé dekády s jejich zaměřením na zneužití technologií, jež soudobý výzkum (vývoj a inovace) mediálně akcentoval. *Rok potopy* pak představuje další z prominentních dystopických témat současnosti: hybatelem, příčinou onoho antiutopického stavu je tu nedostatečná environmentální ukázněnost moderní konzumní civilizace.

Za alespoň letmou zmínku stojí i proměna autorčina sebereflexivního vnímání žánrové afilice svých textů. V době prvního publikování *Příběhu služebnice* ještě úporně (jakkoli trochu donkichotsky) bojovala proti termínu science fiction – tu prohlašovala za příliš technologicky determinovanou a pro své psaní razila už poněkud pozapomenuté označení speculative fiction. Můžeme se jen dohadovat, nakolik se v takových prohlášeních odrážela i autorkou pocitovaná hodnotová stigmatizace dobové science fiction, těžko ale připisovat jen náhodě, že u novějších románů, vznikajících již v době přející žánrovým hermafroditům, už terminologickou bitvu za speculative nezahlavovala a sama sebe označovala za autorku sci-fi (pravdaže stále ještě s epitetem sociální).

V.

Snažit se být jen rámcově zaznamenat proměny soudobé žánrové dystopie v angloamerickém sci-fi diskurzu by bylo – minimálně pro mě – úkolem takřka nezvládnutelným a rád jej přenechám poučeněj-

ším. Neodpustím si ale kratičkový exkurz do poměrně opomíjeného prostoru moderních literárních dystopií, totiž do oblasti dětské literatury, resp. literatury určené dospívajícím, tzv. young adult. Opětovně narůstající zájem o dystopická témata posledního desetiletí nachází svůj odraz i v literatuře určené nedospělým čtenářům. Té sice v současné době dominují pro laika těžko rozlišitelné série upírské, nemalé pozornosti (a komerčního úspěchu) se ale dostává i seriálovým strukturám zasazeným do dystopických světů budoucnosti.

Význačným zástupcem této tendence je bezpochyby trilogie *Hunger Games* americké autorky Suzanne Collinsové. V ruinách rozbořené americké civilizace se odehrávají vyvražďovací hry, ve kterých soupeří dospívající zástupci dvanácti krajů o přežití a slávu pro svůj kraj. Celé klání je navíc nepřetržitě přenášeno televizí, která z této extrémní reality show vytvořila svůj neúspěšnější formát. Mezi zřejmými inspiračními zdroji celé trilogie můžeme kromě tradičních antiutopií snadno nalézt vliv filmu *Running Man* či současné velmi populární, z Japonska importované vyprávěcí formule vyvražďovacích příběhů (*Battle Royale*, *Popular Hits of Showa Era...*), mediální rozměr zase upomene na některé soudobé antiutopie frankofonní (*Kyselinu sírovou* Amelie Nothombové či *Holčičku a cigareta* Pascala Duteurtreho).

Laura Millerová, literární kritička, která o aktuálních young adults dystopiích psala do časopisu *New Yorker* (Miller, 2010), konstatuje několik rozdílů, jimiž se tato skupina od svého „dospělého předobrazu“ odlišuje. Antiutopie určené dospívajícím jsou podle ní méně drastické, nepřítomnost jakékoli naděje je mezní emočně-narativní situací, která je v literatuře určené dětským čtenářům stále ještě považována za příliš surovou. Hlavní rozdíl ale většinou spočívá v tom, že děti a dospívající nejsou obvykle onou vládnoucí třídou, které možno klást za vinu příčiny nastalé dystopické situace. Dystopické prostředí se proto stává spíše efektním fikčním prostorem nenaplňujícím tak nezbytně didaktické a moralistní funkce, které jsou tradičně antiutopickým textům připisovány. Podle Millerové tedy dystopie může být paradoxně jediným žánrem, který není ve své dětem určené varietě didaktičtější než jeho dospělý soupeř. Dystopické světy budoucnosti jsou jednoduše poutavé, efektní, působivé. Dystopie tak v těchto nedospělých variacích postupně ztrácí svůj dominantní charakter moralistního varování.

VI.

Nahodilé poznámky k několika moderním dystopickým románům uznávaných autorů současné anglofonní prózy si kladly za cíl přiblížit a snad alespoň v návrhu představit určitý paradigmatický posun, jímž sledovaná žánrová kategorie v posledních desetiletích, domnívám se, prochází. Překonávání tradičně traktované, leckdy však iluzorní propasti mezi vysokým a nízkým vede spolu s opětovně pocítovanou aktualitou (bio)technologických a environmentalistických varování k úpravě dominantně vnímaného pojmového obsahu slova dystopie. Zakladatelské ur-texty George Orwella či Aldouse Huxleyho nadále setrvávají v centru této kategorie, akcentovanou pozici politického či ekonomického „viníka“ však namnoze přejímají moderní technologie či sociálně patologické fenomény společnosti konzumu a spektaklu. Postmanova teze o lidech, kteří se „ubaví až k smrti“ (Postman, 1999) nachází v antiutopických vizích soudobé literatury své případové studie. Svou roli v tom jistě sehrává i vliv kinematografie, která minimálně ve svých mainstreamových realizacích rovněž upřednostňuje technicistní modality, snad proto, že v náležitém trikovém zpodobnění takové disneye lépe vyhovují požadavku spektaklu. Modifikace dystopií v young adult literatuře pak možná předvídá další proměnu pojmového obsahu, je jen otázkou, není li již tato prvním signálem jeho vyprazdňování.

Prameny:

MITCHELL, David: *Atlas mraků*. Praha : BB/Art, 2008.

Literatura:

MILLER, Laura: „*Fresh Hell. What's behind the boom in dystopian fiction for young readers*“, New Yorker [website], 2010, dostupné z http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2010/06/14/100614crat_atlarge_miller?currentPage=all [citováno 1. 12. 2011].

POSTMAN, Neil: *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha : Mladá fronta, 1999.

Vít Schmarc

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Praha

Staré zaniká, nové se nerodí. Invaze, katastrofa, impotence v ideologické fantazii kapitalistického realismu

Motto:

**„Proč je jednou z nejčastějších ideologických fantazií
ve filmech dneška konec světa, katastrofa, invaze?**

To je komplexní otázka. Nemám na ní dobrou odpověď.

Ale jednu odpověď ano. Jen jednu a asi ne tu hlavní.

Napověděl mi ji starý americký marxista Fredric Jameson.

*A zní: nesoustřeďte se na katastrofu. Soustřeďte se na to,
co se děje s lidskou společností. Aby odpověděli na kosmickou*

či jinou hrozbu, lidé se organizují do solidární jednoty.

*Jako bychom si mohli představit novou, solidárnější společnost
jen za předpokladu katastrofy. Skutečným požitekem je vidět*

*lidi zapomínat na své sobecké, egoistické pohnutky a jednající
jako kolektiv. Takže, jak už jsem někde řekl, katastrofické filmy*

mohou být jedním z prostorů pro komunistický sen v Hollywoodu.

*I takové srágoty, jako kupříkladu Den nezávislosti. Jsou tam
všichni pohromadě. Černoši, Židé, Arabové...*

Je to krásný utopický sen, nebo ne?“

(„Je na čase opět radikálně myslet“,

rozhovor se Slavojem Žižkem, Radio Wave)

*„Abychom se opět stali reálnou politickou silou, musíme si nejprve
přiznat aktivní podíl naší vlastní touhy na chodu nelítostné mašinérie
Kapitálu. Projektováním zla a nevědomosti na fantasmatické Druhé
popíráme náš aktivní podíl ve strukturách planetárního útlaku.“*

(Mark Fisher: Kapitalistický realismus)

1. Opět realismus, tentokrát kapitalistický

Přednedávnem jsem se věnoval rozboru korejské války a reakce na ni v české poezii a denním tisku padesátých let 20. století jako specifické ideologické fantazii černého bodu – tj. jako tomu, k čemu se subjekt socialismu vymezuje jako k bodu maximálního ohrožení a zároveň bodu afirmace „faktu“, že jím přijímaná ideologie je jediná správná a přirozená. Nepocitovaná, neboť zastupující absolutní pravdu a hlubinu bezpečnosti. Lze zobecnit, že socialistický realismus používá flexibilní entitu černého bodu k projekci fantazie o zkáze sebe samého, o zkáze všeho lidského, krásného a opravdového, ale i k projekci vlastních nelítostných ideologických mechanismů vyloučení a eliminace (nepřízpůsobivých elementů).

Obraz nepřítele, který tento temný prostor na periferii našeho zraku ovládá, je až komicky přepjatý, radikalizovaný, nejen proto, aby byl tento zlověstný přízrak jedním dechem démonizován a ponížován, ale především proto, aby ten, kdo do černého bodu hledí, neidentifikoval jeho pevnou souvislost s dominantní ideologií, jíž je jako subjekt produktem. Aby v odrazu zrůdného nepřítele nerozpoznal neomylně rysy sebe samého, rysy klamu, ve který věří a přijímá za součást konstrukce reality.

Nabízí se otázka, zda podobný mechanismus souvisí výhradně s tzv. totalitními systémy založenými na agresivním pojetí převýchovy subjektu, jemuž je všemi složkami státního aparátu vštěpována rituální poslušnost věřícího. Otázka, zda tento mechanismus úzce nesouvisí s apelativní povahou a naturalizačním úsilím každé vládnoucí ideologie. Jak poznamenávají teoretici ideologie – žádný systém idejí a rituálně praktikovaných pověr se neobejde bez sugrování toho, že on je jedinou absolutní pravou, jediným absolutním realismem: „Žádný ideologický postoj nikdy nemůže být skutečně úspěšný, pokud není naturalizovaný, a naturalizovaný nemůže být, pokud se o něm bude uvažovat jakožto o hodnotě, a nikoliv jako o faktu“ (Fisher, 2010, s. 29).

Ani současný systém, postavený na fukuyamovských základech konce (ideologiemi zatížené) historie, nemůže být výjimkou. Je tedy na místě se tázat, kde má svůj černý bod současný globální kapitalis-

mus,¹ který se sice navenek zřekl přízraku ideologie jako přežitku totality, ale právě jeho cynické a povýšenecké úšklebky nad směšnou falší poražených konkurentů ho usvědčují z opaku.

Slavoj Žižek ve svém rozsáhlém bádání v hájemství ideologie odhaluje, že ideologické zkreslení patří k základním mechanismům lidské re-representace vztahu jedince a společnosti, ale i to, kterak se po triumfu liberálního kapitalismu nad starým nepřítelem komunismem radikálně proměnil *modus operandi* ideologie – od tradičního marxistického „nevědomého konání“ (Sie wissen das nicht aber sie tun es) až k permissivnímu postoji současnosti, jehož základním mechanismem je cynismus a fetišistické popření (vím velmi dobře, jak se věci mají, ale bez ohledu na to jedám, jako by tomu tak nebylo...)²

Produktivní metaforou fungování ideologie dnes by mohl být např. obraz gamblera, který hází veškerý svůj (často již vypůjčený) kapitál do automatu, z něž se ho nikdy nemůže dočkat zpět. Ví to všichni kolem (ani majitelé automatů se obvykle netají tím, že je to čistá zlodějina), ví to i sám gambler, přesto svým zarputilým konáním a přesvědčením, že se mu musí prostředky vynaložené vrátit zpátky, naplňuje všechny prvky fetišistického popření. Fetišem je právě jeho víra, že ačkoli se nachází v neřešitelné situaci, stane se něco, co odporuje racionálnímu poznání, ztělesňovaná blikajícím strojem. Při pohledu na současný stav společnosti se nelze zbavit dojmu, že jsme všichni gamblery, kteří dobře vědí, a přesto...

Inspirativním pojmem pro bádání v této oblasti je **kapitalistický realismus** tak, jak jej definoval Mark Fisher ve své knize *Kapitalistický realismus*. Úzce souvisí s výše zmíněnou restriktivností ideologie, s jejím posunem od hodnot k faktům. Kapitalistický realismus je faktem naší všední existence, principem strukturujícím vnímání reality a formování kulturních a společenských vztahů. Je ideologickou platformou, na níž se můžeme cítit „zakotveni v pravdě“: „Jedná se spíše o všudypřítomnou atmosféru, která ovlivňuje

1 Globální kapitalismus používám ve smyslu, v jakém je to běžné mezi kritiky neoliberální ideologie. Neoznačuje kapitalismus jako *strictu senso* pojem ekonomický, ale též mechanismus „produkce skutečnosti“, který výrazně přesahuje aspekty tržní a stává se rozhodujícím ideologickým faktorem při konceptualizaci světa.

2 Srovnej Žižek, 1995, 1997, 1999, 2011a, 2011b.

nejen kulturní produkci, ale také organizaci práce a vzdělávání, přičemž působí jako neviditelná bariéra omezující naše myšlení a jednání“ (Fisher, 2010, s. 28).

Současná (pop)kultura produkovaná v této „atmosféře“ má z části funkci reprodukovat tuto restrikcí, vytvářet iluzi světa, v němž jsou hodnoty povýšeny na fakta a apelovat na cílové subjekty, aby uvažovaly o společnosti v tomto ideovém rámci, aby jej brali za svůj, ztotožnili se s jeho rituály a přehlíželi skryté antagonismy, které ohrožují iluzi pravdy.

