

UNIVERZITA PARDUBICE

Fakulta filozofická

**Tradice a inovace žánru dystopie v české próze
v období 1945-1989**

Přemysl Krejčík

Diplomová práce

2017

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Přemysl Krejčík**
Osobní číslo: **H15390**
Studijní program: **N7105 Historické vědy**
Studijní obor: **Kulturní dějiny: Dějiny literární kultury**
Název tématu: **Tradice a inovace žánru dystopie v české próze v období
1945-1989**
Zadávající katedra: **Ústav historických věd**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Cílem práce bude popsat vývoj české dystopické prózy v období od roku 1945 do roku 1989. Základem bude formulování definice a charakteristických znaků dystopické prózy na bázi odborné literatury věnující se tomuto tématu a nalezení motivů v poválečné dystopii zachovaných ze starší české dystopie i motivů zcela nových. Součástí práce bude také rozčlenění starší české dystopie do několika větví. I zde bude autor sledovat, které linie zůstaly po válce zachovány, které zanikly a které byly nějakým způsobem inovovány, či které se objevily nově. Výsledná práce by mělo být vytvoření obrazu vývoje této žánrové varianty v českém prostředí od konce druhé světové války až do konce období totality ve vztahu k obdobím starším.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí diplomové práce:

PhDr. Antonín Kudláč, Ph.D.

Katedra literární kultury a slavistiky

Datum zadání diplomové práce: **30. března 2016**

Termín odevzdání diplomové práce: **30. března 2017**



prof. PhDr. Karel Rýdl, CSc.
děkan



L.S.



doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2016

Příloha zadání diplomové práce

Seznam odborné literatury:

- Primární: BONDY, Egon: Invalidní sourozenci (Akropolis, Praha 2012) HARNÍČEK, Martin: Maso (Maťa, Praha 1999) HAUSEROVÁ, Eva: U nás v Agónii (Triton, Praha 2006) KMÍNEK, Ivan: Utopie, nejlepší verze (Středočeské nakladatelství a knihkupectví, Praha 1990) MAREK, Jiří: Blažený věk (Československý spisovatel, Praha 1967) NESVADBA, Josef: Vynález proti sobě (In NESVADBA, Josef - Einsteinův mozek. Naše vojsko, Praha 1961) PÁV, Zdeněk: Neočlověk (Triton, Praha 2014) PÁRAL, Vladimír: Země žen (Československý spisovatel, Praha 1988) PECINOVSKÝ, Josef: Její veličenstvo (In PECINOVSKÝ, Josef - Abbey Road. Trifid, Praha 2006) PECINOVSKÝ, Josef: Nos to závaží (In PECINOVSKÝ, Josef ? Abbey Road. Trifid, Praha 2006) PECINOVSKÝ, Josef: Plástev jedu (Art-servis, Praha 1990) PECINOVSKÝ, Josef: Vlezla koupelnovým oknem (In PECINOVSKÝ, Josef ? Abbey Road. Trifid, Praha 2006) VEJDĚLEK, Čestmír: návrat z ráje (Mladá fronta, Praha 1961) ČAPEK, Josef: Země mnoha jmen: hra o třech dějstvích a proměně (Aventinum, Praha 1924) ČAPEK, Karel: R.U.R. = Rossum's Universal Robots: kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích (Aventinum, Praha 1926) ČAPEK, Karel: Továrna na absolutno (Fr. Borový, Praha 1940) HAUSSMANN, Jiří: Velkovýroba ctnosti (Československý spisovatel, Praha 1975) KOMENSKÝ, Jan Amos: Labyrint světa a ráj srdce (A. Augusta, Praha a Litomyšl 1862) WEISS, Jan: Dům o tisíci patrech (Naše vojsko, Praha 1964)
- Sekundární: ADAMOVIČ, Ivan ? NEFF, Ondřej: Slovník české literární fantastiky a science fiction. Praha, Vydavatelství a nakladatelství R3 1995. ISBN 80-85364-57-3. AÍNSA, Fernando: Vzkříšení utopie. Brno, Host 2007. ISBN 978-80-7294-214-5. HAVLÍČEK, Aleš: Je Morův spis Utopie utopický? Reflexe. 2006, roč. 30, s. 29-45. ISSN 0862-6901. HODROVÁ, Daniela: Utopický prostor v románu. In: HODROVÁ, Daniela: Hledání románu. Praha, Československý spisovatel 1989, s. 32-53. ISBN není. HODROVÁ, Daniela: Utopie. In: Kolektiv pro českou a světovou literaturu ČSA: Poetika české meziválečné literatury (proměny žánrů), Praha, Československý spisovatel 1987, s. 80-104. ISBN není. HOLÝ, Jiří: Katastrofické příběhy (Čapek). In: HOLÝ, Jiří: Možnosti interpretace. Olomouc, Periplum 2002, s. 184-201. ISBN 80-86624-02-1. HOLÝ, Jiří: Proměny utopie, utopie proměn (Jasieński a druzí). In: HOLÝ, Jiří: Možnosti interpretace. Olomouc, Periplum 2002, s. 151-164. ISBN 80-86624-02-1. HRTÁNEK, Petr: Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století: pokus o znakovou identifikaci žánru. Ostrava, Ostravská Univerzita, Filozofická fakulta 2004. ISBN 80-7042-645-4. KAGRICKIJ, Julij: Fantastika Utopie Antiutopie, Praha, Panorama 1982. ISBN není. KOŘÍNEK, Pavel: Moc a dystopie. Antiutopické vize v současné angloamerické fikci. In: TARANENKOVÁ, Ivana ? JAREŠ, Michal: Bude, ako nebolo. Podoby utopického žánru. Bratislava, Ústav slovenskej literatúry SAV, Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave 2012, s. 172-180. ISBN 978-80-88746-18-8. LANGER, Aleš: Průvodce paralelními světy: Nástin české sci-fi 1976 ? 1993. Praha, Triton 2006. ISBN 80-7254-857-3. MACHEK, Jakub: Báječné nové světy. Současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii. In: TARANENKOVÁ, Ivana ? JAREŠ, Michal: Bude, ako nebolo. Podoby utopického žánru. Bratislava, Ústav slovenskej literatúry SAV, Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave 2012, s. 64-89. ISBN 978-80-88746-18-8. NEFF, Ondřej: Tři eseje o české sci-fi. Praha, Československý spisovatel 1985.

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury. Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy a užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 21. 6. 2017

Přemysl Krejčík

Poděkování:

V první řadě bych chtěl poděkovat svému vedoucímu – doktoru Antonínu K. K. Kudláčovi – za veškeré rady a také za podklady, které mi poskytl ke zpracování tohoto textu. Neméně velký dík patří též všem pedagogům z Katedry literární kultury a slavistiky a z Ústavu historických věd, kteří mě provedli celým tímto několikaletým studiem. Za krásné chvíle během studia děkuji též všem (teď už) bývalým spolužákům napříč ročníky a obory.

NÁZEV

Tradice a inovace žánru dystopie v české próze v období 1945-1989

ABSTRAKT

Cílem práce je popsat vývoj a podoby české dystopické prózy mezi lety 1945 a 1989. Toho docílíme analýzou vybraných děl vzniklých ve zkoumaném období. Na vědomí bereme díla vydaná v období komunistické totality oficiálně, díla vydaná samizdatově a v exilu, zároveň i díla před rokem 1989 vůbec nevydaná, ačkoli před ním vzniklá. Výsledná práce předkládá typologii dystopických děl, kterou porovnáváme s již existující typologií české dystopie v období mezi světovými válkami. Díky tomu určíme, jak se žánr dystopie v námi zkoumaném období proměnil nejen vlivem dystopických děl české meziválečné literatury, zahraniční literatury, ale také vlivem dobového diskurzu a společenského klimatu. Zjišťujeme, která témata se po druhé světové válce z českých dystopických textů vytratila, která zůstala a která se naopak objevila nová, nebo byla autory reflektována ve výrazně větší míře.

KLÍČOVÁ SLOVA

dystopie, antiutopie, utopie, komunistická totalita, analýza, česká literatura

TITLE

Tradition and innovation of the genre of dystopia in the Czech prose within the period of 1945-1989

ABSTRACT

The aim of the thesis is to describe the development and forms of Czech dystopian prose between the years 1945 and 1989. This will be reached with analysis of chosen works that were released within the above mentioned period. We take into account the works released officially within the period of Communist totality, the works released as samizdat in exile and also the works that were written before 1989 but remained unreleased. This thesis presents a typology of dystopia works that we compare with the current typology of Czech dystopia between the two world wars. Thus, within the researched period, we specify the way the genre of dystopia changed not only under the influences of the dystopian writings of the interwar literature, the foreign literature, but also under the influence of the contemporary discourse and social ambiance. We specify the topics that disappeared from the Czech dystopian

writings after the World War II, the topics that remained and the topics that emerged newly, or were reflected in a much larger extent.

KEY WORDS

Dystopia, anti-utopia, utopia, Communist totality, analysis, Czech literature

Obsah

1.	Úvod.....	1
2.	Definice utopie a dystopie.....	5
2.1	Utopie vs. dystopie (antiutopie).....	5
2.2	Definice dystopie.....	8
2.3	Dystopie předbíhající svou dobu.....	14
3.	Různá pojetí meziválečné dystopie na konkrétním příkladu.....	16
3.1	Jan Weiss – Dům o tisíci patrech.....	16
3.2	Jiří Haussmann – Velkovýroba ctnosti.....	19
3.3	Shrnutí rozdílu v pojetí obou děl.....	21
4.	Typologie meziválečné dystopie.....	24
5.	Analýza vybraných děl poválečné dystopie.....	26
5.1	Vladimír Páral.....	27
5.1.1	Země žen.....	28
5.2	Eva Hauserová.....	34
5.2.1	Adenin a Mikra.....	35
5.2.1	Už jsi velký mužík.....	39
5.3	Česká dystopická próza versus socialistická popkultura v zasetí genderových stereotypů.....	42
5.4	Zdeněk Páv.....	47
5.4.1	Život je, i když si zuješ boty.....	49
5.5	Martin Harníček.....	53
5.5.1	Maso.....	53
5.6	Jiří Marek.....	60
5.6.1	Blažený věk.....	60

5.7	Josef Pecinovský.....	66
5.7.1	Nos to závaží.....	67
5.7.2	Její Veličenstvo.....	71
5.8	Egon Bondy.....	77
5.8.1	Invalidní sourozenci.....	77
5.9	Eduard Petiška.....	81
5.9.1	Cesta do země Lidivoni.....	81
6.	Další trendy dystopie po roce 1989.....	85
7.	Alternativní typologie.....	88
7.1	Oficiální a neoficiální vydávání.....	88
7.2	Míra fantastičnosti v jednotlivých dílech.....	89
8.	Závěr.....	91
9.	Zdroje.....	100
	Resumé.....	105

1 Úvod

Tato práce se zabývá českou dystopickou prózou vzniklou mezi lety 1945 a 1989 a ovlivněním její podoby starší českou dystopickou prózou, případně dramatem.

Cílem práce je popsat rozdíl mezi českou dystopickou prózou z tohoto období a díly tohoto žánru z období meziválečného a zároveň najít spojnice a inspirační zdroje mezi staršími a novějšími díly. Nalézt, která témata se v poválečné dystopii zachovala ze staršího období, která se naopak objevila nově, a která se ze zájmu autorů vytratila. Na základě analýzy vybraných děl bude v závěru práce česká dystopie z období komunistické totality rozdělena do několika kategorií, k čemuž nám jako inspirační a zároveň jako výchozí bod ke komparaci poslouží kategorizace meziválečné české dystopie, jak ji určil Jakub Machek ve své studii *Báječné nové světy. Současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii*.

Výsledná práce by měla nastínit, jakými cestami se v českém prostředí ubíral tento žánr od konce druhé světové války až do konce období totality ve vztahu k obdobím starším, ale také nezávisle na něm. K tomuto výsledku chceme dojít skrze tematickou kategorizaci zvoleného literárního směru v určeném období.