Upríme-li pohled do cílového světa filmu, můžeme tento proces polarizovat do dvou odlišných skupin – do skupiny, která zobrazuje svět ve smířlivé jednotě a harmonii, v níž bohatí, mocní a úspěšní trpí stejně jako ti nejobyčejnější a nejchudší, vykazují stejné lidské chyby a úsměvné nedokonalosti (dobrým příkladem jsou v současnosti ceněné filmy jako *Lítám v tom*, 2009, r. Jason Reitman, či *Děti moje*, 2011, r. Alexander Payne).

Na opačné straně pak stojí filmy ukazující svět v momentě, kdy jsou „fakta“ ohrožena, rozbita, vykořeněna a společnost se ocitá na prahu rozkladu a zkázy. V tomto momentu vystupují do popředí obecně lidské hodnoty, které se obvykle symbolicky kryjí s „fakty“ ohroženého systému.

2. Strach jako předmět denní spotřeby

Kde v současné „západní“ kultuře hledat centrální bod strachu? Těžko popírat, že naši společnost, která si tolik zakládá na toleranci a pluralitě, i nadále ovládá panický strach z Druhého. Zatímco na rovině oficiální přijímáme odlišného jako Bližního, ve skutečnosti v něm často spatřujeme výhružného „lacanovského“ souseda, tvora, který ukrývá temná tajemství a ohrožuje samu podstatu našeho bytí a naší identity. Existenci moderního člověka tak nutně doprovázejí obavy z různých druhů terorismu, fundamentalismu, ale i ohrožení, fokalizované do roviny mikrokosmu těla, v němž se Bližní stává soušedem nevědomky.

Cyklicky se opakující hrozba epidemií, pandemií a bakteriálních mutací zahrnuje jednak fobii z cizorodých organismů z vnějšku, ale

i chiliastickou představu rozkladu světového řádu a náказы ze všech nejhorší, panické hrůzy (tuto rovinu praktické i symbolické kontaminace těla individua a společnosti výtečně zachytil procedurální snímek Stevena Soderbergha *Nákaza*, 2011).

Bezesporu ve všedním životě a jeho re-prezentacích operujeme s démonickým prostorem obav, jedno ať je lokalizovaný v lránu, v naší dutině ústní či v záchodové míse, v níž se shromažďují odpudivé armády mikrobů, aby zamořily náš čistý život obludnými kusadly a slizkými tělíčky. Nebezpečí číhá na každém rohu, a pokud v padesátých letech minulého století spočívala ochrana v rituálních podpisech pod rezolucemi, účastí na mírových manifestacích či v sepisování insitních veršovanék, soudobý systém nám nabízí ochranu v podobě jiného projevu rituální víry: konzumování.

Na každou hrozbu lze pořídit účinný prostředek. Dokonce i s muslimskou hrozbou se lze vypořádat tak, že Druhému nabídne místo v našem systému spotřeby s důvěrou, že přijme-li ho za svůj, stane se jedním z nás a přestane pro nás být hrozbou (obráťme-li se znovu do oblasti popkultury, tento osobitý mechanismus „proměny skrze začlenění“ si v duchu podvrtné frašky osvojil film *Zohan. Krycí jméno kadeřník*, 2008, r. Dennis Dugan, v němž se lékem na nevráživost Izraele a Palestiny stane perverzní disco osmdesátých let a společná obchodní čtvrť v USA, v níž je – doslova – vousatý fundamentalismus překonán sdílenou touhou prosperovat).

Je to i strach sám, který se stává předmětem denní spotřeby. Je poněkud bizarní, kolik peněz vynakládá společnost na technicky dokonalé simulace vlastního zániku a kolik utratí vystrašený příslušník kapitalistické společnosti za sledování zkázy vlastního světa. S podivným uspokojením hltá ničení posvátných symbolů. Hlavní hrdina filmu George Taylor (kterého ztvárnil Charlton Heston) plačící pod zneuctěnou Sochou svobody je jedním z ikonických popkulturních výjevů, ale současný divák už si nevystačí s enigmatem po pás pohřbeným v písku, jehož smysl je spíše moralistní – chce se kochat zkázou „v přímém přenosu“.

Nekorunovaný král ve filmovém ničení světa Roland Emmerich mu ve svých filmech nabídl leccjaké katastrofické atrakce, včetně letadlové lodi USS John F. Kennedy, která drtí svou mohutnou tonáží Bílý

dům, či mohutné cunami, které ničí buddhistický klášter na vrcholu hory. Jak se rozvíjejí technické prostředky zobrazení, rozvíjí se i divácký apetit. Nejsou to však jen výjevy gigantických katastrof, které fungují jako předmět fascinace. Je to i zmíněný vhléd do fragmentující se společnosti, latentní hrozba ukrytá za masku Bližního, která se neustále vrací jako jedna z výsostných ideologických fantazií dneška. A tyto dva trendy se stále více prolínají – vedle ohromení z velikosti katastrofy je stále produktivnější perspektiva „velkého, viděného z perspektivy malého“, perspektiva obyčejným člověkem „autenticky prožité katastrofy“.

Na jedné straně tak máme filmy posedlé **makroperspektivou katastrofy**, vysokorozpočtová kataklyzmata, vyžívající se v celcích zdevastovaných měst. Na straně druhé stále populárnější **mikroperspektivu dopadu katastrofy**, která konvenuje současné vášni pro paradokument, katastrofu v přímém přenosu, perspektivu chodníku, „live“ zpravodajství a civilní antihrdiny, jež si zaznamenávají banalitu života, než je tato brutálně narušena vpádem šokující události.

Nejpozději od roku 1996, kdy Roland Emmerich uvedl do kin svou vlasteneckou epopej *Den nezávislosti*, zažívají filmy o mimozemské invazi nebývalou renesanci – přičemž referenčním bodem návratu jsou padesátá léta minulého století jako zlatá éra tohoto žánru. Není mým cílem podat analytický a ucelený pohled na proměnu jedné z dominantních ideologických fantazií zániku kapitalistického realismu, spíše několik možných interpretačních postřehů k jejím proměnám.

V pozadí tohoto rozboru zůstává otázka vyznačená úvodním mottem: co nám katastrofa říká o společnosti jako takové? A skutečně její popkulturní zpracování poskytuje Žižkem zmíněný prostor pro komunistické snění v současném Hollywoodu? Může se tak nebytostnější fobie ze zkázy stávajícího systému stát paradoxně prostorem subverze, v němž se formuje jeho egalitářská náhrada?

Invazní filmy můžeme – zjednodušeně – rozřadit do dvou dominantních skupin: na jedné straně tu máme deriváty literární klasiky H. G. Wellse *Válka světů* (1898), které se točí kolem fantazie násilného obsazení země vojsky z jiného světa – sem přináležejí např. filmy jako již zmíněný *Den nezávislosti*, a dále *Válka světů* (2005, r. Steven

Spielberg), *Skyline* (2010, r. Colin a Greg Strauseovi), *Světová invaze* (2011, r. Jonathan Liebesmann) či *Znamení* (2002, r. M. Night Shyamalan). Na straně druhé jsou tu pak filmy výrazně inspirované klasikou novelou Jacka Finneyho *Body Snatchers* z roku 1955, tedy filmy pojednávající o tiché infiltraci lidských těl cizí myslí, o nenápadném ovládnutí společnosti zevnitř – sem lze přiřadit kupř. snímky jako *Fakulta* (1998, r. Roberto Rodriguez), *Věc* (1982, r. John Carpenter), *Vládci loutek* (1994, r. Stuart Orme), film *Invaze* (2007, r. Oliver Hirschbiegel a James McTeigue) a stejnojmenný seriál z roku 2005.³ Pokusím se s oběma typy zacházet jako se specifickými ideologickými fantaziemi ohrožení a zmaru mateřského světa. Jako doplňující materiál budu používat i filmy, které se zabývají přírodními katastrofami všeho druhu.

3. Lačný pohled zvenčí

„Jsou jak kobyly... Přesouvají se z planety na planetu. Poté, co spotřebují všechny přírodní zdroje, pohnou se dál... a my jsme na řadě. Hoďte na ně atomovku. Hoďte na ty parchanty atomovku.“
(Prezident USA Thomas Whitmore, *Den nezávislosti*)

Často opakovanou narativní figurou žánru je ostré vymezení světa na dva nesmiřitelné protipóly: na „my“, náš svět, bezpečný, rutinní, známý a pól „oni“, sílu přicházející z děsivé prázdnoty kosmu a obvykle nesoucí zcela nihilistické poselství a vybavenou ničivou technologickou převahou, jež je monotematicky užívána k ničení či přetvoření všeho živého za účelem vykořisťování. Odvěký strach z barbarů, kteří přicházejí rozvrátit vše, co nám dává pevný rámec, získal svůj emblematický žánrový základ především díky *Válce světu* H. G. Wellse.

³ Částečně sem motivem souseda ukrytého v bližním patří i jedna z kanonických klasik – *Vetřelec* Ridleye Scotta (1979) a všechny jeho pozdější deriváty. To, co tyto filmy naopak vyčleňuje, je motiv radikálního oddělení souseda, který ve chvíli svého zrodu zcela zničí bližního – včetně jeho podoby (zde je možno vést demarkační linii mezi sousedem schopným věrně imitovat bližního a sousedem, který schránku bližního jen dočasně zneužívá).

3.1. Oni a my

Nikdo by na sklonku 19. století nevěřil, že je tento svět lačně a zblízka sledován inteligencí pokročilejší, než je ta lidská... Dokud H. G. Wells nepřišel se svou *Válkou světů*, která je základem jedné větve katastrofického filmu o snad až příliš blízkých setkáních. Text je hodný pozornosti hned z několika důvodů, my se však zastavíme jen u těch, které se zdají být signifikantní z pohledu moderních pokračovatelů žánru. Zatímco v mnoha soudobých verzích se invaze z kosmu jeví být aktem drakonické agrese a čirého satanského zla, ve Wellsově světě je černý bod přiznaným zrcadlem lidské společnosti a jejích koloniálních zločinů: „*A než je budeme soudit příliš příkře, musíme vzpomenout kolik bezcitné a naprosté zkázy náš vlastní druh přinesl, nejen zvířatům, ale i podřazeným rasám.*“⁴

Tato paralela a neustálé konfrontování násilného Druhého se sebou samým knihou prostupuje. Při pohledu na krácející tripody se analytický a svědecky akurátní vypravěč zamýšlí nad tím, jak se vlastní lidské výtvořiny musejí zvířatům jevit diabolicky. Marťané jsou tak metaforickým odrazem lidstva samotného a válka světů je v jisté rovině provinilou projekcí vykořisťování a destrukce do mateřského světa kapitalismu, který se zdál být neochvějný a bezpečný, nebo se tak alespoň jevil vypravěči, přivyklému bezpečí svého domova, který náhle zachvátilo šílenství: „*A tohle byl ten malý svět, ve kterém jsem po léta bezpečně žil, tenhle ohnivý chaos.*“

Klasická hollywoodská filmová verze Byrona Haskina z roku 1953, která Wellsův román přesadila do poklidné americké komunity Linda Rosa, naproti tomu zdůrazňuje radikální jinakost Marťanů jako Druhého. Hlavním hrdinou je, symptomaticky, vědec přináležející k projektu Manhattan jménem Clayton Forrester, který se čirou náhodou ocitne v místě invaze a podaří se mu ukořistit jedno z mechanických očí Marťanů. S pomocí dalších vědců se pak zrekonstruuje cizácký pohled a na moment může „*vidět nás samotné tak, jak nás vidí zlověstní oni.*“

4 Citace z *Války světů* jsou autorovým překladem e-book edice (Wells, 2006).

Zajímavé je, že film odmítá paralelismus literární předlohy „oni mohou být jako my“ a nahrazuje ho dualismem vzájemného odporu – zdáme se sobě být odporní, jiní, cizáctí. I hlavní hrdinka filmu, herečka Ann Robinsonová, hollywoodský emblém krásy padesátých let, vyhlíží v nazelenalé a zkreslené optice zrůdně, je jakousi travestovanou verzí své spanilosti a elegance. Globálně tak lze první filmovou verzi interpretovat jako obraz legitimacy systému, který doktor Forrester a jeho tým chrání, i za cenu použití jaderné pumy.

I doslovně citovaný „deus ex machina“ Wellsovy předlohy, podbarvený až biblicky vznosným obrazem komunity žijící v horách, působí patetickým dojmem obhajoby systému před paranoickou hrozbou zvenčí, zpoza bezpečně ohraničeného domácího prostoru, který vedle jaderných vědců jako instance poslední záchrany chrání především statečná a odhodlaná armáda. Dominantní perspektivou Haskinovy verze je „domácí prostor ideologie“, v němž jsou hrdinové pevně ukotveni – a bůh se jeví jako integrální součást tohoto systému, jeho záštita, garant symbolického pořádku, jež je institucionálně zaštitěn armádou i vědci.

3.2. God bless Emmerich(a)!

Podobná perspektiva nachází své uplatnění i v již kultovním snímku R. Emmericha *Den nezávislosti*, který je z velké části situován přímo do ohniska moci, přičemž její personifikace, americký prezident, je povýšen do pozice akčního hrdiny (ale též archetypálního vojevůdce/monarchy), když v čele svých vojsk vyráží na zteč proti mimozemské hrozbě.

Uspořádání a celkový tón Emmerichova filmu upomene na klasičky socialistického realismu. Nejen fetišistickým komponováním ikon národní hrdosti do obrazu, ale i jednoznačným uspořádáním světa na tábor dobra, reprezentovaný především americkou armádou a vědou, a tábor zla – totalitně uspořádané komunity mimozemských plenitelů, kteří, jak nás informuje sám prezident USA po telepatickém spojení s agresorem, nemají na mysli nic jiného než naprostou genocidu všeho živého.

Zdánlivě nereprezentují nic než čiré a odpudivé zlo, blízké kari- kovaným americkým činitelům z českého denního tisku padesátých let 20. století, ve skutečnosti jsou ale prostředkem pro patetické velebení faktů, jež spojují cílové publikum. Jakýmsi svůdným pří- slibem, že i ten nejposlednější opilý pilot z amerického zapadáko- va může stanout v mocenském centru po boku prezidenta a svým dílem přispět k záchraně světa. Ideologická fantazie tu systém vlády prezentuje jako nekonečné dobrodružství, hrdinský boj krásných lidí s odpudivými beztvářými zrůdami z kosmu, s nimiž nás nepojí zdán- livě vůbec nic.

Žižkem zmíněná egalitářská hierarchie, v níž vedle sebe stojí lidé bez rozdílu vyznání a národnosti, není uspořádaná dle principu naprosté rovnosti, ale mnohem spíše dle principu centra a periferie. Středobodem filmu je mocenský aparát USA, schopný čelit hrozbě i v čase hluboké krize, rozluštit její enigmou a razit cestu ostatním (Amerika tu tak vystupuje jako tvůrce a neohrožený šířitel světového míru, jež ostatní země s radostí přejímají jako spásu). Není pochyb o tom, že ve fikčním světě filmu je mocenské rozvrstvení jednoznač- né a oslava rovnosti je ve skutečnosti oslavou americké jasnozřivosti a suverenity (národní tradice dne nezávislosti se tu stává záležitostí globální, okolní svět přejímá ideologický rituál svobody a naplnění „amerického snu“, musím projít bojem za svobodu, aby pochopil americkou hierarchii hodnot).

Mnohem blíže k pojetí egalitářství se dostáváme v Emmeri- chově poslední katastrofické vizi, filmu s výmluvným názvem *2012* (natočeno v roce 2009). Ten přejímá globálně sdílený mýtus konce mayského kalendáře a zánik světa sleduje prizmatem hned několi- ka národností, přičemž projekt záchrany není v žádném případě vý- hradně americkou záležitostí, ale spíše výsledkem nadnárodní spo- lupráce, v níž hraje výsadní roli Čína jako průmyslový gigant.

Pokud budeme v tomto snímku nahlížet na re-prezentace ame- rické moci skrze jejího vrchního představitele, pak unavený a proše- divělý prezident Thomas Wilson v podání herce Dannyho Glovera (jakási stařecká verze Baracka Obamy) tu ztělesňuje mnohem spíše pokoru, obětování a lpění na hodnotách humanity v situaci krajního ontologického ohrožení než potentní militarismus rázného a soš-

ného prezidenta ze *Dne nezávislosti*. I spektrum postav se rozšiřuje – vedle americké rodiny se zde pohybuje svérázná rodina ruského oligarchy, indický vědec i příbuzenstvo čínského dělníka. Pevný řád centra a periferie je rozrušen, závěr je nesený patosem globálního konsensu, když pro život několika stovek lidí riskují vlády světa zdar celého projektu „Noemovy archy“.

I zde jsou ale egalitářství a koncept soudržné komunity snadno propojitelné s pragmatickým ideologickým principem kapitalistického realismu – jednotlivé „archy“ jsou členěny podle států, mají vojensko-politické velení a část jejich osazenstva je vybrána na základě vůle mocenských autorit. A volba „multinárodnostních“ hrdinů může mít své skryté vysvětlení v perspektivě tržního kapitalismu – film totiž zaznamenal výrazný úspěch v regionech, do nichž je zasazen, nebo jehož zástupci v něm hrají významnou roli.

Zmíněný přechod centralistického univerza *Dne nezávislosti* do univerza multicentrického nejen že tedy reflektuje současné vymezení sil ve světě (vzrůstající vliv Číny a Indie, jejich zvyšující se potenciál konzumovat dříve pro západní trh určené a ideologicky upravené produkty), ale spíše než dílem idealismu může být dílem pragmatického záměru uplatnit se na filmovém trhu v době, kdy komerční potenciál v USA vytrvale klesá.⁵ Znovu se tak připomíná symbolická role oslabeného centra a „potence“ jejího vrchního velitele.

To jen umocňuje význam proměny, již si kdysi vrcholně patriotický Emmerichův styl prošel – od obhajoby symbolů americké moci až v nabádavý moralistní podtext a vyzdvihování obecné humanity (srovnej i jeho eko-agitku *Den poté*, 2004, v níž se objevuje i motiv proměny nelítostného amerického mocenského pragmatika v obhájce šetrného přístupu k přírodním zdrojům).

Jedno archetypální téma tu však zůstává stále klíčové. Ať už jsou konfigurace postav a moci uspořádány jakkoli, v centru zájmu stojí vztah otce a syna – jedno zda ve významu symbolickém (paternální role vůdce) nebo ve významu doslovném (katastrofa jako příležitost k nápravě pošramocených rodičovských vztahů). Tento motiv se však

⁵ Srov. stránky zabývající se filmovými tržbami, např. www.boxofficemojo.com. Komerční potenciál amerického trhu každým rokem klesá a prosazují se především tituly patřící do některé ze zavedených sérií.

bude – nikoli nahodile – vracet i v mnoha dalších filmech, dokonce lze s jistou mírou nadsázky říci, že se bez něj neobejde žádný zásadní blockbuster (nebo postaru kasaštyk) současnosti.

„Už je to dlouho, co americký filmový průmysl zatřhl inovace v oblasti vyprávění. Každý, kdo chodí do kina, ví, že mu se vši pravděpodobností bude naservírován problematický mezilidský vztah zesílený náhlým život ohrožujícím dobrodružstvím, které hlavnímu hrdinovi umožní ozkoušet svoji odvahu a osvědčit se před svým partnerem a sebou samým. Navrch k tomu dostane životní lekci, z níž se o sobě něco dozví a se svými znalostmi pak zabrání krizi a zachrání rodinu, komunitu, město, stát, svět. Po tři desetiletí od té doby, co byla tato magická formule objevena, se jí nikdo nepochybnit.“⁶

3.3. Ve jménu otce...

Jednou z variací wellsovské látky pozoruhodných svou perspektivou je bezesporu film Michaela Nighta Shyamalana *Znamení*. Pokud si odmyslíme povrchní new age mystiku boží přítomnosti, která film vyprovází, je tento snímek návratem k pohledu civilisty – mimozemskou invazi vidíme pouze zprostředkovaně, pohledem rodiny bývalého pastora Grahama Hesse a staré televize v jeho domě.

Na rozdíl od emmerichovské větve, posedlé ideologickou perspektivou makrokosmu, se Shyamalan obrací k mikrokosmu postav, pro něž nemá mimozemská invaze jasně daný smysl – jde o náhodné střetnutí s cizí rasou nebo o znamení boží prozívatelnosti? Motiv návštěvníka z kosmu tu funguje spíše jako katalyzátor v příběhu otcovské autority, která je po tragické události otřesena a skrze invazi získává šanci k znovuzískání své síly a moci.

Setkání s Druhým znamená znovuzískání víry v boží autoritu, rituální znovunabytí autority otcovské a překlenutí traumatu ze smrti matky. Motiv v rovině mikrokosmu samozřejmě odkazuje k paralelnímu příběhu v rovině makrokosmické – člověk a jeho ztracená víra, přerušené pouto mezi bohem-otcem a jeho dětmi.

6 Komentář Kenta Jonese z Film Comment 9-10/2011 přeložil Zdeněk Holý – přístupné na <http://cinepur.cz/blog.php?article=183>.

V podobné pozici „impotentního otce“ se ocitá i jeřábník Ray Ferrier ve Spielbergově adaptaci *Války světů* z roku 2005. Film též využívá mikrokosmos postav, kataklyzmatickou proměnu země sleduje z pohledu bezvýznamných jedinců, izolovaných od autorit. Základním problémem Spielbergova filmu není ani tak zhroucení ideologických aparátů státu a systému vlády, ale spíše neschopnost Raye Ferriera fungovat jako otec a autorita.

Fragmentárnost a motiv kastrace se ve filmu často vrací, když se namísto makroperspektivy katastrofy setkáme jen se znepokojivými izolovanými náznaky – hořícím vlakem, který se řítí městem, mrtvými těly v řece, deštém oblečení. Zatímco v Hoskinově verzi triumfuje komunita s božím požehnáním, triumfem Spielbergovy *Války světů* je znovu shledání rodiny a uznání Raye Ferriera jako schopné otcovské autority.

S trochou nad-interpretací snad můžeme říci, že tato verze nevidí spásu na úrovni mocenského centra, v ideologické fantazii pevného systému vlády, ale na úrovni jednotlivce – síla nespočívá v síle člověka katastrofu porazit, ale udržet si v jejím průběhu lidskost i základní sociální vazby. O tom by konec konců svědčila jedna z klíčových scén filmu, setkání s šíleným řidičem sanitky ve sklepech zničeného domu, která je v jádru jednou z nejvýraznějších konfrontací hrdinů s dopadem invaze.

Jedna z posledních aktualizací invazní tematiky, film Jonathana Liebesmanna *Světová invaze*, je zajímavým pokusem propojit obě zmíněné perspektivy do jedné. Sledujeme jednotku amerických „mariňáků“ v ulicích Los Angeles, v nichž se svádí klíčová bitva s mimozemskou rasou, která si přišla pro naše zásoby vody. Moderní perspektiva městské války snímané jakoby zpravodajskou kamerou vytváří dojem přítomnosti *in medias res*, z pohledu ideologického ale film věrně zachovává schéma načrtnuté v případě Emmerichova velko filmu, doplněná o motiv impotentního otce.

Namísto prezidenta je tu silná otcovská figura rotného Michaela Nantze, jehož autorita je otřesena neúspěšnou akcí a který právě skrze boj s agresory získává možnost dokázat svým vojákům sílu a odhodlání. Podobně jako hrdinný prezident USA ve filmu *Den nezávislosti* i on v klíčovém okamžiku beznaděje pronáší plamenný

projev, který nehájí makrokosmickou perspektivu národa, ale „pouze“ hrdinné jednotky U. S. Marines.

Zároveň ale rituálně přijímá roli otce v mikrokosmu postav – ujímá se osiřelého chlapce a povyšuje ho v jedné z nejpatetičtějších (a zároveň nejperverznějších) žánrových scén na „mariňáka“. Ve spojení s formálními prostředky je tak možné *Světovou invazi* číst jako patetický pokus zacelit v očích publika možné trhliny v recepci americké armády. Není pochyb, jsou tu s námi, jsou dobrotiví, připravení, neoblomní a i uprostřed bitevní vřavy si najdou čas zavázat – nám smrtelným – tkaničky.

3.4. Otec konzumu i tradic

Zdá se, že autorita – ve vztahu otec – děti na úrovni mikrokosmu a vládce – poddaní na úrovni makrokosmu je synoptickým bodem moderních invazních i katastrofických filmů. První typ hájí jakousi základní formu lidskosti, která je útokem z kosmu ohrožena, ale nakonec skrze protivensství upevněna, druhá apeluje přímo na hodnoty politické, které jsou použity jako ryzí prostředek konzumace spektaklu, ale zároveň jsou obhajovány jako nepostradatelné, nevyhnutelné a postrádající přijatelnou alternativu. Jejich vystavení možné zkáze má jen potvrdit jejich sílu, vnitřní integritu a morální právo na existenci. Mimozemská invaze umožňuje zacelit to, co se jeví narušené.

Zrůdný Druhý je znamením, jehož cizost nám umožňuje definovat sebe samé i ideologický koncept, který přijímáme za svůj. I emancipační společenské konfigurace a revoluční potenciál (svornost, rovnost, bratrství, nový řád atp.) jsou bezpečně rámovány ideologickou mřížkou tradičních hodnot – demokratického dědictví, rodiny, víry... Pokud nám tedy vybrané filmy něco ukazují, pak to, že klíčem k záchraně není změna, nýbrž přimknutí se k tradičním jistotám a konzervativním hodnotám. Právě klíčový motiv otcovského pouta souzní s ideologizovaným vztahem jedince a mocenského centra/státních aparátů.