Pracovat budeme taktéž s odbornou literaturou věnující se dystopii / utopii z období meziválečného, která nám pomůže zorientovat se v problematice definice tohoto žánru, stanovit rozdíl mezi utopií a dystopií, ale také mezi dystopií a antiutopií, či negativní utopií, respektive zjistit, zda se jedná skutečně o různé žánry, nebo synonymická označení pro žánr jeden. V tom budeme polemizovat s pokusy o definici dystopie (často smíchanou s definicí utopie) v odborné literatuře, jako např. v kapitolách o utopii Daniely Hodrové v knihách *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů* a *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*, či *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: pokus o vymezení jednoho žánru* Patrika Ouředníka, nebo *Vzkříšení utopie* Fernanda Aínsy. Zásadní je pro nás odmítnutí teze, že dystopie je pouhým opakem utopie – tak, jak tuto tezi odmítl např. profesor kyperské univerzity (University of Cyprus) Antonis Balasopoulos, či profesor americké Dukeovy univerzity (Duke University) Frederic Jameson. Budeme naopak vycházet z definice sofistikovanější, která dystopické romány analyzuje na základě typických prvků žánru. Tou je analýza Aleše Langera v příloze knihy *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*.

Ačkoli je naším cílem typologie v rámci žánru v jednom období, musíme české dystopie vzniklé v období komunistické totality v Československu komparovat se starší českou literaturou napsanou v tomto žánru. Přestože počátky české utopie sahají mnohem hlouběji, např. Ondřej Neff v knize *Slovník české literární fantastiky a science fiction* (R3, Praha 1995) označuje za první český utopický román *Labyrint světa a ráj srdce* Jana Amose Komenského, jakožto starší literaturou se budeme zabývat utopiemi / dystopiemi z období mezi světovými válkami. Zde je poprvé možné uvažovat o dílech označovaných zpravidla za utopická, že tato obsahují silné dystopické prvky, ačkoli v odborné literatuře (zejména ve starší, viz Hodrová) bývají tato díla označována jako utopická. Musíme ovšem vzít na vědomí, že ve starší odborné literatuře se s pojmem dystopie (příp. antiutopie) nepracovalo a oba žánry byly zpravidla směřovány.

V následující části práce se budeme věnovat české meziválečné dystopii a jejím podobám, které detailněji prozkoumáme analyzováním vybraných děl. Tuto analýzu, která bude pro naši práci stěžejní, založíme na tématech, ke kterým se texty vyjadřují, dále na aluzích politické a společenské reality, ve které autoři těchto děl žili, přičemž se budeme snažit vyhnout nežádoucím nadinterpretacím, ke kterým taková analýza přirozeně svádí.

Zároveň připomeneme Machkovo rozdělení meziválečných dystopií, s nímž budeme následnou analýzou dystopií z let komunistické nadvlády v Československu porovnávat, což nám pomůže při určení, nakolik se česká dystopie v těchto dvou vymezených obdobích od sebe odlišovala. Výběr děl, jimiž se budeme hlouběji zabývat, je pouze sondou do tohoto žánru. Ta je sestavena tak, aby obsahovala díla před rokem 1989 vydaná oficiálně, samizdatově, v exilu, i díla, která vyšla poprvé až po Sametové revoluci, ačkoli napsána byla dříve. Vybraná díla podrobíme pečlivé analýze: půjdeme převážně po smyslu a vyznění děl, na jejichž základě bude možné následně díla kategorizovat a určit tak, jakou česká dystopie v období let 1945-1989 dostala podobu oproti českým dystopiím z období mezi světovými válkami. Cílem je tady popsat hlavní proudy, jimiž se dystopická literatura tematicky ubírala, ale také najít atypická pojetí žánru, která mohou mít pouze solitérního zástupce. Vnímat (coby inspirační zdroj pro díla z období komunistické totality) budeme nejen tuzemská meziválečná díla, ale i dobový společenský a politický diskurz. Ten měl na autory dystopií nezanedbatelný vliv.

Uvědomujeme si, že literární inspirace nemusela vždy pocházet pouze ze starší české, či soudobé, literární produkce. Obecně je problematické s určitostí nalézt konkrétní inspirační zdroj, pokud se k tomu autor přímo nevyjadřuje, proto – pokud budeme uvažovat nad inspirací zahraniční literaturou – budeme vycházet z Orwellova románu *1984* (autorem

dokončeného v roce 1949), potažmo románu *My* (ruský román napsaný v roce 1920) od Jevgenije Zamjatina. Tyto dva modelové romány pro nastínění možných zahraničních vlivů volíme s ohledem na to, že jsou obecně považovány za základní díla, jimiž se pozdější dystopie inspirovaly, navíc jedno pochází z prostředí západního, druhé z východního. Toto rozdělení světa na západ a východní blok je navíc (i v českých) dystopiích často tematizováno.

Považujeme za důležité předeslat, že na odkazování na Orwellův román, respektive na podobnost některých českých dystopií (respektive jejich konkrétních motivů), s českými díly, je (oproti Zamjatinovu *My*) značně problematické z následujících důvodů. Pokud polemizujeme nad možnou inspirací českých autorů Georgem Orwellem, bereme vždy na vědomí důležitou okolnost: *1984* George Orwella vyšlo česky poprvé až v roce 1984, a to ještě v exilovém nakladatelství Index, a tedy mnoho děl, se kterými *1984* srovnáváme, jsou staršího data než první český překlad. Z výše uvedených důvodů si tedy uvědomujeme, že zda je vůbec možné, aby čeští autoři byli tímto dílem inspirováni, je minimálně sporné, neboť je méně pravděpodobné, že čeští autoři v té době román *1984* znali.

Přesto toto dílo uvádíme, neboť ho považujeme za symbol dystopického žánru, který inspiroval celou řadu jiných prací a v určitém smyslu dal dystopiím určitou vzorovou podobu (stejně tak Zamjatinův román). Proto se místy nevyhneme srovnání právě s tímto dílem, a jelikož vystopovat inspirační zdroje v zahraniční literatuře s určitostí nelze, považujeme *1984* za jakýsi vzorový dystopický román, mluvíme-li o možném vlivu zahraniční literatury na českou poválečnou dystopii obecně.

Zároveň považujeme za nutné uvést, že jsme stáli před dvěma odlišnými způsoby, jak tuto práci metodologicky pojmout. První byl na základě typizace žánru podle Aleše Langerera (či podobným způsobem, jako to již udělal on, čemuž se níže v práci věnujeme detailněji), který rozebral motivy a strukturu žánru podle typizovaných postav, prostředí a v neposlední řadě podle vývoje děje v dystopickém románu. Jeho práce nám však (jak je uvedeno výše) slouží spíše jako výchozí bod k samotnému určení, která díla za dystopie označit. Přestože ne všechna díla, kterými se budeme v práci zabývat, tento Langerův konstrukt naplňují – což podle nás dokazuje určitou flexibilitu v tom, jak autoři žánr pojmají.

Pro naši práci ovšem není takový postup vhodný: Zaprvé bychom mohli dojít nejspíše pouze k výsledkům, ve kterých bychom určili buď to, které dystopie odpovídají Langerovu pojetí (a jsou tedy dystopii), nebo (v případě, že bychom se rozhodli s Langerem

polemizovat), bychom sice zaznamenali určitý vývoj typizovaných znaků žánru, avšak nedobrali bychom se k výsledku, který se nám zdá zajímavější a hodnotnější.

Dystopický žánr je totiž zajímavý především tím, jak reaguje na aktuální společenskou a politickou situaci, která se po roce 1948 dramaticky proměnila, a tak předpokládáme velkou změnu (oproti předchozímu období, na něž zároveň – do určité míry – dystopie v období komunistické totality navazovaly) i v pojetí motivů sociálních a politických. Právě z toho důvodu budeme kategorizovat právě podle těchto znaků, jakými jsou společenské a politické odkazy v analyzovaných textech a naším cílem je sestavit podobnou typologii děl, jakou sestavil (již výše zmíněný) Jakub Machek o českých dystopiích vzniklých před druhou světovou válkou.

2 Definice utopie a dystopie

2.1 Utopie vs. dystopie (antiutopie)

Na první pohled se může zdát nelogické směřovat do společné kapitoly dystopii s utopii. Vezmeme-li však v úvahu, že dystopie z utopie vychází (jak si později demonstrujeme na různých definicích), není společná kapitola překvapivým krokem. Navíc např. podle teorie Patrika Ouředníka už samotný výraz utopie zahrnuje řadu žánrů, jehož je dystopie (kterou z blíže nespécifikovaných důvodů odlišuje od antiutopie) součástí:

Utopie je virtuální prostor, nereálná realita, nepřítomná přítomnost, alterita bez identity. Utopie je vše, co se odehrává na jiném místě nebo v jiném čase, příslib, náznak, naděje, noční můra, zlý sen. Utopie je literární žánr o mnoha čeledích, eutopie, dystopie, uchronie, antiutopie, filozofický pamflet, futurologický traktát, sci-fi literatura.¹

Ouředníková teorie je ovšem příliš široká a ve výsledku pro naše účely nepoužitelná, neboť dystopii stavíme naproti utopii, kterou bychom (v kontextu Ouředníkovy definice) mohli označovat jako utopii klasickou.

Svým způsobem historií utopického románu ve zkratce se můžeme vydat na základě Daniely Hodrové a její kapitoly *Utopický prostor v románu* v knize *Hledání románu*. Hodrová nachází utopické prvky již v antické a středověké literatuře. Mimo jiné vyslovuje myšlenku, že stará tradiční utopie se odehrává na ostrově², což mimochodem není ani v české meziválečné utopii příliš častým prvkem.

Nejzákladnějším a nejstarším rysem utopie podle Hodrové je utopické místo jako „ideálně fungující společenství“³. Podle ní je tedy utopie ideálně fungujícím společenstvím, do něhož vstupuje cestovatel.⁴ Jak si ukážeme níže na teorii dystopie (v autorově terminologii antiutopie) Aleše Langera, tento fenomén částečně přešel i do žánru dystopického.

S celkem jasným rozlišením mezi utopii a dystopii přichází Josef Skála v knize *Postřehy a fikce George Orwella*. Josef Skála navíc tvrdí, že antiutopie se neodehrávají na

¹ OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: pokus o vymezení jednoho žánru*. Praha: Torst, 2010, s. 9. ISBN 978-80-7215-395-4.

² HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 33. ISBN není.

³ Tamtéž, s. 32.

⁴ Tamtéž, s. 33.

neznámých ostrovech. S čímž ovšem nesouhlasíme (viz kapitoly analyzující *Velkovýrobu ctnosti*, nebo *Cestu do země Lidivoni*). Skála píše:

Utopie má v anglické literatuře svébytné místo. Už od dob Thomase Moora. Jeho Utopie byla jednou z prvních vizí sociálně spravedlivé společnosti, již se dostalo tak literárně celistvého výrazu. V žánru, který své jméno natrvalo odvodil od Moorova nejznámějšího spisu, pokračovaly Swiftovy Guliverovy cesty i řada dalších děl.

Právě v anglické literatuře se zrodila i antiutopie. George Orwell [...] který prý pojmenoval tento literární směr, patřil i k jeho průkopníkům. Dějištěm antiutopií nebývají neznámé ostrovy, jež k tomuto účelu vznikaly ve fantazii literárních utopistů. Antiutopie – a to zcela záměrně – se odehrávají na místech, která čtenář důvěrně zná.⁵

Vezmeme-li v úvahu, že pojem antiutopie vznikl až po válce, je jasné, že české meziválečné prózy nejsou tímto termínem označovány. Svým charakterem a určitými znaky ovšem spadají do žánru dystopie ex-post a pro účely této práce je můžeme za dystopické považovat, což do jisté míry zároveň náš problém rozlišit mezi utopií a dystopií řeší, zároveň ho částečně komplikuje, neboť technicky vzato se o dystopie nejedná (nebo minimálně může být sporné, zda se o dystopie jedná). Pro účely naší práce je však za dystopie považovat musíme, neboť z nich (vyjma vlivy z ciziny) se česká poválečná dystopie vyvíjela, na ně navazovala a v neposlední řadě je třeba vzít v úvahu, že meziválečné české utopie zkrátka obsahovaly prvky, které bychom z dnešního pohledu (a ve světle současných teorií) rozhodně označili za dystopické.