4. Soused v nás

„Náš svět je lepší svět.“
(Ben Driscoll, *Invaze*, 2007)

*„To je ta nejdivnější věc, o jaké jsem kdy slyšel.
Doufejme, že ji nechytíme. Hnusí se mi myšlenka,
že bych se jednoho dne vzbudil a zjistil, že ty nejsi ty.“*
(Dr. Milles J. Benell, *Invaze zlodějů těl*, 1956)

Setkání s mimozemskou civilizací ve filmech inspirovaných *Válkou světů* znamená prožit hluboký šok, zakusit prudkou změnu toho, jak vnímáme skutečnost, jakoby se náhle uprostřed důvěrně známé symbolické sítě objevila Věc samotná, která od základu mění náš pohled na svět. Ten, který byl, existuje vedle nové formy, která se může jevit přelud, sen. Wellsův vypravěč popisuje okamžik po započetí teroru: *„Náhle to vypadalo, jakoby se cosi převrátilo naruby a úhel pohledu se neočekávaně změnil. Nebyl tu žádný snadno pocíitelný přechod z jednoho stavu vnímání do druhého. Najednou jsem byl opět svým každodenním já – uměřený, běžný občan. Tichá pastvina, impuls k mému úprku, výšleh plamenů se zdály být součástí snu. Ptal jsem se sám sebe, zda se to všechno skutečně stalo.“*

Ve filmech, jejichž ústředním motivem je krádež těla, k podobné radikální změně nedochází. Co je na nich zneklidňujícího, je fakt, že skutečnost zůstává v hrubých rysech stejná, zachovávají se tváře lidí, návyky, rituály, obvyklá společenská rutina... Svět se z hlediska subjektu ideologie (tedy toho, kdo je apelován, aby plnil svou společenskou roli) zůstává setrvalý, vytrácí se však rovina individuální.

Zloději těl berou lidem jejich subjektivitu, emoce, schopnost distinktivního vnímání. Zatímco klasické filmy o agresivní invazi akcentují motiv Druhého (souseda), jeho odlišnost, invaze zlodějů lidských těl znamená odbourání fenoménu Druhého, vytvoření uniformované a jedolité komunity, která není definovaná odlišností, nýbrž stejností.

4.1. Nevěřte psychiatrům!

Ve filmové verzi novely Jacka Finneyho *Zloději těl* z roku 1956, *Invaze zlodějů těl* (r. Don Siegel), se v malém městečku Santa Mira rozmnoží vlna masové hysterie, že příbuzní a blízcí nejsou tím, kým se být zdají, že jejich těla cosi odcizilo. Postavy se snaží hledat různá vysvětlení – hlavní hrdina doktor Benell trvá zpočátku na tom, že pokud Druhý mluví a vypadá jako Druhý, musí být prostě a jednoduše Druhým, a je jedno, co si myslí jeho okolí. Další hrdina snímku, psychiatr Dan Kaufman, se snaží podstatu pocitu odcizení vysvětlit vágní metaforou nepochopitelné a nepopsatelné hloubky lidské mysli, která je mystičtější než hlubiny vesmíru či záhady atomu.

Film provokuje celou řadu politických interpretací – od názorů, že se jedná o skrytou obžalobu mcarthysmu, přes paralelu k totalitní unifikaci společnosti až k obrazu odcizení v moderní masové kultuře. Jakkoli tvůrci samotní jakýkoli úmyslný přesah popírali tím, že se mělo jednat prostě a jednoduše o čistý a jednoduchý thriller, motiv invaze do individuality, byť třeba nezáměrně, odkazuje k všední a univerzální situaci člověka, v němž se sváří individualita se subjektem ideologie. Pocit svobody, která je plně v rukou jednotlivce, a pocit částečky ovládané celkem, která je součástí ritualizované reprezentace podmínek vlastní existence.

Z tohoto hlediska se pak jeví zajímavé sledovat proměny, kterými téma zlodějů lidských těl prošlo i v dalších adaptacích – verzi Philipa Kaufmana z roku 1978 a verzi Olivera Hirschbiegla a Jamese McTeigua z roku 2007. Signifikantní se z tohoto pohledu jeví být především postava psychiatra, který je pro bloudící a zmatené hrdiny ve všech třech verzích pevnou autoritou, a také rozvrstvení fikčního světa s ohledem na mikroperspektivu hrdinů a makroperspektivu moci.

V Kaufmanově verzi získává postava psychiatra více než jen epizodickou roli. Dr. David Kibner, kterému svou ikonickou tvář racionálního analytika propůjčil herec Leonard Nimoy, nefunguje pouze jako konzultant a chvilkový rádce, nýbrž jako skutečný guru. Slavný psychiatr řeší veškeré situace s ledovým klidem a sugestivním šarlatánstvím. Když za ním hrdinové přicházejí s podezřením,

že se s lidmi cosi neblahého děje, nabízí konkrétnější vysvětlení než v roce 1956 doktor Dan Kaufman.

Kibner v působivém a teatrálním terapeutickém monologu vysvětluje pocity odcizení běžnou civilizační únavou ze zrychlené doby, v níž jsou lidé izolovaní, apatičtí, utíkají před traumatickými událostmi, řeší veškeré problémy rychlou změnou, eskapismem. Snaha objasnit pocity odcizení neschopností naslouchat, frenetickým tempem života a zkázou tradičních rodinných vazeb se zdá být relevantní pouze potud, pokud věříme, že doktor Kibner je jedním z nás a nikoli jedním z nich.

Jak se ukáže záhy, je to právě prominentní psychiatr, který patří k vůdčím osobnostem mimozemských parazitů, jejichž cílem je opět dokonalá komunita bez emocí, komunita s pevnou hierarchií a pevnými vazbami. To, co nabízí unaveným a zchváceným lidem, je pouhé vegetativní přežívání, absolutní existenční pasivita, život bez antagonismů, vedený jediným pudem – pudem sebezáchovy: „*Přišli jsme z umírajícího světa. Plujeme vesmírem, z planety na planetu, nesení slunečními větry. Adaptujeme se a přežijeme. Funkcí života je přežít.*“

Pocit lidského odcizení se v Kaufmanově předělávce ještě umocňuje – zatímco v originální verzi se doktor Benell dovolá pomoci u autorit a jeho zoufalý křik „jsou mezi námi“ dojde uznání, jeho pozdější verze s hrůzou zjišťuje, že není úniku. Cizáci ovládli dosažitelné autority a pokračují v expanzi i za moře. Navíc se na rozdíl od poslušných občanů původní verze odlišují i v míře zrůdnosti – jejich nelidský křik posiluje dojem cizoty a jinakosti, která zachvátila ulice Washingtonu. Zatímco v Sieglově verzi z roku 1956 je dominantním pocitem úzkost z infikování malého světa, Kaufmanův film z konce sedmdesátých let přichází s paranoickými vibracemi všeobecné konspirace, která zevnitř rozežírá důvěrně známý svět. Nelze věřit nikomu a ničemu, za hranicí mizanscény nečeká spásný prostor bezpečí, ale jen beznaděj a otupělost.

4.2. Tabuizované volání nového světa

Jakkoli lze důvodně pochybovat o filmových kvalitách doposud poslední hollywoodské verze *Invaze zlodějů těl*, snímku *Invaze* z roku 2007, o jeho pozoruhodných myšlenkových aktualizacích originálu

není sporu. Předně – původně vedlejší postava psychiatra se stala ústřední a změnila pohlaví. Hrdinkou filmu je tak psychiatrička Carol Benellová, svobodná matka, která vychovává syna.

Motiv ošidnosti hry s lidskou myslí, který v předchozích dílech představovali psychiatři infikovaní mimozemským organismem, tu nabývá reálnější podobu – paralelně ke snaze mimozemských organismů unifikovat a vyléčit lidskou rozpornost vystupuje motiv posedlosti antidepresivy a prášky na zklidnění. Carol v jedné ze scén sebekriticky glosuje: „*Její manžel je mimozemšťan a já jí předepíšu sedativa...*“ Podobně i jeden z konvertitů, Carolyn nejlepší přítel Ben Driscoll, srovnává účinky mimozemského organismu s farmaceutickou léčbou lidské psýchy, ovšem s permanentním účinkem.

Emancipovaná hrdinka, kterou vede bezmezná mateřská láska k synovi, se ale ocitá uprostřed zřejmě nejsvůdnější mimozemské utopie. Zatímco v předchozích verzích zloději lidských těl jen povšechně vychvalují svět bez emocí, jejich nová verze nabízí velmi konkrétní vizi, vizi egalitářského kolektivu, v němž zcela zmizel Druhý a s ním i veškeré formy násilí a vykořisťování. Její proměněný přítel Ben tváří v tvář napřažené zbrani Carol s klidným a blazeovaným úsměvem argumentuje: „*Četla jsi noviny? Víš, co se děje? Co nabízíme? Svět bez války, chudoby, vražd, svět bez utrpení. Protože v našem světě nemůžeš druhého zranit, vykořisťovat nebo zničit, protože v našem světě žádný druhý neexistuje...*“

Svět se po invazi skutečně změní, války utichnou, konflikty se vyřeší, impotence vládních garnitur je vystřídána všeobecným porozuměním a harmonií světa, v němž chybí Druhý a vládne kolektivita. Symptomaticky se však *Invaze* chytá do pasti vlastní impotence – neschopnosti vysvětlit, proč se vracet zpátky ke starému světu. Nabízí prostý a štiplavě moralistním podtónem nesený argument, že svět bez utrpení, vykořisťování a válek by už nebyl světem lidským (slovy jedné z postav: „*V určitých situacích jsme všichni schopni těch nejhorších zločinů. Představit si svět, v němž by tomu tak nebylo, kde by krize neústila v nové krutosti, kde noviny by noviny nebyly plné války a násilí... inu, to znamená představit si svět, v němž člověk přestal být člověkem*“) a vysvětlení lidské velikosti skrze mateřskou lásku.

Pateticky se tak odvolává k jednomu z milníků science fiction, k filmu *Den, kdy se zastavila Země* z roku 1951 (r. Robert Wise), v němž se motiv spásy světa skrze mateřskou lásku objevil. Neochota a snad i neschopnost čelit utopii, která podvrací soudobý systém jinak než eskapismem ke starým frázím, je příznačná – jakoby k současnému systému nebyla jiná alternativa než zhoubná mimozemská invaze, která nám vezme vše, co nás činí lidmi. Být lepší znamená přestat být člověkem. Pouhé připuštění myšlenky egalitářství a kolektivity je ohrožením humanity jako takové. Revolta tu znamená, jak tvrdí Julia Kristeva, skutečně především návrat k pra-kořenům (Kristeva, 2009) – ovšem pra-kořenům již ideologicky kolonizovaným.

Řádění zlodějů lidských těl v popkultuře tak lze charakterizovat jako jednu z možných cest, kterými se do masové kultury dostává motiv ideologického apelu, vztahu jedince a moci i možností revolty jedince vůči společnosti. Jakkoli se ze tří vzorů dá jen těžko vyvozovat jakákoli generalizace, tři proměny revolty hrdiny proti kolektivu jsou přesto zajímavé: v roce 1956 se zoufalý doktor Benell dovolá pomoci u státních autorit ve světě, který věří v nesmírná tajemství lidské duše. V roce 1978 bez naděje na únik skončí jako jeden ze zlodějů ve městě, které je prosyceno paranoiou a vzájemným neporozuměním. V roce 2007 se jako žena ocitne na prahu utopie míru a porozumění, přesto dává přednost návratu do nedokonalého světa rozporů a konfliktů, protože překonání současného nedokonalého systému by znamenalo konec lidskosti...

5. Skutečným kataklyzmatem je naše impotence

Těžko tak závěrem nezmínit jeden z nejkompexnějších a nejpodratnějších filmů posledních let, Cuarónovy *Potomky lidí* (2006). Obraz impotentní a zakonzervované xenofobní demokracie, která v izolaci očekává vlastní konec, neschopná produkovat své pokračovatele, se zdá být pro žánrové snímky s tematikou mimozemské invaze více než výstižný.

Pokud celou tezi ještě více vyhrotíme: snímek vystihuje situaci současné popkultury i regresemi krizí zmítaného kapitalismu od-

souzeného k nekonečnému návratu k mýtu blaženého řádu spravedlnosti a neomezené tvůrčí potence. Myšlenkové a re-prezentační limity, které se v produktech hájících principy kapitalistického realismu objevují ve vztahu k démonickému Druhému, však nejlépe svědčí o bezradnosti a bezvýhodnosti.

Žižkem zmíněný potenciál „komunistické ideje“⁷ v Hollywoodu tedy naplňují spíše autoři a snímky stojící mimo hlavní proud, jako jsou Andrew Niccol či Alfonso Cuarón. Zdá se, že je skutečně snazší představit si prefabrikovaný konec světa a z něj plynoucí utopii nostalgického návratu k ohroženým hodnotám, než zásadnější změnu systému.

7 Pojem komunistická idea neoznačuje regres ke kořenům leninismu/stalinismu, nýbrž ideu ochrany obecně sdílených statků před privatizací (Žižek, 2011).

Literatura:

FISHER, Mark: *Kapitalistický realismus (Proč je dnes snazší představit si konec světa než konec kapitalismu)*. Praha : Rybka Publisher, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj: „The Spectre of Ideology“. In: *Mapping Ideology*.

London : Verso, 1995, s. 1 – 33.

ŽIŽEK, Slavoj: *Sublime Object of Ideology*. London : Verso, 1999.

ŽIŽEK, Slavoj: *Mluvil tu někdo o ideologii?* Praha : Tranzit, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj: *Living in the End Times*. London : Verso, 2011a.

ŽIŽEK, Slavoj: *Jednou jako tragédie, podruhé jako fraška*. Praha : Rybka Publishing, 2011b.

Citované filmy:

2012 (r. Roland Emmerich, USA, 2009)

Den, kdy se zastavila země (The Day The Earth Stood Still, r. Robert Wise, USA, 1951)

Den nezávislosti (The Independence Day, r. Roland Emmerich, USA, 1996)

Den poté (The Day After, r. Roland Emmerich, USA, 2004)

Děti moje (The Descendants, r. Alexander Payne, USA, 2011)

Fakulta (The Faculty, r. Robert Rodriguez, USA, 1998)

Invaze (Invasion, serial, USA, 2005)

Invaze (Invasion, r. Oliver Hirschbiegel, James McTeigue, USA, 2007)

Invaze lupičů těl/Invaze zlodějů těl (Invasion of the Body Snatchers,

r. Don Siegel, USA, 1956)

Invaze zlodějů těl (Invasion of the Body Snatchers, r. Philip Kaufman, USA, 1978)

Lítám v tom (Up in the Air, r. Jason Reitman, USA, 2009)

Nákaza (Contagion, r. Steven Soderbergh, USA – Spojené arabské emiráty, 2011)

Potomci lidí (Children of Men, r. Alfonso Cuarón, USA – Velká Británie, 2006)

Skyline (r. Colin & Greg Strause, USA, 2010)

Světová invaze (Battle: Los Angeles, r. Jonathan Liebesmann, USA, 2011)

Válka světů (War of the Worlds, r. Steven Spielberg, USA, 2005)

Válka světů (War of the Worlds, r. Byron Haskin, USA, 1953)

Vetřelec (Alien, r. Ridley Scott, USA – Velká Británie, 1979)

Věc (The Thing, r. John Carpenter, USA, 1982)

Vládcí loutek (The Puppet Masters, r. Stuart Orme, USA, 1994)

Znamení (Signs, r. M. Night Shyamalan, USA, 2002)

Zohan. Krycí jméno kadeřník (You Don't Mess with the Zohan, r. Dennis Dugan, USA, 2008)

Martin Ciel

Filmová a televízna fakulta VŠMU, Bratislava

Slovo „pes“ nehryzie (Prečo sci-fi film pôsobí podľa François Josta fiktívnejšie ako dokument)

A keďže slovo „pes“ naozaj nehryzie, odkiaľ sa berie tá zvláštna dôvera, tá emocionálna identifikácia so slovom či s obrazom, s audiovizuálnym dielom? Prečo mu prisudzujeme „pravdivostné“ hodnoty alebo ho označujeme za „klamstvo“ či „predstieranie“? François Jost sa vo svojich teoretických štúdiách publikovaných v knihe *Realita/Fikcia – ríše klamu* zaoberá týmito otázkami programovo a vlastne neustále.

V takejto súvislosti sa, pochopiteľne, nedá vyhnúť problematike fikcie, teda vytváraniu či vymýšľaniu imaginárnych konštruktov. A jej „uzurpujúcej“ snahe hovoriť v mene reality. Jost ponúka tri teoretické modely vzniku fikcie: v prvom vzniká fikcia z obrazu (pravdivého alebo falošného), v druhom vychádza z jej užívateľov a podvedome ich manipuluje, v treťom vychádza z rozprávania, ktoré je vždy nositeľom fikcie. Tieto tri modely sa dajú substituovať pod jednu známu definíciu, že fikcia vzniká v interakcii medzi audiovizuálnym dielom a jeho divákom, pričom toto dielo má naratívny základ. Takže každé audiovizuálne dielo je fikciou, dokonca aj dokument alebo, povedzme, televízny záznam nejakej demonštrácie či futbalového zápasu, pretože o niečom rozpráva. Niečo reprezentuje (nie iba prezentuje, ale skutočne re-prezentuje, používajúc svoju špecifickú optiku, strih atď.). Autorovi takéto konštatovanie, samozrejme, nestačí a pýta sa, prečo sa nám potom sci-fi filmy ako *Jurský park* (*Jurassic Park*, 1993, r. Steven Spielberg) či *Hviezdne vojny* (*Star Wars*, 1977, r. George Lucas) zdajú fiktívnejšie ako filmy *Dogmy 95* a tie sa zase zdajú fiktívnejšie ako televízne spravodajstvo.

Tradičné riešenie je jednoduché: ide o vzťah k realite, o „vzdialenosť“ audiovizuálneho znaku od označovaného. Tento vzťah je izo-

morfný a čím vyšší je stupeň izomorfie (homomorfa), tým je znak pochopiteľnejší, uveriteľnejší a realistickejší. Naopak, čím menšia je izomorfnosť (exoizomorfa), tým vyššia je štylizácia, zdanlivá strata referencie a možnosť nepochopenia či pocit fiktívnosti, v horšom prípade falošnosti. Autor sa však opäť takémuto tradičnému riešeniu vyhýba. Zdá sa mu príliš všeobecné a nezhoduje sa s jeho intuíciou, ako sám upozorňuje v prvej časti svojich úvah, v štúdiu s názvom *Od fikcie k pretvárke*, v súvislosti s tézami Christiana Metza. Podľa Josta je totiž načas uznať, že pokiaľ je obraz znakom (čo akceptuje), nemal by byť už v žiadnom prípade posudzovaný len z hľadiska svojho vzťahu k svetu. Preto – vychádzajúc z Peirceovej koncepcie – stanovuje tri typy audiovizuálnych znakov a situáciu ešte viac zamotáva: znaky sveta (ikonické, založené na podobnosti), znaky autora (indexy založené na tom, kto je ich pôvodcom) a znaky dokumentárne (založené na vzťahu k ďalším, podobným dokumentom alebo žánrom).

Aby sa z tejto myšlienkovkej konštrukcie dostal von, preskakuje Jost na inú úroveň a využíva Genettovo delenie na „faktuálne“ a „fiktívne“, ale výrazne ho pre svoje potreby modifikuje. (To, mimochodom, robí i s myšlienkami veľikánov teórie komunikácie Kate Hamburgerovej a Johna R. Searlea, ktoré občas vytrháva z kontextu ako „zlý zubár“ a narába s nimi tak, ako mu práve vyhovuje.) Takže podľa Josta sa „realistické“ dielo vyznačuje faktuálnymi poznámkami, čiže zobrazenými prvkami nášho sveta, a odkazuje k tomuto nášmu svetu viac ako sci-fi, ktoré využíva čisto (!) fiktívne prvky. S tým sa už vôbec nedá súhlasiť a aj Jost neskôr uznáva určitú mieru presahu medzi týmito oblasťami a pripúšťa, že ani tá najinvenčnejšia fikcia nedokáže vytvoriť svet, ktorý by sa v ničom nepodobal na ten náš.

Z vyššie uvedeného vychádza Jost pri stanovení definícií pre tri audiovizuálne „svety“, čím aj uzatvára prvú časť svojho uvažovania, takže predchádzajúce úvahy a občasný zmätok či vedecké nekorektnosti boli len prípravou k celkom zaujímavému deleniu na „skutočné“ (TV reality show, dokumenty atď.), „fiktívne“ (filmy, seriály atď.) a „ludické“ (diela, ktoré vychádzajú z iných diel či zo všeobecne známych žánrových konvencií, citujú ich alebo sa na ne odvolávajú). K tradičnému deleniu teda pridáva „ludický svet“, o ktorom teória už pradávo hovorí ako o intertextuálnom. Jost však tento termín

nepoužíva. Analyzuje ale postupy vytvárajúce predstieranie, falzifikáciu, hravosť a autenticitu v týchto jednotlivých svetoch.

Vo výrazne kratšej – a precíznejšej – druhej štúdii s (podľa môjho názoru) skvelým názvom *Realita/Fikcia – tam a späť* Jost pripúšťa (ako som už spomenul) presahy medzi fikciou a realitou. Vychádza – pochopiteľne, zo Searlea a z jeho koncepcie ilokučných aktov, tzv. deklarácie, analyzuje už všeobecnejšie, nielen v hraniciach svojich „svetov“, možnosti pravdivosti tvrdení – tvrdenia založené na fikcii a mediálne tvrdenia.

Skúma teda (zjednodušene povedané) rôzne stupne predstierania a hranice, ktoré by sa pritom nemali prekračovať. Snaží sa pomerne úspešne popísať, akou cestou prešla audiovizia v súvislosti s fenoménom predstierania od lumièreovských dokumentov z počiatkov kinematografie až po zneisťovanie diváka odkazmi a zmiešavaním fiktívnych a faktických informácií. Používa tu mnoho populárnych príkladov ako *Big Brother* a *The Blair Witch Project*, sériu *Vreskot* (*Scream*) či seriál *Akty X*, aby potvrdil svoju tézu, že realita je ako iluzívna maľba. Fikcia sa nespráva, ako keby bola realitou, ale priamo ako realita. Vytvára si svoj vlastný iluzívny/fikčný svet (ktorý musí byť súdržný, aby fungoval) a nemá úmysel „klamať“. Fikcia je teda spôsob bytia niečoho, čo nie je skutočné. Na druhej strane predstieranie je niečo neautentické, je to falzifikát. Zo vzťahu a z prepojení medzi týmito komunikačnými oblasťami sa dá mnoho vyťažiť. Zvlášť v oblasti sci-fi filmu, ktorý sa vyznačuje tým, že jeho dej je umiestnený do budúcnosti alebo alternatívnej súčasnosti, a zároveň operuje javmi technického, biologického či sociálneho charakteru, ktoré sa opierajú o pravdepodobný vedecký predpoklad, často hyperbolizovaný. Krásnym príkladom by mohol byť (a za prípadovú štúdiu by stál) film *District 9* Neilla Blomkampa z roku 2009. Ide (podľa definície) jednoznačne o sci-fi, ktoré sa však tvári ako dokument, a tomu prispôsobuje i svoje výrazové prostriedky. Zdanlivo tu teda vzniká rozpor medzi „adekvátnosťou“ zobrazenia a zobrazenou naratívnu rovinou. Ale ani zďaleka to neprekáča a evidentne to nie je divácky mätúce (vzhľadom na komerčný úspech filmu), pretože film *District 9* „čítame“ ako autentickú informáciu o fikcii, ktorá sa správa ako realita. Wellsova rozhlasová *Vojna svetov* (vraj) prinútila pár ľudí v USA v pa-

nike nasadnúť do áut a opustiť svoje domovy, i keď v tomto prípade ide asi skôr o jeden z novodobých mýtov podobným tomu, že počas premiéry filmu *Príchod vlaku do stanice Ciotat (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat)* bratov Lumièreovcov v roku 1895 diváci z predných sedadiel pred vlakom uskakovali. *District 9* nevyvolal sugestívny pocit, že Johannesburg obsadili mimozemšťania, ale pohybuje sa tak šikovne na hraniciach realizmu a klamu, a zároveň výrazových prostriedkov príznačných pre realizmus i klam, že divák si túto mentálnu hru spolu s autormi filmu veľmi rád zahrá.

Podľa môjho názoru je neodškriepiteľné, že súčasná situácia založená na sprostredkovaní rodí popkultúru, ktorá dáva prednosť priekupníctvu s už existujúcimi myšlienkami a obrazmi pred vymýšľaním a tvorbou nových. Z toho vyplýva zväčšujúca sa pomyslená vzdialenosť vo vzťahu označované – označujúce. A podstatným sa stáva relácia označujúce – označujúce. Takže skutočnosť môže byť krutejšia ako jej vlastná karikatúra.

Text F. Josta *Realita/Fikcia – íše klamu* výrazne inšpirovaný semiotickou tradíciou je teda rozporuplnou esejou, v ktorej autor občas samoučelne predvádza svoju erudíciu, občas neadekvátne pracuje s „klasikmi“, občas používa slabomyselné príklady a niekedy upadne do chaosu. Ale! So všetkými výhradami ide predsa len o pozoruhodnú, „iniciačnú esej k analýzam filmu, televízie a audiovizuálnych javov všeobecne“, ako sa píše na elegantnej obálke knihy. Inšpiruje k ďalšiemu uvažovaniu o úrovniach zobrazovania referenčného sveta vo fikcii (od sci-fi k dokumentu). Ale tí, ktorí sa chcú téme (a aj téme sci-fi) venovať serióznejšie, nech si rozhodne prečítajú aj fascinujúcu knihu *Heterocosmica. Fikce a možné světy (Heterocosmica. Fiction and Possible World)* od Lubomíra Doležela (2003) o mentálnych konštruktoch fikčných svetov.

Literatúra:

JOST, François: *Realita/Fikce – íše klamu*. Praha : AMU, 2006.