S Josefem Skálou bychom ovšem nemohli plně souhlasit ani v případě definování rozdílu mezi místem dějiště utopie a dystopie (autor opět používá termín antiutopie). Podíváme-li se na české romány, není toto pravidlo vždy dodržováno. Jako příklad si uveďme román z roku 1989 (poprvé vydaný v roce 1990) *Plástev jedu* od Josefa Pecinovského, který se odehrává v alternativní realitě, kde lidský (je také otázkou, zda považovat bytosti v tomto románu bez výhrad za lidskou rasu) život více než cokoli jiného připomíná život hmyzu, čemuž také odpovídá terminologie, u povídky, ze které román vychází (povídka téhož autora *Její Veličenstvo*) také transformace bytostí (viz změna lidské dívky ve „včelí“ královnu). Podobná díla můžeme ovšem považovat za důkaz toho, že tradiční pojetí utopie a představa o dystopii se nerozcházejí, naopak se tyto žánry vzájemně prostupují a není možné je od sebe zcela oddělit.

⁵ SKÁLA, Josef. *Postřehy a fikce George Orwella*. Praha: Svoboda, 1985, s. 5. ISBN není.

Vraťme se nyní k onomu „ideálně fungujícímu společenství“⁶ podle Daniely Hodrové. Zde je možná dokonce až žádoucí se pozastavit nad tím, která česká díla, běžně označována jako utopická, by tuto definici naplňovala. Sama Hodrová ve své stati *Utopie*, která je součástí knihy *Poetika české meziválečné literatury*, označuje – k čemuž se vrátíme níže – jako utopický román *Velkovýrobu ctnosti* Josefa Haussmanna.⁷ Z textu románu je ovšem více než patrné, že se o žádné ideálně fungující společenství nejedná, možná tak v jeho začátcích. Na okamžik připusťme, že za utopii lze považovat i společnost dystopickou, která ovšem původně vznikla s dobrým úmyslem. Pokud bychom ovšem chtěli rozlišovat utopii a dystopii na základě prvotního úmyslu, dostali bychom se na hranici domněnek, častokrát i za ní. U mnoha fikčních utopických / dystopických světů totiž nemůžeme určit, jaký byl prvotní impulz ke vzniku utopického / dystopického společenství. Pozastavili-li bychom se nad touto otázkou detailněji, neubránili bychom se navíc spíše filozofické otázce co je dobrým a co je špatným úmyslem. Je omezování informací občanům za účelem jejich ochrany (jeden z typických znaků mnohých děl, kterými se budeme v této práci zabývat) spíše znakem utopickým, nebo dystopickým? Neubránili bychom se pak ani otázce, zda je dystopie v tomto ohledu naší každodenní realitou i v aktuálním světě.

Držme se tedy toho, že utopická díla s antiutopickými prvky můžeme počítat mezi dystopie, ať už jde o utopii, která se převrátila v dystopii (např. zmíněná *Velkovýroba ctnosti*), utopii, která je ovšem ideálem jen pro určitou vládnoucí skupinu lidí (napojíme-li myšlenky socialismu na Bondyho *Invalidní sourozence*, kterými reagoval na aktuální politickou situaci v Československu), nebo jde o tvrdý totalitní režim, který byl za účelem šíření lži a strachu pravděpodobně již vytvořen (např. Weissův *Dům o tisíci patrech*). K tomu je ještě třeba dodat, že v případě mnoha literárních děl opět nelze tento prvotní impulz ke vzniku určit, tedy už ze své podstaty musíme považovat tato díla za dystopická, neboť neexistuje klíč, podle něhož by bylo možné tato díla bezchybně rozdělit.

Spojení významu utopie a dystopie se nebrání ve své teorii ani Fernando Aínsa, který v knize *Vzkříšení utopie* mimo jiné píše: „Ze současného světa byly vymety vzory možných společností, jako by se prokázala jejich neuskutečnitelnost, a každý utopický projekt je oceňován přívlastkem totalitní.“⁸ Aínsa možná sice nemluví o utopii jakožto o literárním žánru, nicméně je důležité si uvědomit, že utopie, potažmo dystopie a její vnímání je už ze své podstaty neoddelitelně svázáno s reflexí ze stran společnosti. Pokud tedy mluví Aínsa

⁶ HODROVÁ, Daniela. Utopie. In: Kolektiv pracovníků ÚČSL ČSAV. *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 81. ISBN není.

⁷ Tamtéž, s. 84.

⁸ AINSA, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007, s. 17. ISBN 978-80-7294-214-5.

o společenském fenoménu vnímání utopie, můžeme ho bez problému aplikovat i na oblast utopie literární.

2.2 Definice dystopie

Nyní se přesuňme k dystopii jako takové. Pro naši práci bude stěžejní definice dystopie Aleše Langer, kterou ovšem budeme v této části přímo konfrontovat s definicí utopie Daniely Hodrové. Poznatky z těchto definic můžeme v této části práce rovnou aplikovat na dva konkrétní případy, jelikož pak bude o to snáze pochopitelné, proč je třeba i s meziválečnou českou literaturou počítat coby součástí tradice prózy dystopické.

Hned na úvod musíme zmínit, že antiutopii a dystopii považujeme prakticky za synonymum, nikoli za dva samostatné žánry. Sdílíme tezi Petra Hrtánka, který sice připouští drobné rozdíly (na kterých se ovšem odborná literatura neshoduje, častěji je vůbec nepopisuje), avšak nepovažuje je za důležité:

Při srovnání některých monografických a slovníkových prací, které se pokoušejí tento tematický žánr analyzovat, resp. z nějakého hlediska (funkčního, obsahového, vývojového) definovat, příp. redefinovat, se vyjevují jisté sémantické odstíny v termínech „antiutopie“, „negativní utopie“, „dystopie“ či „kontrautopie“. Tyto difference jsou ovšem opravdu jen nepatrnými odstíny, vyplývajícími často ze snahy o novou, „originální“ definici za každou cenu. O kolísání chápání těchto pojmů svědčí i fakt, že v jiných pracích se užívá jen jeden z uvedených termínů bez uvedení jeho sémantického poměru k termínům ostatním, jinde se pro změnu užívají jako úplná synonyma.⁹

Mnozí další badatelé, jako je Aleš Langer, namísto termínu používají výraz antiutopie. V následujícím textu jsme se drželi původní autorovi terminologie. Langer v knize *Průvodce paralelními světy*¹⁰ sestavuje jakousi typizovanou podobu antiutopických románů na základě typizace postav, prostředí, děje, motiviky a společnosti, ve které se dílo odehrává.

Tato práce je pro nás důležitá, neboť podle typů, které Aleš Langer vytyčil, můžeme snadno nalézt, zda a do jaké míry námi rozebírané romány tuto představu naplňují, či kde se naopak ostře odchyľují a zda a proč je můžeme i přes to považovat za díla antiutopická.

Zásadní je hned samotná Langerova definice antiutopie:

⁹ HRTÁNEK, Petr. *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století: pokus o znakovou identifikaci žánru*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004, s. 7. ISBN 80-7042-645-4.

¹⁰ LANGER, Aleš. *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*. Praha: Triton, 2006, s. 232-249. ISBN 80-7254-857-3.

Antiutopie je, jak patrně ze samotného označení, opakem utopie. Jestliže utopie zobrazuje ideální stát a společenské zřízení, pak antiutopie je popřením tohoto zřízení. Přechod mezi utopií a antiutopií nemusí být vždy zcela zjevný – antiutopie však začíná tam, kde v zájmu vyšších cílů, v zájmu vytvoření dokonale šťastné či dokonale fungující společnosti začínají být radikálně oklešťovány svobody jednotlivců, kde jsou lidé vystaveni skryté i otevřené manipulaci, kde není možno vyjevit svobodně vlastní názor, který by mohl ohrozit ideově nivelizovanou společnost – souhrnně tedy všude tam, kde se člověk ve své přirozené sociální podstatě stává překážkou dalšího vývoje.¹¹

Samotná definice ovšem nebude pro naši práci stačit, jelikož jsme si vytyčili za cíl zvolená díla porovnat na základě jednotlivých znaků dystopického románu.

Aleš Langer definuje antiutopické romány na základě postav (které typizuje do kategorií Hlavní hrdina, Partner – průvodce, Iniciátor, Protivník, Reprezentanti), schématu dějové sekvence, prostředí, konstruované společnosti, způsobu výstavby, motiviky.

Přibližme si nyní postavy. Hlavního hrdinu vidí Langer jako jasně definovanou postavu:

Vždy je jí muž. Což dokazuje, že i antiutopie naplňuje určitý model vycházející z mýtu o muži – rytíři a bojovníku za čest a svobodu [...] Hrdina se zpočátku jeví jako outsider, který ve všech (či alespoň některých) svých aktivitách nedosahuje kýžených cílů.¹²

Důležitý je podle Langer a i vývoj postavy, jehož vztah ke společnosti je na začátku kladný, nebo alespoň neutrální, což se v průběhu děje pochopitelně změní.¹³ Jak si ukážeme později, není toto pravidlem neporušitelným, ač někdy může být sporné, zda se přístup dá za neutrální považovat (viz Weissův *Dům o tisíci patrech* a jeho hrdina se ztrátou paměti, který nemá na začátku románu postoj žádný, neboť si nepamatuje zhola nic).

V postavě Průvodce – partnera se podle Langer a zpravidla objevují ty vlastnosti, kterých se hlavnímu hrdinovi nedostává. Nás však bude zajímat především myšlenka, že průvodců hlavní postavy se v jednom díle může vystřídat více¹⁴, neboť obzvlášť ve Weissově případě se s vícero průvodci setkáme.

¹¹ LANGER, Aleš. *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*. Praha: Triton, 2006, s. 232-233. ISBN 80-7254-857-3.

¹² Tamtéž, s. 239.

¹³ Tamtéž, s. 239-240.

¹⁴ Tamtéž, s. 240.

Dalším typem postavy je tzv. Iniciátor, který může splývat s Průvodcem – partnerem.¹⁵ Jeho funkci definuje Langer následně:

*Iniciátor jakožto dárce informací zprostředkovává hlavnímu hrdinovi zvláště důležitá sdělení. Často předává hlavní postavě (a tedy i čtenáři) hlavní informace o podstatě a zákulisí mocenského, či společenského systému, [...]*¹⁶

Důležitou postavou, na kterou Langer upozorňuje, je pochopitelně Protivník. Ten může být buď individuální osobou, nebo kýmsi skrytým za institucí. Jako základní parametr však autor uvádí, že je opakem hlavního hrdiny, neboť antiutopické romány vykreslují svět černobíle (dobro vs. zlo). Protivník ovšem nemá primární zájem na tom, aby šířil zlo, neboť z jeho pohledu bývá jeho chování dobré. Buď má totiž jiné vnímání dobra a zla, nebo zkrátka staví dobro systému nad dobro jednotlivce¹⁷ (viz Orwellův Velký bratr).

Poslední typ postav jsou Reprezentanti, jejichž úkolem je „zživotnit a ‚zabydlet‘ prostor literárního díla.“¹⁸ A tím věrohodně vykreslit prostředí společnosti v románu. Mohli bychom tedy o Reprezentantech mluvit jako o postavách, jejichž úkolem je „žít v románu“ a tím čtenářům odhalit každodennost společnosti, ve které se při čtení pohybuje.

Mimo typologii postav určuje Langer též schéma děje:

- veškerý děj v hlavní dějové linii je bezprostředně spojen s postavou hlavního hrdiny
- vedlejší dějové linie a digrese mají buď jen ilustrativní funkci, nebo fungují pouze jako vnější impulsy pro modifikaci hlavní dějové linie
- mezi jednotlivými sekvencemi je většinou příčinný vztah (předcházející sekvence je příčinou následující)

je možno abstrahovat ještě na vyšší úrovni a vytvořit model ještě obecnější:

- 1) základní představení hlavní postavy a prostředí
- 2) pochybnosti hlavní postavy
- 3) pátrání hlavní postavy
- 4) akce hlavní postavy namířená k nápravě (může být vynechána)
- 5) zisk dalších indicií hlavní postavou
- 5) nová akce hlavní postavy (resp. pokus o zveřejnění odhalených skutečností)
- 6) vítězství nebo neúplná porážka¹⁹

¹⁵ Tamtéž, s. 241.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž, s. 241-242.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Tamtéž, s. 244.

Poslední část svého textu věnuje Aleš Langer prostředí, výstavbě, motivice a konstruované společnosti. Důležité podle něho je, že společnost a prostředí, ve kterém se antiutopický román odehrává, neexistuje, nicméně existovat by mohla.²⁰ Společným znakem dystopie je také hierarchizovaná společnost.²¹

Konstrukci prostředí těchto románů rozděluje na dva typy:

*Konstrukce prostředí, v nichž se děj jednotlivých románů odehrává, vychází ze dvou základních motivů: z **motivů blahobytné a spokojené civilizace**, jejíž členové vesměs nejsou zatěžováni obtížemi spojenými s vlastním myšlením a vlastními názory, a z **motivů otevřeného či skrytého ovládnutí**, manipulace s cizími osudy často využívající strachu. Oba motivy jsou ve vzájemném vztahu. Např. v Markově románu²² blahobytná kulisa slouží jako východisko pro poznání základních intrik a manipulací. Motiv blahobytu bývá v dílech tohoto typu přítomen i tehdy, jestliže konstruovaná společnost naopak prožívá materiální nouzi [...]. Pak by ovšem bylo přesnější mluvit o **motivů iluze blahobytu**.²³*

Další rozdělení, ke kterému se autor uchyluje, je na základě vědomí postav žijící v tomto prostředí. Rozdíl je tedy v tom, zda postavy ví, že jsou součástí totalitní společnosti, v níž se ze strachu chovají poslušně, nebo zda si toho nejsou vědomy a ideologický nátlak pro ně není zřejmý.²⁴

Nesmíme také opomenout typizovaný začátek románu – obvykle začínají všedním dnem, pomocí něhož jsou ovšem někdy již popsány veškeré možnosti a svobody obyvatelů tohoto fikčního světa.²⁵ Velmi důležitým motivem jsou taktéž pochybnosti hlavní postavy, které má ohledně systému, ve kterém žije.²⁶ Vrátime-li se k hierarchii společnosti, tu rozděluje Langer do třech stupňů:

Nejvýše stojí centrum řízení či moci v podobě mozku – stroje či vládního orgánu s totalitními rysy [...]. Druhým stupněm je převodový mechanismus mezi centrem a třetí vrstvou jednotlivých individuí. Tento převodový mechanismus [...] má následující funkce – zajišťovat stabilitu a homogenost ovládané společnosti, kontrolovat tento stav prostřednictvím neomezeného sběru informací a shromážděné informace využívat k řízení společnosti [...]. Třetí, nejnižší vrstvou jsou jednotlivá individua. V úhrnu jsou to postavy pasívní, jejich funkce je pouze recepce podnětů, které k nim proudí prostřednictvím převodového mechanismu, a jejich eventuální naplňování. Jsou to pouhé objekty děje.

²⁰ Tamtéž, s. 245.

²¹ Tamtéž.

²² Autor zde mluví o románu Jiřího Marka *Blažený věk*.

²³ LANGER, Aleš. *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*. Praha: Triton, 2006, s. 245-246. ISBN 80-7254-857-3.

²⁴ Tamtéž, s. 246.

²⁵ Tamtéž, s. 246-247.

²⁶ Tamtéž, s. 247.

*Právě z této vrstvy se však většinou vyděluje hlavní postava, která svým vydělením realizuje téma antiutopie.*²⁷

Přístupů, jak dystopii definovat, existuje mnohem více. Jak odhalíme později, podle Langerova modelu dystopie je Weissův *Dům o tisíci patrech* přímo učebnicovým příkladem tohoto žánru, zatímco Haussmannova *Velkovýroba ctnosti* do takto vymezených postupů nezapadá téměř vůbec. Naopak Daniela Hodrová (která mluví pouze o utopii) považuje za jediné klasické utopie české meziválečné literatury *R.U.R.* Karla Čapka a právě Haussmannovu *Velkovýrobu ctnosti*.²⁸ Ve výčtu děl s utopickými prvky však uvádí oba romány, kterým se budeme v této práci věnovat.²⁹ Hodrová dále připomíná, že starší utopie se odehrávaly zpravidla ve státech ostrovních a teritoriálně i racionálně se vymykalo světu, ze kterého pocházel hlavní hrdina,³⁰ což je opět prvek, který v této formě nenajdeme u Weisse, najdeme ho ovšem u Haussmanna.

Hodrová také poznamenává, že „*blíží utopii zůstává jeho [pozn. P. K.: žánru science-fiction] linie wellsovská s akcentem na problémy lidské a společenské, na rozdíl od linie verneovské, v níž je kladen důraz na technické vynálezy*“.³¹ Tato důležitá součást charakteristiky utopie, potažmo dystopie, nevyklučuje ani jeden z románů, kterými se budeme dále zabývat.

Základní Langerovu definici anti/utopie, kterou jsme citovali výše v této kapitole, Hodrová ničím nepotvrzuje, ale ani nevyvrací. Ačkoli se oba tito teoretici rozcházejí v tom, která díla považovat za typicky anti/utopická (Langerova definice nahrává Weissově konstrukt, zatímco Hodrová jmenovitě zmiňuje Haussmannův román, ač existenci Weissova bere na vědomí), do základní definice Aleše Langera se vejdu oba romány.

V této práci se přidržujeme českých definic dystopie, a to ze dvou důvodů. Zaprvé proto, že každá národní literatura – včetně žánrové – je nějakým způsobem specifická a tuzemské definice lépe odpovídají jejím specifikům. Tento důvod by ovšem sám o sobě neobstál, kdyby neexistoval důvod druhý. Druhým důvodem je fakt, že zahraniční literatura se potýká s podobným problémem, jak dystopii definovat. Např. profesor Antonis Balasopoulos z katedry anglických Studií (Department of English Studies) Kyperské Univerzity (Univesity

²⁷ Tamtéž, s. 248-249.

²⁸ HODROVÁ, Daniela. Utopie. In: Kolektiv pracovníků ÚČSL ČSAV. *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 84. ISBN není.

²⁹ Tamtéž, s. 83.

³⁰ Tamtéž, s. 81.

³¹ Tamtéž, s. 83.

of Cyprus) se ve své studii *Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field*³² zabývá mimo jiné i definováním žánru. Odvolává se na esej Lymana Towera Sargenta *Utopia – The Problem of Definition*, uveřejněnou v roce 1975 v časopise *Extrapolation*,³³ čísle 16. Ten rozdělil utopii³⁴ na tři základní druhy: „1) *eutopia or positive Utopia* [eutopie nebo pozitivní utopie]; 2) *dystopia or negative Utopia* [dystopie nebo negativní utopie]; 3) *satirical Utopia* [satirická, popř. výsměšná utopie]“.³⁵ Balasopoulos dále upozorňuje na další badatele, jejichž definice dystopie také nejsou až tak odlišné od výše uvedených, se kterými se setkáme v českém prostředí. Mimo to ale např. cituje Frederica Jamesona, jehož pojetí dystopie je pro nás důležité, jelikož (volně přeloženo) „kritizuje tendence považovat utopii a dystopii za termíny jednoduše opačné,“³⁶ mluví dokonce o „vášni odsuzovat a varovat před utopickými programy ve vládě,“ konkrétně píše o anti-komunismu a anti-socialismu.³⁷ Jak si později ukážeme na konkrétních dílech českých poválečných autorů, právě anti-komunistická a anti-socialistická tematika nabrala na síle, což bylo logickým (avšak rozhodně ne jediným) důsledkem doby, kdy tato díla vznikala.

Co se pojmového vymezení týče, ukazuje se, že je pro jeden žánr používáno (v české i zahraniční literatuře) hned několik výrazů (antiutopie, dystopie, negativní utopie), která jsou

³² BALASOPOULOS, Antonis. *Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field*. In: Vlastaras, Vassilis (ed.) *Utopia Project Archive, 2006-2010*, Athens: School of Fine Arts Publications, 2011, s. 59-67. [online]. [cit. 2017-05-06]. Dostupné z:

https://www.academia.edu/1008203/_AntiUtopia_and_Dystopia_Rethinking_the_Generic_Field_?auto=download

³³ ISSN časopisu: 0014-5483, vydavatelem je Kent State University Press. Podle Liverpool University Press Online jde o časopis, který byl založen v roce 1959 jako „první časopis pro publikování vědecké práce o science fiction a fantasy“ (v originále: „*Extrapolation was founded in 1959 by Thomas D. Clareson and was the first journal to publish academic work on science fiction and fantasy.*“). Zdroj: *Extrapolation. Liverpool University Press Online* [online]. [cit. 2017-05-06]. Dostupné z: <http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/loi/extr?expanded=2002>

³⁴ Všimněme si, že stejně, jako čeští badatelé postupuje tak, že píše-li o dystopii, píše o ní jako o druhu utopie.

³⁵ BALASOPOULOS, Antonis. *Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field*. In: Vlastaras, Vassilis (ed.) *Utopia Project Archive, 2006-2010*, Athens: School of Fine Arts Publications, 2011, s. 59-60. [online]. [cit. 2017-05-06]. Dostupné z:

https://www.academia.edu/1008203/_AntiUtopia_and_Dystopia_Rethinking_the_Generic_Field_?auto=download

³⁶ V kontextu si tento výraz vykládáme ve smyslu „zrcadlově opačné“, tedy „v zrcadlově opačném vyznění“; BALASOPOULOS, Antonis. *Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field*. In: Vlastaras, Vassilis (ed.) *Utopia Project Archive, 2006-2010*, Athens: School of Fine Arts Publications, 2011, s. 60. [online]. [cit. 2017-05-06]. Dostupné z:

https://www.academia.edu/1008203/_AntiUtopia_and_Dystopia_Rethinking_the_Generic_Field_?auto=download

³⁷ BALASOPOULOS, Antonis. *Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field*. In: Vlastaras, Vassilis (ed.) *Utopia Project Archive, 2006-2010*, Athens: School of Fine Arts Publications, 2011, s. 60. [online]. [cit. 2017-05-06]. Dostupné z:

https://www.academia.edu/1008203/_AntiUtopia_and_Dystopia_Rethinking_the_Generic_Field_?auto=download

synonymy. Pro sjednocení jsme se rozhodli v celé práci používat výraz pouze jeden, a to dystopie.

2.3 Dystopie předbíhající svou dobu

Pokud jsme si vzali za příklad právě Weisse s Haussmannem, bylo by na místě zmínit text Ondřeje Neffa *Touha po úžasu* z knihy *Tři eseje o české sci-fi*. Ondřej Neff se právě nad Haussmannem a Weissem zamýšlí v kontextu toho, zda je vnímat či nevnímat jako autory science-fiction. Do trojice k nim ještě přibírá Karla Čapka, jehož tvorbě se v této práci budeme taktéž, alespoň okrajově, věnovat. Neffův text by nám mohl posloužit jako opěrný bod, ze kterého vycházet, budeme-li se pouštět do sporů, zda tito tři autoři spíše spadají do žánru utopie, nebo do žánru dystopie.

Před podobným problémem totiž v této eseji stojí i Ondřej Neff, který zde řeší, zda tyto autory řadit ke sci-fi, či nikoli. Vzhledem k tomu, že podstatná část science-fiction díla, které tito autoři napsali (Čapek: *R.U.R.*, *Továrna na absolutno*, *Krakatit*, *Bílá nemoc*³⁸; Haussmann: *Velkovýroba ctnosti*, povídky *Metafysický průmysl*, -1³⁹; Weiss: *Dům o tisíci patrech*⁴⁰) spadají do žánru dystopického (potažmo utopického), jsou mezi naší problematikou zařazení děl do žánru dystopie a Neffovým problémem zařazení do fantastiky obecně jasné paralely.

Ondřej Neff označuje tuto trojici autorů za jakési vizionáře, kteří předběhli svou dobu a ačkoli „žádnou science-fiction nepsali a patrně neměli tušení o její existenci“⁴¹, stali se, na základě společných rysů s tímto žánrem, její součástí. Stejně tak je tomu i v případě dystopie. Ačkoli v době, ve které vznikaly romány, povídky a dramata Čapkova, Weissova a Haussmannova, nemohli mít zmínění autoři tušení o existenci tohoto žánru (jak jsme již výše citovali z Josefa Skály na důkaz toho, že nebyl v této době tento žánr definován), předběhli svou dobu a díla s dystopickými prvky tvořili. To je pro naši práci důležitým poznatkem, neboť odborná literatura zpravidla hovoří v případě meziválečné české dystopie o utopii. Tento problém vzniká v okamžiku, kdy již existovala díla s výraznými dystopickými

³⁸ ADAMOVIČ, Ivan. *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha: R3, 1995, s. 52-53. ISBN 80-85364-57-3.