Michal Havran

École pratique des hautes études

Od radikálnej reformácie k radikálnej utópii

Britské Royal Navy (Kráľovské námorníctvo) vydalo nedávno utajený dokument, v ktorom naznačuje, že v boji proti pirátom operujúcim pri somálskom pobreží sa v bojových operáciách používali korzárske lode. Britsko-francúzsky týždenník *Intelligence online*, zaberajúci sa problematikou bezpečnosti a špionáže, z tejto správy usúdil, že Royal Navy sa vrátilo k osvedčenej stratégii boja proti nepriateľovi, ktorú s úspechom používalo pred tristo rokmi proti vojenským a obchodným plavidlám španielskej katolíckej mocnosti. Royal Navy má totiž v oblasti od Afrického rohu po ústie Červeného mora nasadených niekoľko plavidiel ako súčasť flotily NATO.

Britské námorníctvo dnes, samozrejme, nenabáda k tomu, aby žoldnierske bojové plavidlá porušovali medzinárodné právo. No chce využiť pomerne veľký právny priestor, v ktorom sa plavili a znovu plavia korzárske lode. Tie sú na jednej strane špeciálnymi morskými agentmi jej kráľovskej výsosti a zodpovedajú sa iba jej, na strane druhej za nich Royal Navy nenesie žiadnu morálnu, vojenskú ani právnu zodpovednosť. Táto vysoko účinná metóda boja proti organizovanému pirátstvu má svoj pôvod práve v tom, že hranica medzi pirátmi a korzármi na začiatku 18. storočia takmer zanikla.

Rozkošná úzkosť zo zatratenia

Európania už o pirátoch nepočuli najmenej od čias skončenia druhej svetovej vojny. Koncom deväťdesiatych rokov sa ale objavil fenomén internetového pirátstva a s jeho masívnym rozšírením sa vrátil do povedomia aj romanticko-legendárny materiál spojený s pirátstvom námorným. Novú popularitu – v kultúre a politike – nakoniec dokončili za posledných desať rokov dve udalosti.

Neuveriteľný úspech filmovej tetralógie *Piráti z Karibiku* a vznik tzv. pirátskych politických strán. Zatiaľ čo film v ľuďoch novátorsky oživil túžbu po dobrodružstve a živote naplnenom medzi bielym pieskom, farebnými koralmi a rozkošnou úzkosťou z večného zatratenia na spôsob posádky Bludného Holanďana, pirátske politické strany prvýkrát formulovali staré túžby po odstránení akejkoľvek kontroly a autorít.

Spomínaná filmová séria mala výnimočný úspech – a poslanci švédskej pirátskej strany sa dostali minulý rok do Európskeho parlamentu. Nie náhodou sa stal svet internetu, v ktorom „surfujeme“, oceánom a moriami, na ktorých pred nami surfovali pirátske posádky. Sťahovanie filmov, hudby a kníh z internetu v sebe obsahuje okrem potlačovaného pocitu krádeže aj vieru, podobnú vykráďaniu španielskych galér na ceste z New Providence do New Yorku. Tá sa spája s utopickým vnímaním sveta a takmer zúrivou túžbou vykrádnúť autority. Viera v utópiu nás preto naďalej spája s extravagantnými formami sociálnych experimentov pirátskych republík, z ktorých vznik väčšiny bol inšpirovaný radikálnymi formami protestantizmu.

Metafyzickí proletári

Ako upozorňuje francúzsky protestantský filozof Olivier Abel, nemecký legalista Carl Schmitt – zakladateľ modernej politickej teológie a kontroverzný prívrženec NSDAP – varoval už v medzivojnovom období pred hrozbou, ktorú pre suchozemské štáty, garantujúce bezpečnosť a majetok, predstavujú námorné mocnosti s politickým temperamentom oceánskeho, liberálneho typu. Schmittovo pozorovanie sa opiera o analýzu dejín európskeho námorníctva, ktorému sa piráctvo – intuitívne, utopické a idealistické – stalo samostatným sociálnym konceptom (Abel, 2009).

Existuje pozoruhodná súvislosť medzi uvedomením si pirátskych posádok (alebo „proletárov morí“, ako ich nazýva renomovaný historik piráctva Marcus Rediker vo svojej kľúčovej štúdii *Between the devil and the deep blue sea*), ich sociálnou situáciou, jej násilným riešením a túžbou po spravodlivejšom svete. Rediker upozorňuje,

že začiatkom 18. storočia, ktoré bolo považované za zlatý vek pirátstva na trase medzi Karibikom a Cap Verde v západnej Afrike, boli príslušníci Royal Navy vystavení nepredstaviteľnej krutosti. Telesné tresty končiace smrťou boli bežnou súčasťou udržiavania poriadku na lodiach britského námorníctva. Cieľom tak neprímeraných trestov smrti – za hru v kocky alebo fajčenie fajky – bolo udržiavanie čo najprísnejšej disciplíny a snaha predísť vzburám (Rediker, 1987). Musíme si uvedomiť, že britská spoločnosť bola aj po Cromwellovej revolúcii naďalej prísne hierarchizovaná. Kontakt medzi velením plavidiel v rukách vojenskej aristokracie a radovými námorníkmi zabezpečovali dôstojníci tak, aby sa tieto dve skupiny posádky stretávali čo najmenej a iba v nevyhnutných prípadoch. Krutá disciplína však nezabránila tomu, že väčšina posádok prepadnutých lodí považovala zahákovanie vlastných lodí pirátskymi posádkami za vyslobodenie a s radosťou sa stávala členmi ich osadenstva.

Daniel Defoe vo svojich svetoznámých dvojdielnych dejinách najslávnejších pirátskych posádok, ktoré napísal pod pseudonymom Captain Charles Johnson (*General History of the Robberies and Murders of the most notorious Pyrates, 1724*), uvádza niekoľko príkladov, ako posádka prepadnutej lode popravila kapitána z pomsty za zlé zaobchádzanie – a to aj napriek nesúhlasu pirátskeho velenia. Ešte predtým, ako sa z postáv Čiernej Brady (Blackbeard), Calico Jacka Rackhama, Samuela Bellamyho alebo pirátskej kapitánky a feministky Mary Readovej stali vďačné literárne a filmové predlohy a z ich krutosti iba spravodlivý boj za slobodu, nadobudlo pirátstvo charakter metafyzickej vzbury. Olivier Abel si všimol, akým spôsobom oceánsky existencializmus zodpovedal reformovanej doktríne kalvínskej Ženevy: na moriach niet ani pána, ani authority, ani pápeža a nádenníci európskej zvedavosti stoja v prostredí archaických živlov rozbúrených vôd, divokých vetrov a nedozernej hĺbky iba zoči-voči Hospodinovi. Tento životný pocit založený na viere vo vlastné schopnosti a božiu milosť sa stal základom nielen pre korzárov, ale aj pirátov a flibustierov, ktorí neskôr zakladali na karibských ostrovoch a Madagaskare utopické spoločenstvá (Abel, 2009).

Prekonávanie Jordánu

Fenomén pirátstva od svojho počiatku nachádza inšpiráciu v rovnakých myšlienkových intuíciách a pohnútkach ako reformácia. Tým, čím sa stáva Ženeva pre prenasledovaných, heretikov a kritikov, je neskôr Oceán pre pirátske posádky, ktoré sa nechávajú zalievať Krakenovými vlnami, veriac, že sa tak nanovo ponárajú do vôd Jordánu. Túžba po novej kartografii spravodlivosti, ktorú majú predstavovať puritánske kolónie v Novom svete, ako o tom písal popredný britský historik Christopher Hill vo svojej štúdii o náboženskej subkultúre cromwellovskej revolúcie, sa ale čoskoro stane výrazom frustrácie z toho, že reformácia na starom kontinente, znehybnenom Alpami katolicizmu, je nemožná (Hill, 1972).

Oceán sa stáva čoskoro – v prvých rokoch reformácie – cestou k Novému Jeruzalemu a prví reformovaní korzári si navždy vyslúžia od katolíckeho loďstva Ligy prezývku Luteranos. Tento výraz začnú Španieli, Portugalci a Francúzi používať na označenie takmer všetkých holandských, britských a škandinávskych posádok, ktoré topia ich obchodné lode pri Azorských ostrovoch alebo v juhozápadnej Afrike. Dobytie Nového sveta Španielmi a masívny dovoz spracovaného zlata do Európy zase umožňujú protestantským panovníkom udržiavať vo svojich posádkach ideológiu boja proti zlatému teľaťu a idolatrii katolíckych mocností.

Francúzsky admirál Gaspard de Coligny, protestantský princ, ktorého socha dnes zdobí vchod do reformovaného chrámu Oratoire du Louvre, a jeden z vodcov reformovanej šľachty, ktorý zahynul počas Bartolomejskej noci, bol jedným z prvých, kto pochopil novú teologickú situáciu na svetových moriach. Olivier Abel uvádza, že už prvá reformovaná synoda z roku 1559 si kladie otázku, či je správne umožniť pirátovi účasť na Večeri Pánovej (Abel, 2009). A Gaspard de Coligny zatiaľ vyzýva francúzske námorníctvo pod kontrolou hugenotov, aby sa pokúšalo z náboženských dôvodov zmocniť Floridy alebo Rio de Janeiro.

Radšej slúžiť Turkovi ako pápežovi

Zatiaľ čo v 16. a 17. storočí môžeme hovoriť o oficiálnej reformovanej doktríne ako o novom sextante holandských, britských a čiastočne aj francúzskych lodí, nedočkavosť a sklamanie povedú neskôr reformované posádky k pretrhnutiu všetkých väzieb na predstaviteľov protestantských monarchií. Francúzsky atlantický prístav La Rochelle sa v období od roku 1562 až do jeho dobytia armádami kardinála Richelieu stane hlavným mestom hugenotského námorníctva, ktorého kapitáni vyrážajú na lúpežné a obchodné výpravy až do Nového sveta. Po jeho páde a exode tisícok hugenotov do Británie, Holandska a na anglo-normandské ostrovy, kde bude neskôr vo vyhnanstve aj Victor Hugo, po dobytí mesta nazývaného dobovými katolíckymi pamfletmi „*arogantnou, obchodníckou a skazenou Hydrou, ktorá musí byť zničená ako Kartágo*“ sa zápas o spásu vo vlnách o španielske zlato presunie do Británie a Holandska. Alžbeta I., „panenská kráľovná“, dcéra Henricha VIII. a nevlastná sestra Márie Tudorovej, si z výroby martýrov reformácie urobila hlavný politický program. Od nástupu na trón v roku 1558 okamžite začne vo forme listov poskytovať oficiálnu ochranu anglickým kapitánom. Na vlastné náklady nechá vyzbrojiť najslávnejších z nich, napríklad Francisa Drakea, ktorý potom na pokyn kráľovnej podnikne s piatimi loďami ako prvý Angličan cestu okolo sveta a v roku 1588 zachráni pod velením Charlesa Howarda z Nottinghamu svoju vlasť pred španielskou armádou Filipa II. Španielskeho v bitke pri Gravelines. Alžbetiným obľúbencom sa stane aj básnik, spisovateľ a korzár Sir Walter Raleigh.

Iba dvadsať rokov predtým začala v španielskych provinciách Holandska ikonoklastická vzbura protestantov proti obrazom v kostoloch. Zničenie kláštora Svätého Laurenta v Steenvoorde v roku 1566 je začiatkom vzbury, známej dnes ako „povstanie gézov“. Holandskí kalvinisti, „gézovia morí“, vyženú z provincií vojvodu z Alby, Filipovho vyslanca. „A námorný svet sa čoskoro naučí nové holandské slovo Vryjbuiter – teda slobodne lúpiť.“ Práve holandskí gézovia, ktorí sa neskôr uchýlia do Anglicka, vytvoria hrôzu naháňajúci bojový pokrik: „Radšej slúžiť Turkovi ako pápežovi.“

Porážka cromwellovskej revolúcie spôsobila v radoch radikálnych puritánskych skupín rozčarovanie. Kvakeri, diggeri, ranteri a levelleri pochopili, že ani búrlivá doba po poprave panovníka v roku 1649 nepovedie k sociálnej zmene spoločnosti. Anglicko sa pre nich stalo zatratenou, nereformovateľnou krajinou. Christopher Hill vo svojej štúdii cituje Johna Lilburnea, šéfa levellerov, ktorý svojich súputníkov vyzval na cestu do západnej Indie.

V podobnom duchu vystupoval verejne aj Gerrard Winstanley, šéf diggerov, ktorý v roku 1652 kázal o tom, že na počiatku stvorenia nebolo ľudstvo povolané vládnuť nad prírodou a ľudia si mali byť rovní. Winstanley ostro kritizoval predaj pôdy a machinácie spojené s takýmto obchodom. Viacerí z ich nasledovníkov sa preto ako slobodní ľudia rozhodli opustiť Anglicko a po Cromwellovom páde odchádzajú na Bahamy, na ostrov Eleuthera, kde vzniká Company of Eleutherian Adventurers. Táto utopická republika sa čoskoro vybaví republikánskou ústavou a slobodou vierovyznania. Ostrovy v Karibiku medzi New Providence, Barbadosom a Bahamami sa stanú cieľom heretických utopistov, utečencov, buričov a oslobodivších sa otrokov. Podľa Oliviera Abela sa na Barbadosoch uchýlia stovky kvakerov pod vedením Sira Johna Perrota a Roberta Richa, druhého lorda z Wawricku. A na ostrove stoja vedľa seba chrámy aj synagógy.