³⁹ Tamtéž, s. 83.

⁴⁰ Tamtéž, s. 246-249.

⁴¹ NEFF, Ondřej. *Tři eseje o české sci-fi*. Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 46. ISBN není.

(terminologicky taktéž antiutopickými, popřípadě negativně utopickými) prvky, ačkoli pojem samotný ještě stanoven nebyl.

3 Různá pojetí meziválečné dystopie na konkrétním příkladu

Abychom názorně ukázali, jak je dystopická próza – co do různosti pojetí témat a přístupů – bohatá, podívejme se konkrétně na dvě meziválečná díla. V další části práce se zaměříme na typologii meziválečné dystopické prózy, avšak pro lepší představu se seznámme s příklady konkrétními, tedy s Haussmannovou *Velkovýrobou ctnosti*, vedle ní s Weissovým *Domem o tisíci patrech*. Podrobíme-li tato díla vzájemné komparaci a také rozboru na základě výše uvedených definic dystopie, zjistíme, nakolik se oba romány od těchto definic (a od sebe vzájemně) odlišují. Přes to, že jedno či druhé dílo v mnohém nenaplnuje tu či onu definici, jedná se o díla stejného žánru, avšak v dílčích částech jsou definicím odlišná až do té míry, že by bylo možné toto tvrzení zpochybnit. Následující kapitoly považujeme za praktickou ukázkou pestrosti žánru, jejíž smysl je především v demonstraci faktu, proč je tento literární žánr obtížné ohraničit jasnou a jednotnou definicí, která by byla na jednu stranu dostatečně konkrétní a široká, na druhou se vztahovala na všechna díla, která máme ve zvyku za dystopie označovat.

3.1 Jan Weiss – *Dům o tisíci patrech*

Dům o tisíci patrech začíná procitnutím hlavního hrdiny, který si nepamatuje nic ze své minulosti. Postupně se dovídá kým je a jaký je jeho úkol – nachází své jméno (Petr Brok), zjišťuje, kde je (v tzv. domě o tisíci patrech, Mullerdómu – objektu, kde vládne totalitní režim diktátora Ohsivera Mullera) a jaký je jeho úkol (zabít diktátora Mullera). Také zjišťuje, že je neviditelný, díky čemuž se později stává protikladem k Ohsiveru Mullerovi, který je svým způsobem neviditelný taktéž, neboť i když není fyzicky přítomný, kontroluje chod Mullerdómu a svým hlasem z reproduktoru často promlouvá k obyvatelům. Je zde jakýmsi symbolem boha, ačkoli mezi žánrovými díly najdeme v tomto také podobnost s Orwellovým *Velkým bratrem*. Petr Brok je některými považován za boha taktéž (zvláště pak těmi, kteří touží svrhnout režim), samotným Mullerem je označován jako ďábel.

Petr Brok se postupně seznamuje s tímto zvláštním světem, který má svá vlastní pravidla – různě postavení lidé žijí v různých patrech. Dozvídá se o připravovaném povstání a také potkává unesenou princeznu Tamaru, do které se zamiluje a později ji zachrání a pomůže k útěku, i když tím ohrozí svůj vlastní úkol. Dostává se tak do situace, kdy je jeho ze začátku jasný cíl zdánlivě upozaděn faktu, že se do Tamary zamiloval. Morální posláni

však zvítězí a s Tamarou neprchne, neboť se ještě neutkal s Mullerem, kterého nakonec později porazí a sám při tom přijde o život.

Svět *Domu o tisíci patrech* je velmi snový, až surrealistický – pravidla v něm fungují jasně, postavy ví, jak se zachovat a co dělat, ačkoli čtenář nemůže tato z aktuálního světa znát. Tento fakt vygraduje na konci, kdy Petr Brok umírá. Skutečná hlavní postava románu se totiž probouzí a zjišťuje, že vše byl jen sen – Mullerdóm, Tamara, Petr Brok i celý dům o tisíci patrech, což je postup pro dystopii netypický, neboť fikční svět se stává fikcí i pro prostředí samotného románu.

Bez ohledu na to je *Dům o tisíci patrech* téměř ukázkovým příkladem antiutopického konstruktů podle Aleše Langerera. Hlavní hrdina má svůj úkol, jasného protivníka, nachází se v totalitním prostředí a dílo (nebo alespoň jeho dystopická část) končí porážkou protivníka - diktátora a symbolu systému. Rozdíl mezi *Domem o tisíci patrech* a Langerovým pojetím najdeme ovšem ve více detailech, než je hrdinovo probuzení a tím shození celého příběhu z klasické tíživé dystopie na pouhý sen. Weissův hrdina totiž nepochází z prostředí, ve kterém se román odehrává. Je do něj dosazen zvenku a navíc o světě, ze kterého přišel, nic neví, neboť před tímto úkolem podstoupil vymazání paměti. Ač se mu střípky paměti vrací, na konci románu se dozvídáme, že nejde o paměť Petra Broka, ale o paměť postavy, které se pouze zdá, že je Petr Brok.

Čím ale *Dům o tisíci patrech* zapadá do Langerova schématu téměř dokonale, je fakt, že děj sleduje prakticky bez odchylek linii hlavního hrdiny a případné odchylky (které sice jsou ve Weissově případě popsány v delších pasážích, nicméně jde vždy o věci, které Petr Brok pozoruje) mají ilustrativní charakter, a vykreslují tedy realitu fikčního světa, v němž se příběh odehrává. S tím je spjata i celá řada postav, kterou Langer označil jako Reprezentanty – Petr Brok sleduje jejich běžný i nevšední život, čímž prostor románu ožívá, na jeho úkol však tyto epizody nemají zpravidla výraznější vliv, což platí taktéž o chystaném povstání, které nakonec skutečně vypukne.

Přítomny jsou i postavy průvodců a iniciátorů děje, které tu ovšem splývají. To není podle Langerera ničím pro dystopii netypickým.⁴² Hlavní průvodci-iničiátoři Petra Broka jsou dva – na začátku románu je jím slepý dělník, který sdělí Brokovi základní informace o Mullerdómu, později tuto funkci zastává princezna Tamara, která doplňuje další detaily, ale hlavně je Brokovi průvodkyní, neboť se v Mullerdómu na rozdíl od něho vyzná.

⁴² LANGER, Aleš. *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*. Praha: Triton, 2006, s. 241-242. ISBN 80-7254-857-3.

Ačkoli Weissův román „dodržuje“ Langerovu představu o začátku antiutopického románu v tom, že jako jedna z prvních věcí je představení hlavního hrdiny, v dalších bodech se s Langerovou teorií již rozchází. Začátek románu totiž není pro hrdinu všední den, který je zbořen získáním pochybností o světě, ve kterém žije - jelikož hrdina pochází zvenku, je takovýto začátek nemožný. Naopak, Petr Brok se ocitá ve velmi nezvyklé situaci – probouzí se na neznámém místě, s vymazanou pamětí a netuší kým je, ani jak se na takové místo dostal. Dále ovšem podle Langerovy představy postupuje – hlavní hrdina pátrá, setkává se s typizovanými postavami a nakonec se postaví protivníkovi, symbolu systému, kterého v tomto případě porazí. Poslední kapitola ovšem tento koncept, jak již bylo řečeno, bourá, neboť nepojmenovaná postava se probouzí ze snu o Petru Brokovi a celém světě Mullerdómu – domu o tisíci patrech.

Nesmíme také opomenout postavu Vítka z Vítkovic – vedoucího odboje proti systému. Je zvláštní, že taková postava se v románu objevuje, neboť nebyla-li by pouze postavou naprosto vedlejší, nýbrž hlavní, mohla by naplňovat Langerovu představu o hrdinovi, který pochází z prostředí, proti jehož režimu bojuje a dá se tedy předpokládat nezbytná proměna této postavy z běžného občana v revolucionáře, která přijde skrz pochybnosti o uspořádání dané totalitní společnosti.

Jak již bylo zmíněno, kromě snovosti a typických dystopických rysů je pro román *Dům o tisíci patrech* důležitá také linie náboženská. Weiss používá mnoho odkazů na křesťanství. Vševidoucího diktátora, který není v žánru ojedinělý, popisuje jako boha nejen již zmíněnou všudypřítomností, ale také uctíváním obyvatelů, kteří ho též skutečně za boha označují. Můžeme zde ovšem mluvit o dvou protichůdných „božských liniích“, neboť ač je Oshiver Muller za boha považován (mimo jiné je uctíván v chrámech během liturgických obřadů, nejde tedy o metaforu), je nám i Petr Brok představen coby bůh a spasitel, který přišel zbořit starý a špatný svět. Této představě nejvíce napomáhá slepý dělník, se kterým se setká na začátku románu a který se objevuje mnohem později v roli proroka, který káže o Petru Brokovi jako o spasiteli, který vyvede lid z otroctví – podobnost s Mojžíšem jistě není náhodná.

Náboženská linie v *Domu o tisíci patrech* je tedy dvojsečná – na jedné straně stojí bůh – diktátor, většinou nezpochybňovaný a uctíváný, na druhé straně přichází Petr Brok, který se stává metaforou Krista, spasitele, později Mojžíše, v očích některých postav samotného boha, ačkoli bohem „oficiálním“ je považován za ďábla.

Aleš Langer ve své teoretické práci také rozlišuje mezi totalitou skrytou a otevřenou.⁴³ V *Domu o tisíci patrech* můžeme jednoznačně mluvit o totalitě otevřené, neboť postavy si uvědomují, že žijí v nesvobodném systému, jsou také podrobovány kontrole – ví o všudypřítomných kamerách a odposlouchávacích zařízeních. Navíc jsou lákány na možnost odcestovat na jiné planety, která je ovšem podvodná, neboť jejím cílem je odhalit ty, kteří chtějí Mullerdóm opustit a potrestat je za to. Už díky tomuto samotnému uspořádání světa, který nelze za žádnou cenu dobrovolně opustit, vzepřít se jeho pravidlům a dostat se mimo nepřetržitou kontrolu, můžeme s jistotou mluvit o Weissově románu jako o dystopickém, který se pohybuje po stejné linii, kterou ve světě reprezentuje např. George Orwell románem *1984*.

3.2 Jiří Haussmann – Velkovýroba ctnosti

Hausmannova Velkovýroba ctnosti svým způsobem ani nemůže spadat do definice dystopie, kterou vytyčil Aleš Langer. Tedy již z principu se nemůže jednat o text, který sleduje pouze hlavní dějovou linii. Jde totiž o souhrn několika epizod, které se odehrávají v různém prostředí, s různými postavami, ačkoli na sebe plynule navazují. Mohli bychom tedy mluvit o mnoho-perspektivním lineárním vyprávění v *er* formě, kterému Haussmann propůjčuje mnoho literárních útvarů, např. soubor novinových článků, deník, historický záznam, nebo parodii detektivky. Díky tomuto zvláštnímu členění není dost dobře možné, aby měl román hlavní postavu, čímž můžeme vyřadit značnou část Langerovi definice dystopického žánru.

Důvodů absence hlavní postavy je více. Velkovýroba ctnosti totiž nesleduje hrdinu jednotlivce, který se snaží rozbourat systém, nýbrž vznik očekávaného utopického světa bez násilí a zhroutení a převrácení této myšlenky v destruktivní válku, jejíž ničivý dopad nezachrání ani vyhlášení míru a zavrnutí původních myšlenek. Haussmannův román je patrně především dílem alegorickým, vztahujícím se k událostem první světové války a kritizujícím nesmyslnost a paradox války obecně.

Na začátku stojí vědec – profesor Fabricius, který stvořil substanci „uctnostující“ lidskou povahu a vytvářející tím z lidí nenásilné bytosti bez špetky nenávisti. Jeho návrh k uvedení této substance do praxe je zamítnut, profesor páchá sebevraždu. Jeho vědecké

⁴³ „*antiutopie však začíná tam, kde v zájmu vyšších cílů, v zájmu vytvoření dokonale šťastné či dokonale fungující společnosti začínají být radikálně oklešťovány svobody jednotlivců, kde jsou lidé vystaveni skryté i otevřené manipulaci, kde není možno vyjevit svobodně vlastní názor, který by mohl ohrozit ideově nivelizovanou společnost*“ (LANGER, Aleš. *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*. Praha: Triton, 2006, s. 232-233. ISBN 80-7254-857-3.)

poznatky jsou ovšem zneužity a to hned dvěma lidmi. Těmi jsou boháči Matador Chryzopras a Vampyr Argyropras. Továrníci, jejichž životní cesta, cíle, prostředky a bohatství jsou prakticky totožné, čímž je ukázána právě ona nesmyslnost. Tito boháči jsou prakticky stejní, žijí každý na jedné půlce fiktivního ostrova Utopie (obě poloviny ostrova jsou taktéž téměř stejné a stejně velké) a mají stejný cíl – získat „uctnostující“ substanci profesora Fabricia a vypustit ji mezi lidi. K tomu dokonce používají stejných prostředků, tedy služeb dvou nejlepších světových detektivů, kteří jsou také prakticky jeden totožný s druhým. Později dokonce v průběhu války obě strany využívají naprosto stejných lživých metod válečné propagandy skrz noviny, ať už jde o průběh války, nebo útěk obou boháčů ze země, který noviny na obou stranách vylicí jako velký vlastenecký čin a záchranu národního majetku.

Po získání této substance ji skutečně oba vypustí do světa. Zde ovšem nastává zlom – jejich substance se mírně liší – jeden druh je nabitý kladně, druhý záporně. Ačkoli důsledkem jejich působení je pacifismus, láska a odpor k násilí, vedlejším účinkem je absolutní nenávisť k těm, kteří jsou ovlivněni substancí opačného náboje. V tomto okamžiku vzniká konflikt, vyústující v ničivou válku.

Zde je kritika podstaty války velice patrná – neboť jsou obě strany prakticky totožné, obě považují sebe za spravedlivou a v právu. Obě strany bojují tvrdě a bojují za mír, což je velký paradox. Paradoxům války a vlád se román věnuje obecně ve velké míře. Tyto paradoxy vyháňá až do nejnepříjemnějších situací, kde je zesměšňuje. Příkladem může být kanonáda uprostřed noci, kterou oba boháči vypustili pro vzbuzení pozornosti ke své reklamě na mír.

Kritika války se proplétá celým románem a to nejen v rovině obecné, ale také v rovině konkrétní, cílené na první světovou válku. Obecnou rovinu kritiky můžeme zaznamenat např. v tom, že válka je na oko vedena za ušlechtilými cíli, v jejichž jméno vystupuje tisk a umírají lidé, zatímco boháči, kteří válku rozpoutali, potají spojí své firmy, aby na válce vydělali ještě více peněz, a tento svazek oslavují společným vymyšlením nových a ještě ničivějších zbraní.

Kritika vysloveně vztažená na konkrétní případ první světové války je patrná v aluzích historických reálií, jako např. manifest Františka Josefa I. *Mým národům* z roku 1914. V románě vzniknou (jak jinak než totožné) manifesty dva – jeden na severní straně ostrova (ve městě Nordville, kde sídlí Chryzopras), druhý na jižní (ve městě Sudville, kde sídlí Argyropras). Oba nesou název „Mému národu“.

Paradoxní ovšem také je, že ač se fiktivní ostrov jmenuje Utopie, utopii jako takovou nikdy nepoznal. Na začátku románu jde o obyčejný stát se zkorumpovanou vládou, později je zmítán brutální válkou, která zničí obě nové nezávislé poloviny ostrova a nakonec je po válce

nastolen tzv. režim utopie, který autor popisuje jako režim nejbliže bolševismu a socialismu (sám také tuto podobnost jmenovitě uvádí) a který stát dovede na pokraj zhroucení a chudoby. Následně si stát rozeberou okolní mocnosti, uvalí na něho válečné (jak finanční, tak trestní) sankce a tím se sen o utopii rozplývá.

Ač je diskutabilní, zda je tento román dystopií, neboť nezapadá do Langerovy teorie, co se týče postav, prostředí a vývoje děje, podle, na začátku této práce uvedené, Langerovy definice dystopie, o dystopii mluvit můžeme, neboť naplňuje její podstatu tím, že utopii popírá a také faktem, že v zájmu vyšších cílů je zde jedincům upírána svoboda, neboť většina lidí na ostrově Utopie v Haussmannově románu prošla procesem „uctnostění“ nedobrovolně.

3.3 Shrnutí rozdílu v pojetí obou děl

Určit, zda je *Velkovýroba ctnosti* podle výše vymezené definice dystopie, kterou jsme si pro tuto práci vypůjčili od různých autorů, by se mohlo zdát problematické, neboť nenaplňuje podstatnou část definice, alespoň ohledně postav, stavby děje a prostředí. Tuto představu však naplňuje v tom smyslu, že praktické fungování utopii jako ideál popírá a zároveň pracuje s prvkem manipulace a nedobrovolného zásahu do lidské svobody v rámci vyšších cílů.

Nabízí se otázka, zda jde o dílo utopické, či dystopické. Jak jsme již zmínili, Daniela Hodrová *Velkovýrobu ctnosti* považuje (spolu s *R.U.R.* Karla Čapka) za jediné dílo české meziválečné utopie.⁴⁴ Haussmann nepopisuje nijak detailně fungování totalitního státu (ačkoli nutno zmínit, že na nesmyslné zákony a jejich tvrdé vynucování nezřídká naráží), nicméně jeho dystopičnost se skrývá nejen v popření utopie, ale také v pokusu o vytvoření utopické společnosti, která končí masakrem a totálním rozkladem.

Haussmannovu *Velkovýrobu ctnosti* můžeme tedy považovat jak za dílo utopické, tak za dílo dystopické. Stejně tak ho můžeme nazvat dílem utopickým s výraznými prvky dystopie. Nesmíme ovšem zapomenout, že nejzákladnější definice dystopie zněla:

Jestliže utopie zobrazuje ideální stát a společenské zřízení, pak antiutopie je popřením tohoto zřízení. Přechod mezi utopií a antiutopií nemusí být vždy zcela zjevný – antiutopie však začíná tam, kde v zájmu vyšších cílů, v zájmu vytvoření dokonale šťastné či dokonale fungující společnosti začínají být radikálně oklešťovány svobody jednotlivců, kde jsou lidé vystaveni skryté i otevřené manipulaci, kde není možno vyjevit svobodně vlastní

⁴⁴ HODROVÁ, Daniela. Utopie. In: *POETIKA ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ LITERATURY: (Proměny žánrů)*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 84. ISBN není.

*názor, který by mohl ohrozit ideově nivelizovanou společnost – souhrnně tedy všude tam, kde se člověk ve své přirozené sociální podstatě stává překážkou dalšího vývoje.*⁴⁵

To, že Haussmannův román toto tvrzení naplňuje zcela, je více než patrné, stejně jako je patrné i to, že v tomto románu se rozhodně nejedná o společenské zřízení skutečně utopické, kde by šlo o „*ideálně fungující společenství*“,⁴⁶ jak žánr definovala Hodrová.

Oproti tomu Weissův *Dům o tisíci patrech* představu o antiutopickém románu naplňuje téměř dokonale, jak jsme si s drobnými výhradami ukázali výše.

V obou případech můžeme nalézt stejné myšlenky, jako je kritika kapitalismu (v obou případech bychom ovšem mohli mimo to mluvit i o kritice socialismu), obecně společenská a politická kritika.

Weissův *Dům o tisíci patrech* ovšem využívá alegorie náboženské, zatímco Haussmannova *Velkovýroba ctnosti* bez příkras kritizuje moc státnickou a politickou. Oba autoři nám ovšem odhalují fanatičnost postav ve svých světech, čímž dokládají známou myšlenku, že diktatura je politická náhražka náboženství.

Ke kritice společnosti si ovšem oba autoři zvolili zcela jiné prostředky, nejen pokud jde o cestu státní kontra náboženskou. Zatímco Jan Weiss využívá fantastické snovosti pro román působící často skličujícím dojmem, Jiří Haussmann využívá satiru, humor a parodii.

Jiný je také cíl kritiky obou autorů. Zatímco u Weisse můžeme mluvit o kritice totality (tedy totality obecně), jakou můžeme nalézt často i v poválečných antiutopiích, Jiří Haussmann kritizuje především válku a její smysl, respektive nesmyslnost.

Zásadní rozdíl je také v tom, že Weissův román je zaměřen na jedince, na jeho místo, úlohu, cíl a poslání, na psychologii postavy, zatímco Haussmann popisuje vývoj společnosti, stádovité chování a mocenský boj. Weiss jasně definuje hrdinu a antihrdinu, proti němuž hrdina bojuje, zatímco Haussmannův vypravěč je pouhým pozorovatelem zaznamenávající fiktivní historickou událost (ač s kořeny v události skutečné), který nestanovuje přesnou a jasnou definici dobra a zla, nýbrž využitím satiry zesměšňuje pozorovaný svět.

Co ovšem ukázala tato analýza dvou děl důležitějšího, je fakt, že využívané definice je třeba brát s rezervou nejen kvůli jejich nejednotnosti, ale také kvůli prostému faktu, že sami jejich autoři mohou nepřímou popírat svá vlastní tvrzení, jako k tomu došlo v případě Daniely

⁴⁵ LANGER, Aleš. *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*. Praha: Triton, 2006, s. 232-233. ISBN 80-7254-857-3.

⁴⁶ HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 32. ISBN není.

Hodrové, která na jednu stranu považuje *Velkovýrobu ctnosti* za utopii, na stranu druhou její vlastní definice utopie tomuto tvrzení odporuje. V tomto bodě musíme počítat s tím, že patrně nerozlišovala mezi utopií a dystopií, oba žánry tedy směřovala v jeden. Pokud bychom toto nebrali na vědomí, těžko bychom se kdy vymotali z kruhu neustálého polemizování s definicemi a jejich podrobování kritice.

Výsledek této analýzy tedy můžeme považovat za zásadní pro naši další práci – kategorizace dystopií, kterou jsme si vytyčili jako cíl práce, by neměla přespříliš podléhat a být příliš závislá na motivických rozborech dystopií. Naopak se zaměříme na konkretizaci dystopických prvků, které díla obsahují, ale nemusí je naplňovat (ve srovnání s teoriemi) všechny a zcela.

4 Typologie meziválečné dystopie

Jelikož pro dystopii poválečnou bude nutné vytvořit na základě zkoumaných děl typologii vlastní, v této kapitole se prozatím opět odvoláme k práci předchozích badatelů a pozdější vlastní typologii budeme porovnávat s typologií již existující. Meziválečnou prózu totiž rozdělil na několik tematických okruhů Jakub Machek ve své práci *Báječné nové světy. Současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii*, kterou publikoval ve sborníku *Bude, ako nebolo: Podoby utopického žánru* (Ústav slovenskej literatúry SAV, Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2012).

Machek, podobně jako výše zmínění teoretici, mluví o dílech „utopických“, pokud píše o dílech meziválečných. Sám však díla dělí na utopie pozitivní a negativní, respektive na utopickou představu kladnou, či zápornou.⁴⁷ Zápornou utopií má nepochybně na mysli to, co zde označujeme za dystopii, ačkoli sám tento výraz nepoužívá.

Nebudeme zde uvádět jeho typologii detailně, tedy s počty děl té konkrétní odnože žánru, neboť za prvé: Machek vybral pro svou typologii jiný vzorek meziválečných děl, než kterým se zabýváme v této práci (např. vynechal Weissův *Dům o tisíci patrech* i Haussmannovu *Velkovýrobu ctnosti*), za druhé: meziválečná dystopie sama o sobě není hlavním předmětem této práce, za třetí: neklademe si za cíl postihnout každé dílo v tomto žánru, nýbrž určit jeho směry a proto nás konkrétní čísla jak meziválečné, tak poválečné beletrie nezajímají.

Po analýze osmatřiceti děl rozdělil Jakub Machek meziválečnou utopii a dystopii⁴⁸ podle systému na:

- a) *socialisticko-komunistickou*
- b) *reformovaný kapitalismus*
- c) *vědecko-technickou*
- d) *křesťanskou*
- e) *spiritistickou*
- f) *jinou*
- g) *obecně antiutopickou*
- h) *neutopickou budoucnost*⁴⁹

⁴⁷ MACHEK, Jakub. *Báječné nové světy. Současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii*. In: TARANENKOVÁ, Ivana a Michal JAREŠ (eds.) *Bude, ako nebolo: Podoby utopického žánru*. Ústav slovenskej literatúry SAV Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave: Bratislava, 2012, s. 67. ISBN 978-80-88746-18-8.