Kvakeri sa pustia do pokusov o oslobodenie otrokov. Roger Williams z New Providence zakladá na Rhode Islande kvakerskú kolóniu a Richova kolónia puritánov, Providence Island Company, sa v roku 1630 zmocňuje jedného ostrova v Karibiku, kde podľa Christophera Hilla zakladá útočisko pre náboženských disidentov. A nakoniec sa Sir William Penn, Cromwellov admirál, zmocňuje v roku 1650 Jamajky a z ostrova sa čoskoro stane kľúčový bod, v ktorom sa spája náboženská pieta, túžba po slobode a snaha o rovnostárske pirátske spoločnosti.

Olivier Abel zdôrazňuje, že stretnutie s kultúrou hojnosti a archaicnými spoločnosťami rýchlo vedie novousadlíkov k viere, že v Karibiku našli zaslúbenú zem (Abel, 2009). Holandský legalista Hugo Grotius svojím dielom nazvaným *O práve mieru a vojny* len teoreticky dotvára pocit, že im okrem divej zveri, exotického ovocia, úrodnej pôdy a dobrej vody plnej rýb patrí aj všetok náklad smerujúci z Kuby a Jamajky cez Floridu do Španielska alebo cez New York do Holandska.

S pocitom náboženskej renesancie a s presvedčením, že prechod Atlantikom je analógiou k starozákonnej metafore prechodu Červeného mora o zmene geografie božej milosti, sa posilňuje aj prerod spoločnosti obchodu a daru na spoločenstvo „zabratia“. Abel v tejto súvislosti vyzdvihuje biblický obraz zmluvy, ktorá novým obyvateľom Karibiku umožňuje nanovo definovať ich vzťah k ostatným a k Bohu. „*Búrka histórie pretrhala všetky väzby, a pirátska loď sa stáva multireligióznou a multietnickou utópiou, ktorej členovia sú dobrovoľníci*“ (Abel, 2009).

Daniel Defoe v prepisoch niektorých pirátskych chárt zdôrazňuje práve dobrovoľný charakter pirátskych asociácií. Po rozdelení koristi môže každý pokračovať s ostatnými alebo odísť. Podobnú situáciu rekonštrukcie „zrúteného commonwealthu“ poznáme z Cévennes v juhofrancúzskom vnútrozemí. Na istý čas dochádza v týchto miestach k úplne funkčným egalitárskym pokusom, ktoré sa premenia na riadne spoločenstvá. Na rozdiel od vonkajšieho sveta v nich nie sú hierarchie, nepanujú v nich feudálne ani rasové kategórie a prejavujú sa výraznou slobodou vierovyznania.

Od teológie slobody k teológii spravodlivosti

O najpozoruhodnejšej forme socio-náboženskej útopie – Libertalii na Madagaskare – nás informuje Daniel Defoe, sám bývalý dissidentský kazateľ a presvedčený antinomista, vo svojom druhom dieli *General History of the Robberies*.¹ Francúzsky kapitán hugenotského pôvodu James Misson presvedčil podľa Defoeovho svedka posádku svojej lode Victoire, aby sa usídlili na Madagaskare. Výrazný vplyv na jeho rozhodnutie mal libertariánsky kňaz a dominikánsky mních Caraccioli, ktorý pestoval nástoječivú formu deizmu. Missona, ktorého skutočná identita dodnes nie je známa, presviedčal, že kresťania, židia a moslimovia sa v interpretáciách svojich spisov dopúšťajú závažných chýb. Kritizoval Mojžiša za to, že sa uchýlil k zázraku, „ktoré sú v rozpore s rozumom“.

¹ Podobný prístup zvolil aj americký anarcho-mystik Peter Lamborn Wilson v diele *Pirátske utópie*, najmä v štúdiu o sociálnej mystike korzárskej republiky Salé pri Rabate (Wilson, 1995).

Missonova neustále sa rozrastajúca flotila si zvolila za svoj domov miesto niekde na severe Madagaskaru – medzi ostrovom Nosy Be a „pirátskou zátokou“, ktorá sa neskôr stala Diego-Suarez. Pirátska republika z konca 18. storočia existovala takmer dvadsaťpäť rokov a heslom jej obyvateľov bolo „za Boha a za slobodu“. Podľa Defoea sa James Misson pokúsil o to, aby sa „zmazali rozdiely medzi národmi – Francúzmi, Angličanmi, Holanďanmi, Afričanmi“, a aby sa všetci stali liberi – občanmi Libertalie.

Francúzsky spisovateľ Michel Le Bris v televíznom dokumente *Čierni anjeli utópie* (*Les anges noirs de l'utopie*, 1997) zdôrazňuje revolučný politický, sociálny a teologický charakter tejto radikálnej fikcie, ktorej skutočné pozadie ostáva naďalej nejasné. James Misson zaviedol v Libertalii systém, ktorý predznamenáva zastupiteľskú demokraciu. Piráti si volia svojich predstaviteľov, majú spoločný majetok a každý rok sa stretávajú, aby rozhodli o veľkých spoločných projektoch.

Problémom tejto najvýznamnejšej legendy, ktorej existencia sa opiera o teológiu slobody a túžbu po spravodlivej spoločnosti a rovnomernej účasti na moci, je jej historická doložitelnosť. Okrem Thomasa Tewa – admirála libertaliánskej flotily, ktorého záznam existuje v archívoch anglického námorníctva – nemáme k dispozícii jediný historický dokument, ak neberieme do úvahy Defoeovu knihu, ktorá by mohla potvrdiť existenciu hugenotského kapitána Missona a mystického republikána Caraccioliho. Napriek tomu však ostáva mimoriadnym svedectvom o túžbe po spoločnosti, ktorá zakáže trest smrti, otroctvo, zrovnoprávni černochoch, zavedie voľby a umožní svojim obyvateľom odísť, kedykoľvek chcú.

Čistota jazyka, čistota viery

Podľa Oliviera Abela pochádzajú tieto myšlienky od „veľkého básnika puritanizmu“ Johna Milтона (Abel, 2009). Ten vo svojom poeticko-politickom manifeste *Stratený raj* (*Paradise lost*, 1667) uviedol „právo na rozchod“. Antinomistický duch Miltonovej poézie obsahuje v sebe zárodok korzársko-protestantského vzťahu k oceánu, živlu, ktorý „neustále rozdeľuje, a preto treba nanovo vymyslieť spôsoby, ako

sa pripútať, kde sa ukotviť, ako použiť laná a uzly“ (Abel, 2009). Milton so svojím obrazom spoločnosti – archipelágu, „neschopnej pripútať sa“, odmietajúcej hierarchické putá a túžiacej po novej zmluve medzi seberovnými, inšpiroval teoretika pirátskej mystiky Petra Lambrona Wilsona. Ten pôsobí dnes pod pseudonymom Hakim Bey a je najvýraznejším predstaviteľom ontologickej anarchie. Jeho koncept dočasných autonómnych zón je priamo inšpirovaný pirátskymi republikami. A podobne ako obyvatelia Libertalie alebo New Providence, i on považuje mystický rozmer slobody a nepripútanosti za najlepší spôsob, ako bojovať proti stagnácii, predstavovanej politickým systémom – Hobbesovým *Leviathanom* (1651).

Renegados – obyvatelia skutočnej pirátskej republiky Salé v Maroku v 17. storočí – predstavujú vrchol apostatického odmietnutia spoločenskej zmluvy. Na pobreží žijú spolu berberskí kapitáni, sufistickí mystici, hugenoti, heretickí Židia, flibusteri a írski povstalci. Niekoľko desiatok rokov sú ich lode postrachom Stredomoria. V ich posádkach sú stovky Európanov, ktorí prijali islam. Peter Lamborn Wilson považuje existenciu tohto spoločenstva odvrhnutých za tajný začiatok moderných dejín. Ide o hnutie, ktoré neskôr nájde svoje pokračovanie v geekoch, hackeroch, darkeroch a ďalších hnutiach, ktoré dnes bojujú proti novej aliancii autorít a technológií a budujú svoje vlastné radikálne utópie, inšpirované od pirátov cez amerických naturalistov ako Ralph Waldo Emerson, anarchistov, ako bol Henry David Thoreau, až po metafyzickú vzburu proti militarizovanému svetu v šesťdesiatych rokoch.

Literatúra:

ABEL, Olivier: L'océan, le puritain, le pirate. In: *Esprit*, 2009, č. 7.

HILL, Christopher: *The world turned upside down: Radical ideas during the English revolution*. London : Temple Smith, 1972.

REDIKER, Marcus: *Between the devil and the deep blue sea: Merchant seamen, pirates, and the Anglo-American maritime world, 1700 – 1750*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

WILSON, Peter Lamborn: *Pirate Utopias: Moorish Corsairs & European Renegadoe*. New York : Autonomedia, 1995.

Register

A

Abel, Olivier 207 – 209, 211 – 215
Adamovič, Ivan 65, 66, 88, 102 – 104, 108
Akana, J. [= Holý, Josef] 83, 85, 88
Akvinský, Tomáš 40
Alimov, Igor 169
Andrássy, Ladislav 92
Arbes, Jakub 18
Artemieva, Tatiana Vladimirovna 168, 171
Atwoodová, Margaret 177, 178

B

Bacon, Francis 9, 162
Baláž, Anton 63
Banks, Iain 174
Barda, Jan [= Krejčí, Ferdinand] 73, 79, 88
Barthelme, Donald 122, 140
Barthes, Roland 123, 124, 140
Bellamy, Edward 69, 70, 78, 80
Berdajev, Nikolaj Alexandrovič 162
Bernardský, Joe [= Kurka, Bernard] 73, 79, 88
Běhounek, František 94
Běljajev, Alexandr Romanovič 90
Bělyj, Andrej 163
Bílek, František 47, 50, 53
Bílik, René 7, 13, 18, 19, 32, 35, 43
Bismarck, Otto von 47
Bláha, Josef 70, 88
Bláhová, Kateřina 31
Blok, Alexander 163
Blomkamp, Neill 204
Bobrownicka, Maria 83, 88
Bogdanov, Alexandr Alexandrovič 162, 163

Bolzano, Bernard 65
Bondy, Jiří 82, 89
Borges, Jorge Luis 105, 115
Borišanskaja, Marina Michajlovna 168, 171
Bosáková, Viera 43
Bould, Mark 100, 108
Briusov, Valerij 163 – 165, 168, 171
Bukovinka [= Hofman, Ján] 93, 95, 98
Bulgakov, Michail 18, 164
Burgess, Anthony 173

C

Calendaria, Matthew 99, 108
Campanella, Tommaso 9, 162
Camus, Albert 123
Carpenter, John 187, 201
Cavendish, Timothy 172
Cenek, Eduard 75, 82, 84, 88
Certeau, Michel de 115, 140
Ciel, Martin 202
Ciolkovskij, Konstantin 163
Coligny, Gaspar de 209
Collins, William Joseph 141, 160
Collinsová, Suzanne 179
Corbin, Henry 136, 140
Crace, Jim 173 – 175
Csiba, Karol 7, 109
Cuarón, Alfonso 199 – 201
Czapik-Lityńska, Barbara 65, 88
Czartoryski, Adam Jerzy 143, 144, 160

Č

Čapek, Josef 75
Čapek, Karel 23, 64, 67, 74, 75, 88, 105, 121, 140
Čech, Svatopluk 65, 88, 105, 108
Čechov, Anton Pavlovič 166
Čepan, Oskár 29, 31

Černoch, Josef 75, 88
Čudinova, Jelena 169

D

Darovec, Peter 17, 19
Defoe, Daniel 130, 208, 212, 213
Deleuze, Gilles 137, 138, 140
Delumeau, Jean 44, 53
Dick, Philip Kindred 174
Disman, Miloslav 92
Długosz, Jan 142
Doležel, Lubomír 13, 17 – 19, 205
Dorenko, Sergej 169
Dostojevskij, Fiodor Michajlovič 161, 162
Dušan, Pavel [= Šonka, Dušan] 88, 89
Dugan, Dennis 185, 201
Dukaj, Jacek 142, 144, 148 – 152, 156, 159, 160
Duteurtre, Pascal 179

Ď

Ďurica, Milan S. 16

E

Eco, Umberto 124
Eliáš, Anton 171
Elliott, Robert C. 69, 72, 88
Emmerich, Roland 185, 186, 189 – 191, 193, 201
Ende, Michael 105
Engels, Friedrich 162
Erenburg, Ilja 74
Evans, Robert J. 23