⁴⁸ Zde je třeba vzít na vědomí, že Machek oba žánry směřuje.

⁴⁹ MACHEK, Jakub. *Báječné nové světy. Současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii*. In: TARANENKOVÁ, Ivana a Michal JAREŠ (eds.) *Bude, ako nebolo: Podoby utopického žánru*. Ústav

Kategorii „neutopické budoucnosti“ můžeme vynechat, neboť v naší práci se (na rozdíl od Machka) nezabýváme představami meziválečných spisovatelů o budoucnosti obecně, nýbrž pouze představami dystopickými.

Další problém pro naši práci nastává v tom, že Machek (jak ve své studii uvádí) nenalézá žádnou negativní utopii v kategorii vědecko-technické, křesťanské, ani spiritistické. Zde je ovšem úskalí jeho selekce děl. Právě vyřazený *Dům o tisíci patrech* (který Machek zmiňuje a uvádí, že ho vyřadil záměrně⁵⁰) je dílem, které obsahuje silné prvky náboženských paralel. Pokud bychom se tedy jeho rozdělením chtěli při naší práci hlouběji zabývat (což, jak se ukáže později, není nutné natolik, jako jsme to předpokládali na začátku našeho zkoumání, neboť kategorie se proměnily – alespoň ve srovnání našeho a Machkova pojetí – prakticky zcela), museli bychom Machkovo rozdělení upravit: např. právě *Dům o tisíci patrech* obsahuje křesťanské paralely, ovšem pouze paralely, nikoli křesťanský společenský systém takový, jaký ho známe z aktuálního světa. Museli bychom tedy přidávat nové kategorie, patrně též stávající upravovat.

slovenskej literatúry SAV Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave: Bratislava, 2012, s. 77. ISBN 978-80-88746-18-8.

⁵⁰ Tamtéž, s. 67.

5 Analýza vybraných děl poválečné dystopie

Ve třetí kapitole jsme – jako příklad odlišného přístupu k dystopické meziválečné próze – rozebírali díla Wiessova a Haussmannova. Ta ovšem nejsou kontrastní do tak vysoké míry, jako můžeme najít v dílech poválečných, respektive v poválečně interpretovaných. Nyní se dostáváme k jádru vlastního výzkumu, tedy k sestavení typologie dystopií vzniklých v období od konce druhé světové války až do roku 1989. Zde proto budeme postupovat detailněji. Rozebereme vybraná zásadní díla této epochy, z čehož ona typologie přirozeně vyplyne.

Díla byla vybrána s ohledem na to, zda rezonovala v literární komunikaci soudobém oficiálním (např. Páralova *Země žen*), samizdatovém (např. Bondyho *Invalidní sourozenci*), exilovém (např. Harníčková novela *Maso*), nebo polistopadovém, ačkoli se jedná o díla vzniklá ještě před listopadem 1989, ovšem prvního knižního vydání se dočkala až v devadesátých letech a později (např. sbírka povídek Josefa Pecinovského *Abbey Road*, nebo sbírka povídek *Neočlověk* Zbyňka Páva, vydaná poprvé dokonce až roku 2014). Zároveň vynecháváme díla, která jsou pro českou literaturu sice zásadní a někdy zároveň bývají označována za dystopická (antiutopická), ale jsou jako taková označována spíše vzácně a obvykle spadají do jiných okruhů jak čtenářské, tak kritické recepce. Takovým případem může být např. román *Sestra* od Jáchyma Topola (např. druhý díl *Panorama české literatury* zmiňuje – v kontextu mnohoznačnosti a různých možností čtení Topolovy *Sestry* – že toto dílo lze číst také jako antiutopické,⁵¹ s čímž však rozhodně nesouhlasíme, neboť Topolova *Sestra* nespĺňuje prakticky žádný z aspektů, ani nenapĺňuje definice tohoto žánru, byť jen okrajově.).

Díla vydaná v exilu a samizdatu pochopitelně rezonovala v širším společenském kontextu taktéž až po roce 1989, respektive po jejich prvním oficiálním vydání na našem knižním trhu. Zde však máme na paměti díla, která před Sametovou revolucí nebyla knižně publikována vůbec. Záměrně zde hovoříme o knižním vydání, neboť se někdy jedná o povídky, které vyšly tiskem v časopisech.

Jako veškerá jiná literární (a obecně umělecká) díla, byla i dystopická próza v období totality hojně ideologicky interpretována či naopak nevycházela oficiálně, neboť ideologii neodpovídala, ba ji dokonce popírala, vystupovala proti ní.

⁵¹ MACHALA, Lubomír, a kol. *Panorama české literatury 2*. Praha: Knižní klub, 2015, s. 147. ISBN 978-80-242-5054-0.

Na jedné straně tak stojí díla starší – meziválečná – dobově vykládána jako antikapitalistická, např. zmiňované dílo Jiřího Hausmanna nebo poválečnou kritikou oceňovaný román *Přehrada* Marie Majerové. Ten poprvé vyšel roku 1932, kdy dokonce získal Státní cenu za literaturu. Uvádíme ho ovšem na tomto místě též jako zajímavý příklad toho, jak vzniká dobová nadinterpretace díla, v tomto případě „vinou“ samotné autorky. Ta totiž v doslovu ke knize v padesátých letech minulého století uvedla: „*Aby kniha mohla vyjít, musila se z děje stát jakoby utopie. Pro vrstevníky, kteří znali šmejdy soudobé lžidemokracie, byla to utopie průzračná*“⁵². Majerová se tímto způsobem sama interpretovala, de facto vyjádřila politický názor, který jejímu románu zajistil v novém politickém uspořádání své místo.

Později se také dostaneme k variantě kategorizace dystopií na základě toho, zda se odehrávají ve fantaskním, částečně fantaskním, či nefantaskním světě. Obecně se o dystopiích soudí, že se odehrávají ve světě více či méně fantaskním (vzhledem k tomu, že dystopie je součástí žánru sci-fi, není to nijak překvapivé), avšak např. právě *Přehrada* Marie Majerové patří mezi romány, jejichž fikční svět vyrostl na reáliích našeho světa, od kterých se snaží nijak výrazně (ve srovnání s ostatními dystopii, potažmo s většinou sci-fi literatury) neodchylovat. Jak píše např. Bohumil Fořt: „[...] *geograficky vzato Marie Majerová zasazuje svůj příběh do reálií aktuálního světa.*“⁵³

5.1 Vladimír Páral

Vladimír Páral nepatří mezi spisovatele, pro které by dystopická tvorba byla stěžejní. Z dvacítky knih, pod kterými je podepsán, jen čtyři žánrově odpovídají sci-fi literatuře (konkrétně *Pokoušení A-ZZ* [vydaná poprvé 1982], *Romeo & Julie 2300* [vydaná poprvé 1982], *Válka s mnohozvířetem* [vydaná poprvé 1983], *Země žen* [vydaná poprvé 1987]), která je obecně považována za žánr dystopii nadřazený.⁵⁴ Z těchto čtyř děl lze navíc pouze dvě (a to *Romeo & Julie 2300* a *Zemi žen*) považovat za díla dystopická. Jak později ukážeme, román *Země žen* má pro naši kategorizaci zásadní význam, neboť se velice vymyká ostatním dílům jiných autorů, které v této práci představujeme, proto mu (respektive jeho rozboru a také – v samostatné podkapitole – genderovým otázkám, které společně s Evou Hauserovou do dystopií vnáší) budeme věnovat více prostoru než některým jiným dílům. Z toho důvodu

⁵² MAJEROVÁ, Marie. *Přehrada*. Brno: Host, 2010, s. 312. ISBN 978-80-7294-362-3. (Citováno z přetisku výše zmíněného doslovu.)

⁵³ FOŘT, Bohumil. *Fikční světy české realistické prózy*. Praha: Akropolis, 2014, s. 118. ISBN 978-80-7470-078-1.

⁵⁴ Míněno ve smyslu, že dystopie je „subžánr“ žánru sci-fi, který zahrnuje mnoho různých „subžánrů“.

ovšem vynecháváme rozbor druhého Páralova dystopického románu, tedy *Romeo & Julie 2300*, kde navíc nejsou dystopické prvky tak silné a jsou na jedné straně potlačeny milostnými příběhy, kterými se děj primárně zabývá, na druhé straně přináší pohled na společnost (a její genderovou vyváženost) podobnou, jako uvidíme na příkladu *Země žen*, ačkoli v případě *Romeo & Julie 2300* není vyjádření tak expresivní. Ovšem právě proto, že *Romeo & Julie 2300* není názorově tak radikální, jako *Země žen*, nepřinesla by nám jeho hlubší analýza prakticky nic zásadního, k čemu by neposloužila již *Země žen*.

5.1.1 Země žen

Příkladem oficiálně vydávaného autora dystopického románu je tedy známý spisovatel Vladimír Páral a jeho próza *Země žen*, která vyšla poprvé až v roce 1987. K poplatnosti tohoto díla době, se odborná literatura vyjadřuje obvykle negativně – naopak, píše o Páralových sci-fi knihách jako o „únikové tematice“,⁵⁵ tedy jako o snaze se „vyhnout palčivým tématům tehdejší společnosti.“⁵⁶ Musíme mít ovšem na paměti, že pokud dobová (i pozdější) kritika vyslovovala tento názor, hovořila patrně především o politické situaci. Dovolme si ovšem zajít dál, respektive zcela jiným směrem. Páralova díla mají totiž hlubší (co do historie společenských norem) společenské zakořenění než je kritika soudobé politické situace – Páralova *Země žen* je poměrně pregnantním vyjádřením obavy z rozpadu patriarchy. Dystopická rovina tohoto románu nespočívá tedy pouze v politické situaci, nýbrž v narušení genderového stereotypu doby, což dobře odpovídá ideologii socialistické pop-kultury.

Na úvod si ještě neodpusťme malou poznámku, neboť v této otázce se ocitáme na tenkém ledě: Cílem „genderového rozboru“ není nijak soudit, či hodnotit jak díla, tak autory, které zařadíme mezi dystopická feministická (viz Eva Hauserová), ani ta, pro která vytváříme kategorii dystopií antifeministických (právě Páralova *Země žen*). Vycházíme pouze ze současného společenského vnímání (a to především pojmu feminismus) a z recepce zmíněných děl a jejich vlastního rozboru na základě těchto poznatků.

Na tomto místě se pozastavme nad otázkou, jaká byla v ohledu genderových stereotypů právě ona socialistická pop-kultura. Vycházejme v tomto momentu z práce *Muži na radnici a ženy za pultem: konstrukce maskulinních identit v televizních seriálech pozdního socialismu* Jakuba

⁵⁵ GALÍK, Josef, MACHALA, Lubomír a Eduard PETRŮ (eds.) *Panorama české literatury: (literární dějiny od počátků do současnosti)*. Olomouc: Rubico, 1994, s. 462. ISBN 80-85839-04-0.

⁵⁶ Tamtéž.

Machka, publikované ve sborníku *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti. Koncepty, metody, perspektivy*.⁵⁷ Jakub Machek se zde zaměřuje na vliv televizních seriálů *Muž na radnici* a *Žena za pultem*, kterým přisuzuje obrovský vliv na společnost, neboť jejich sledovanost byla skutečně masovou záležitostí. Pro lepší představu píše: „Jejich [pozn. P. K.: televizních seriálů] premiéry byly doprovázeny prázdnými restauracemi i ulicemi, sledovanost dosahovala občas i osmdesát až devadesát procent.“⁵⁸ Je důležité si uvědomit, že na rozdíl od Páralovy prózy, tyto seriály byly tvořeny „na objednávku“ státu, tedy s jasným výchovným cílem, s vědomím, že díky své popularitě „mají moc normativně konstruovat sociální realitu podle pokynů vedoucí Strany a státu.“⁵⁹ Pokud se Páral dopouštěl něčeho takového, bylo to zcela bezděčné a můžeme se jen dohadovat, že šlo o přirozený důsledek jeho vlastního přesvědčení. Přesto však ještě srovnání se soudobými seriály ještě neopouštějme. Poslouží nám k lepšímu pochopení dobového myšlení, kterému byl (snad) autor poplatný více než vládnoucí straně.