F

Fauchar, R. V. [= Faulkner, Rudolf – Charous, Čeněk] 92, 94, 98, 103, 108

Felix, Jozef 34
Ferko, Miloš 8, 92, 95, 98, 141
Figuli, Margita 35, 40
Fink, Eugen 39, 43
Finney, Jack 187, 196
Fisher, Mark 181 – 184, 201
Foucault, Michel 122, 140
Fourier, Charles 162
Foustka, Jiří 89
Frank, Pat 91, 98
Frye, Northrop 40, 43
Fuks, Ladislav 105

G

Galsworthy, John 152, 157
Gašpar, Tido J. 55
Gellner, František 49, 53
Genette, Gérard 203
Genčiová, Miroslava 100, 101, 108
Ghose, Sudhindranath 89
Girard, René 138
Glover, Danny 190
Gorčev, Dmitrij 170
Gorkij, Maxim 162
Grotius, Hugo 211
Grubhofferová, Marie 89
Gunn, James E. 99, 108

H

Habaj, Michal 7, 54
Halbwachs, Maurice 39, 43
Hamada, Milan 59, 63
Hamburgerová, Kate 203
Hanuš, Miroslav 96, 98
Haskin, Byron 188, 189, 201
Hausmann, Jiří 64, 67
Havelka, Jiří 90
Havliš, Jan 106
Havran, Michal 9, 206

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 119
Heidegger, Martin 119, 120, 122, 140
Herec, Ondrej 92, 95, 98, 102, 108
Heston, Charlton 185
Hill, Christopher 209, 211, 215
Hintikka, Jaakko 127
Hirschbiegel, Oliver 187, 196, 201
Hodrová, Daniela 28, 37, 43
Holec, Roman 28, 31
Holub, Karel 89
Holý, Jiří 64, 65, 88, 105, 108
Holý, Zdeněk 192
Horváth, Tomáš 8, 115
Houžvička, Přemysl 103, 108
Hradec, Karel 71, 89
Hrubý, Tomáš 74, 89
Hruška, Emerich Adolf 91
Hrůza, Jiří 124, 130, 140
Hugo, Victor 210
Hůlka, Rudolf 90
Hunvalfy, Pál 23
Hurban, Jozef Miloslav 38 – 40, 43
Husserl, Edmund 119
Huxley, Aldous 9, 69, 78, 163,
173 – 176, 178, 180
Hviezdoslav, Pavol Országh 27

CH

Chabon, Michael 174
Chlebnikov, Velemir 163
Chorváth, Michal 56, 63

I

Ibn Tufajl, Abú Bakr 130, 138, 140
Ingarden, Roman 126
Ishiguro, Kazuo 175, 176
Ivanová-Šalíngová, Mária 21, 31

J

James, Edward 99, 108
Jameson, Frederic 181
Jameson, Fredric 99, 108
Janáček, Pavel 98
Janion, Maria 143, 160
Janoška, Juraj 27
Jareš, Michal 7, 8, 90
Jefimov, V. 8
Jefremov, Ivan Antonovič 90
Jesenin, Sergej 163
Jesenský, Janko 20
Jilemnický, Peter 94
Jist, Adam 93
Jost, François 202 – 205
Jurieva, Lidyja Michajlovna 168, 171

K

Kačírek, Vlastimil 92, 98
Kanyó, Zoltán 126, 127, 140
Kaufman, Philip 196, 197, 201
Kermode, Frank 40, 43
Kšicová, Danuše 164, 171
Kljujev, Nikolaj 163
Klyčkov, Sergej 163
Kohout, Pavel 105
Kojéve, Alexandre 119, 123, 134, 140
Kopcsay, Mária 18
Kořínek, Pavel 8, 172
Kovtun, Natalja Vadimovna 171
Krasicki, Ignacy 141, 142, 151, 159, 160
Krasko, Ivan 63
Kresánek-Ladčan, Ján 33, 95, 98
Kruft, Hanno-Walter 123, 140
Krusanov, Pavol 169
Kubin, Alfred 90
Kudláč, Antonín K. K. 8, 99, 104, 108
Kukučín, Martin 7, 20, 24 – 31, 40, 43
Kundera, Ludvík 90

L

Lamarck, Jean Baptista 143
 Langer, Aleš 104, 108
 Langer, František 75, 89
 Lanin, Boris Alexandrovič 168 – 171
 Le Bris, Michel 213
 Lem, Stanisław 8, 9, 11 – 15, 19, 105, 115 – 117, 120 – 125, 127 – 140
 Lenin, Vladimír Iljič 162, 165
 Lethem, Jonathan 174
 Liebesmann, Jonathan 187, 193, 201
 Lilburne, John 211
 Lorenz, Jan 91
 Lučan, V. O. [= Chochola, Václav] 89
 Lucas, George 202
 Lukáč, Emil Boleslav 7, 56, 59 – 61, 63
 Lukšík, František 83, 89
 Lumièrovci 205
 Lunc, Lev 164
 Lyons, John 117, 125, 126, 140

M

Macek, Jakub 106, 107, 108
 Macsovszky, Peter 7, 109 – 112, 114
 Macura, Vladimír 39, 43
 Machek, Jakub 7, 8, 64
 Majerová, Marie 64, 89, 94
 Malý, Ladislav 89
 Maníková, Zuzana 21, 31
 Mann, Thomas 14
 Marcelli, Miroslav 37, 43
 Markovič, Milan 145
 Marx, Karl 162
 Matejovič, Pavel 8 – 10
 Matuška, Alexander 27, 31
 McCarthy, Cormac 173, 175
 McTeigue, James 187, 196, 201
 Mendlesohn, Farah 99, 108

Mercier, Louis Sébastien 44
 Merhaut, Luboš 53
 Mertens, Christian 66, 88
 Metz, Christian 203
 Meyrink, Gustav 105
 Mickiewicz, Adam 143
 Miéville, China 100, 108, 152, 160
 Michal, Karel 105
 Mikešín, Michajl Igorjevič 168, 171
 Miko, František 36, 41, 43
 Mikulová, Marcela 7, 20
 Milčan, Josef 82
 Mill, John Stuart 173
 Millerová, Laura 179, 180
 Miller, Walter jr. 174
 Miloslavský, J. 92
 Miłosz, Czesław 141, 143, 160
 Minár, Pavol 36
 Mináč, Vladimír 41
 Misson, James 212, 213
 Mitchell, David 172, 173, 175 – 177, 180
 Míčan, Josef 69, 89
 Mochizuki, Tetsuo 171
 Morris, William 70, 78, 79, 80
 More, Thomas 9, 162
 Most, Johann 45
 Müldner, Josef 72, 89

N

Naruszewicz, Adam 142
 Nauman, Pavel 96, 98
 Neff, Ondřej 100 – 104, 108
 Neumann, Ervín 70, 78, 89
 Neumann, Stanislav Kostka 7, 45 – 53
 Niccol, Andrew 200
 Niemczewicz, Julian Ursyn 143
 Nietzsche, Friedrich 50, 53, 78, 162
 Nimoy, Leonard 196

Noge, Július 27, 29, 31
Nothombová, Amelie 179
Novomeský, Ladislav 7, 56, 58 – 63
Nycz, Ryszard 125, 140

O

Olša, Jaroslav, jr. 65, 88, 103
Ondrejov, Ľudo 36
Orme, Stuart 187, 201
Orwell, George 9, 11, 90, 163, 173 – 176,
178, 180
Osuský, Samuel Štefan 43
Otčenáš, Igor 8, 13, 16, 17
Otruba, Mojmír 97, 98

P

Pašteková, Soňa 7, 8, 161, 164, 171
Pavlík, Jarolím Stanislav 70, 82, 89
Pavlova, Olga Alexandrovna 168, 171
Payne, Alexander 184, 201
Płaza, Maciej 14, 19
Peake, Mervyn 152, 157, 160
Peirce, Charles Sanders 203
Peisertová, Lucie 7, 44, 53
Pešková, Jaroslava 65, 88
Peregrin, Jaroslav 118, 140
Petrik, Vladimír 9
Petrbok, Václav 53
Piša, Antonín M. 64 – 66, 69, 88
Pišťanek, Peter 18, 42
Pilňak, Boris 163
Pilipiuk, Andrzej 145
Piontek, Pavol 33, 42
Pišút, Milan 57, 63
Platón 9, 162, 166
Platonov, Andrej 8, 163, 164, 166, 171
Plechánov, Gregorij Valentinovič 162
Poničan, Ján Rob 7, 55 – 63
Pospíšil, Ivo 20, 31

Postman, Neil 180
Prídavková, Marianna 27, 31
Procházka, Arnošt 48 – 50, 53
Procházková, Emilie 82, 83, 89
Propp, Vladimír Jakovlevič 149, 160
Pynsent, Robert B. 40

R

Raleigh, Walter 210
Rampas, Zdeněk 106, 107
Randák, Jan 53
Randová, Ayn 173
Razumnik, Vasilievich Ivanov 163
Rediker, Marcus 207, 208, 215
Reitman, Jason 184, 201
Remizov, Alexander 163
Richter, Jan, ml. 82, 89
Robbe-Grillet, Alain 128, 129, 140
Rodriguez, Roberto 187
Romanek, Marek 176
Rossiaud, Jacques 37
Russel, Bertrand 127
Rutte, Miroslav 64, 66, 88
Rybakov, Vjačeslav 169

S

Saint-Simon 162
Samek, Daniel 140
Sarraulová, Nathalie 126
Sartre, Jean-Paul 119, 122, 133 – 136,
140
Scott, Ridley 187, 201
Searle, John Roger 203, 204
Shyamalan, M. Night 187, 192, 201
Scheinflugová, Oľga 93, 98
Schlaf, Johannes 47, 53
Schleyer, Johan Martin 21
Schmarc, Vít 9, 181
Schmitt, Carl 207

Schneider, Jan 104, 108
Schopenhauer, Arthur 162
Siegel, Don 196, 197, 201
Sienkiewicz, Henryk 143
Skowronek, Jerzy 160
Slačálek, Ondřej 46, 53
Sławiński, Janusz 120
Slobodník, Dušan 100, 108
Słowacki, Juliusz 143
Smolyč, Jurij 90
Smrek, Ján 7, 56, 60 – 63
Soderbergh, Steven 185, 201
Soloviov, Vladimir Sergejevič 162
Sommer-Batěk, Alexandr 89
Sorokin, Vladimír 170
Souček, Ludvík 101
Sova, Antonín 49
Spielberg, Steven 187, 193, 201, 202
Strause, Colin 187, 201
Strause, Greg 187, 201
Svoboda, Richard 108
Swift, Jonathan 141
Szabó, Miloslav 23, 31
Szacki, Jerzy 123, 130, 131, 140
Szostak, Wit 144, 151 – 154, 156, 159, 160

Š

Šámal, Petr 97, 98
Šoltéssová, Elena Maróthy 30
Šrank, Jaroslav 109, 110, 114
Štúr, Ľudovít 37, 38, 40, 43

T

Tajovský, Jozef Gregor 20
Talášek, Antonín 89
Teilhard de Chardin, Pierre 143
Terlecký, Nikolaj 94, 95, 98
Tichý, Arnošt Max 79, 80, 89

Timrava, Božena Slančíková 20
Tisza, Koloman 24
Todorov, Tzvetan 99, 105, 108
Tokarz, Božena 65, 88
Tokeš, Samuel 92
Tolsta, Tatiana 170
Tolstoj, Lev Nikolajevič 161
Tomek, Václav 45, 53
Tomčík, Miloš 27, 31
Tournier, Michel 137 – 140
Turtledove, Harry 147, 160
Twain, Mark 141

U

Urban, Antonín Jaroslav 97, 98
Urban, Otto M. 47, 53

V

Vachek, Emil 74, 81, 89
Vajanský, Svetozár Hurban 20, 29 – 31
Vámbéry, Ármin 23
Vámoš, Gejza 55
Vaněček, Arnošt 95, 98
Vansová, Terézia 7, 20 – 24, 28, 31
Vančura, Vladislav 75
Veis, Jaroslav 101
Velšovský, Jaroslav [= Gregor, Jaroslav] 89
Verne, Jules 10, 100
Vilikovský, Pavel 17, 19
Vlček, Jaroslav 27, 31
Vojnovič, Vladimír 169
Volos, Andrej 169
Voltaire, Francois-Marie Arouet 146, 159

W

Watt, Ian 130, 140
Weiss, Jan 67, 108

Wells, Herbert George 10, 70, 78, 79,
186 – 189, 195, 204
Wilson, Peter Lamborn 212, 215
Winczer, Pavol 55, 56, 62, 63
Winstanley, Gerrard 211
Wise, Robert 199, 201
Wolski, Marcin 145 – 148, 150 – 152,
156, 159, 160
Worth, Sol 118, 119, 140

Z

Záborský, Jonáš 25, 31
Zachová, Alena 105, 108
Zajac, Peter 40, 43
Zajdel, Janusz 151
Zamiatin, Jevgenij 8, 9, 69, 163 – 165,
171, 174
Zelinová, Hana 7, 35, 36, 40, 43
Zeman, Ľuboš 43
Zíka, Vláďa [= Watzke, Vladimír] 84, 89
Zozuľa, Jefim 164, 166, 171

Ž

Žák, Jaroslav 91
Žeromski, Stefan 157
Žižek, Slavoj 181, 183, 186, 190, 200,
201