Machek se ve své studii zabývá především typizací ústředních i vedlejších postav v seriálu a jejich společenskou rolí, která je ideálem socialistické společnosti (respektive typ člověka, který se chová tak, jak si dobová společnost žádá, bude nějakým způsobem odměněn, zatímco ten, který se chová jiným způsobem, bude potrestán či „napraven“), ale také jejich cílením na udržení tradičního rozdělení role muže a ženy. A právě v tomto druhém bodě nacházíme paralely s Páralovou *Zemí žen*.

Vyznění obou seriálů, stejně tak jako vyznění Páralova románu, by se dalo shrnout jako víra v to, že jediné správné a funkční postavení společnosti je takové, kde má muž vyšší společenské postavení, zatímco postavení ženy je muži podřízené a zároveň je žena povinna se především starat o domácnost, pečovat o děti a svého muže. Opět zdůrazňujeme, že nemáme v úmyslu názorové směry spisovatelů, jimiž se zde zabýváme, nijak hodnotit, je ovšem třeba poukázat na vyznění jejich díla tak, aby bylo možné je nějak zařadit.

Páral se tak nestává politickým hlasem, brojícím proti současnému stavu, nýbrž hlasem, který se obává změny – možnosti ztráty patriarchy, dobovým myšlením podporovaného. Na jednu stranu tak jeho román stojí v bezpečných vodách nepolitického textu, na druhou stranu naprosto otevřeně kritizuje možnost ztráty soudobých společenských hodnot. Páral ukazuje

⁵⁷ MACHEK, Jakub. Muži na radnici a ženy za pultem: konstrukce maskulinních identit v televizních seriálech pozdního socialismu. In: *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti. Koncepty, metody, perspektivy*. Praha: Praha: NLN, s.r.o., Nakladatelství Lidové noviny, 2012, s. 286-298. ISBN 978-80-7422-218-4.

⁵⁸ Tamtéž, s. 288.

⁵⁹ Tamtéž, s. 289.

svou vizi společnosti, kdy došlo ke striktnímu oddělení mužského a ženského světa (tzv. „systém MAXIM“), jehož zhroutil vede k nadvládě žen nad muži. Ta se projevuje krutým terorem – muži jsou zavřeni do oplocených táborů, které nápadně připomínají pracovní / koncentrační tábory, viz popis společné mužské ubikace hned na počátku Páralova románového díla:

*Šest kovových postelí, vždy dvě nad sebou, a šest plechových stoliček těsně přiražených k nízkému stolu, na němž šest úzkostlivě vyrovnaných komínků hrubého prádla a šedých stejnokrojů, na každém papírová jmenovka. A šesterý mužský dech posledních minut spánku. Je krátce před čtvrtou hodinou ráno, pátek, 12. června 4. roku O.P. (Opravdového Pořádku). [...] Přesně ve 4.00, když končil holení, se rozječela bloková siréna na střeše protějšího domu, hned pak z chodby zazněly píšťalky trenérů, všechna světla rozžata a porůznu obnažení až nazí muži z obou pokojů se hrnuli do koupelny a do fronty před záchodem [...] 4.20 Ranní nástup na patře a ze sousedního přesně stejného bytu se hrne na chodbu dalších dvanáct převychovávaných (PV). V tomto okamžiku hlásní pokojů č. 1-4 odkládají hláskou funkci [...] až do odpoledního návratu ze zaměstnání a PV se řadí do osmičlenných družstev za svými trenéry. Všichni nosíme tytéž černé pracovní boty a šedivé kalhoty; převychovávaní stejně šedé kazajky i čapky, kdežto trenéři hnědé blůzy s úzkými modrými proužky hodnostního označení, čapky hnědé a na opasku dlouhý obušek. Stojíme tady takhle každý den [...]*⁶⁰

Svým způsobem by mohlo i toto Páralovo dílo být vykládáno jako alegorie komunistické reality – na pracovní lágry, podmínky v nich. Můžeme toto dílo číst jako dobře ukrytou alegorii, kritiku totality, kterou obalil a uschoval autor do totality zcela jiné?

I takový výklad je zajisté zcela legitimní, přestože Páralovy obavy z rozpadu tradiční, heterosexuální patriarchální společnosti jsou vyjadřovány příliš otevřeně, příliš často je autor opakuje a zdůrazňuje. Dalším příkladem toho může být, že z postav, které představuje čtenářům blíže, zaujímá pozici nejzápornější (tedy pozici té, která chce zničit mladou lásku hlavních hrdinů Bolka Branského a Renaty Sahulové - lásky systému se vymykající a systém narušující, revoltující proti němu) postava majorky Zuzany Permingerové. Právě ona je k mužům nebyvale krutá a právě ona je jednou z postav, které udržují lesbické vztahy.

Zde si dovolíme krátké zastavení. Sám Páral je k homosexuálním vztahům poměrně nekompromisní, zvláště u mužů. V případě žen je ochotný je tolerovat, neboť mu připadají esteticky zajímavé. Citujme nyní jeho vlastní slova z knihy rozhovorů *Profesionální muž*, která jeho pohled výmluvně vykreslují. Ač není homosexualita tématem této práce, ani žádné její dílčí části, považujeme za důvodné ilustrativně uvést v této části názor autora, neboť – jak soudíme – vede k hlubšímu pochopení tohoto konkrétního díla, respektive negativní podstatu

⁶⁰ PÁRAL, Vladimír. *Země žen*. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 11-12. ISBN není.

homosexuálních žen v tomto románu. Na pregnantně vyjádřenou otázku, jaký je Páralův názor na lesbické vztahy, tázaný odpovídá:

Zatímco homosexuální vztahy mezi muži mně připadají veskrze nechutné, lesbické vztahy jsem schopen pochopit alespoň v estetické rovině, neboť žena je nejkrásnější kreace celého vesmíru a je tudíž pochopitelné, že krása vyhledává krásu.⁶¹

O několik řádků výše jsme se pokoušeli dokázat, že Páral se tímto svým dílem (možná nevědomě) řadí ke tvůrcům, snažící se podpořit tradiční model hegemonní maskulinity, resp. „tradičního“ rozdělení společenských rolí na základě pohlaví. Nabízí se otázka, zda ve výše zmíněném citátu Páral mezi řádky sám nepotvrzuje tento svůj postoj. Přiznává sice, že je schopen pochopit ženskou homosexualitu, ovšem pouze v rovině estetické, tedy nikoliv v rovině společenské, citové či jakékoli jiné. Zůstává pak otázkou, jakým způsobem si v tomto kontextu vykládat neustálé pění ód na ženy (především však na jejich fyzickou krásu), kterou je kniha rozhovorů protkána. Např.:

V zemi žen bych chtěl žít jako muž, abych vychutnal veškeré půvaby světa žen. Navíc pak spíše než dominantní typ jsem typ submisivní a ve stylu staré školy, kterou spíše vyznávám, spatřuji potěšení nejen ve společnosti ženy, ale i ve službě jí.⁶²

V tomto úryvku autor naopak popírá svůj patriarchální přístup, který jsme mu přisoudili na základě odpovědi, která ve knize po této následuje, nicméně vyznění díla a jím vytvoření prakticky „antifeministické utopie“ tento postoj nijak nepopírá:

Jestli se říká, že nejdokonalejším výtvozem vesmíru je lidský mozek, nejkrásnější bytostí ve vesmíru je určitě žena. O erotické vrstvě ženské krásy pojednávají všechny mé knížky velice názorně a detailně, ale dospívám k poznání, že žena je lepší než muž svým pojetím světa. Muž je racionální, chápe svět mozkem a pokouší se ho změnit. Žena jde dále a hlouběji. Její chápání je citové, vychází z lásky, která je hlubší formou poznání.⁶³

Na dalších stránkách Páral mluví o mužské závisti nad tím, že muži jsou na ženách závislí. Paradoxně zde tedy prakticky popírá postoje, které vyjadřují jeho dystopické knihy a které shledáváme v této práci jako zásadní. Nicméně – jak ještě doložíme později v textu práce – není náš pohled na Párala jakožto antifeministického autora ojedinělý. Jinak by se jím

⁶¹ PÁRAL, Vladimír a Heda BARTÍKOVÁ. *Profesionální muž: Vladimír Páral o sobě a jiných, zajímavějších věcech*. Český Těšín: Gabi, 1995, s. 205-206. ISBN 80-85767-97-X.

⁶² Tamtéž, s. 205

⁶³ Tamtéž, s. 188

(pravda, jinou knihou) nezabývala poměrně nevybíravá (a snad i tendenční) feministická literární kritika.

Není bez zajímavosti, že právě u postavy lesbické Zuzany Permingerové dojde k „prozření“, silnému pokání (nabízí se interpretace, že jde o „napravení“) a je to právě ona, kdo později podepíše rozkaz ke zrušení mužských táborů a tím zboří celý systém.

Země žen je tedy dystopií v první řadě obhajující tradiční rodinné a patriarchální hodnoty. Ač je v tomto autor solitérem, jedná se o knihu pro dané téma tak výraznou, že si ji dovoluujeme zařadit do nové kategorie, která se v období meziválečném nevyskytovala, v žádném případě v takové míře, otevřenosti, nebo naléhavosti. Jedná se o linii poválečné dystopie, kterou nazvěme jako antifeministickou. A to nejen pro její téma, ovšem také proto, neboť stojí v protikladu k jiné linii poválečné prózy, která je označována jako feministická, a tu v prostředí dystopie zastupuje Eva Hauserová, povídkami *Adenin a Mikra*, především pak povídkou *Už jsi velký mužik*.

Než se přesuneme k Evě Hauserové, podívejme se na Vladimíra Párala krátce ve světle feministické kritiky. Ta se sice zabývala především románem *Profesionální žena*, ovšem aspekty, které mu vytýkala jako antifeministické, bychom našli právě i v *Zemi žen*. Tuto recepci díla považujeme za další důvod, proč považovat Páralovo dystopické dílo za představitele antifeministické kategorie žánru.

Lenka Krátká ve své studii *Profesionální žena Vladimíra Párala: Nejznámější ženská hrdinka černé pentalogie ve světle feministické literární kritiky*⁶⁴ nejprve naznačuje, že Páral je obecně častým cílem feministické literární kritiky⁶⁵, v celé studii pak sama přináší vlastní verze vysvětlení proč. Nebudeme se její studií zabývat příliš detailně, zaměříme se pouze na paralely autorkou zvoleného Páralova díla s dílem, na které je zaměřena naše práce.

V kapitole nazvané Genderové stereotypy (racionální, aktivní muži, vs. Emotivní, pasivní žena) nastiňuje Krátká prakticky stejnou otázku, jakou jsme se zabývali v úvod této podkapitoly o *Zemi žen*, tedy stereotypní pohlavní role odpovídající socialistickým stereotypům o rozdělení společnosti⁶⁶. Hlavní postavy románu charakterizovala Krátká těmito slovy:

⁶⁴ KRÁTKÁ, Lenka. Profesionální žena Vladimíra Párala: Nejznámější ženská hrdinka Páralovy černé pentalogie ve světle feministické literární kritiky. In: Knotková-Čapková, Blanka (ed.) *Tváří v tvář: gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender studies, 2010, s. 70-91. ISSN 978-80-86520-34-6.

⁶⁵ Tamtéž, s. 70.

⁶⁶ Tamtéž, s. 75

Vypravování začíná u Zikmunda Holého (49 let), který zde zastupuje cosi jako ‚buržoazní‘ princip v intencích socialistického hospodářství. Holý je dobře situovaný inženýr, který žije v přepychu, potrpí si jen na nejkvalitnější zboží, [...] disponuje nebývale vysokými příjmy díky patentům, na nichž se kdysi podílel, hlavní náplní jeho života je zábava, užívání si a získávání (lov) žen pro vlastní potěchu⁶⁷ [...]. Jakoby po vzoru předválečných romantických klišovitých příběhů se zde objevuje buržoazní dcera⁶⁸, ze které se vinou osudu stává ‚děvečka pro všechno‘, vydaná na milost a nemilost svým ‚vykořisťovatelům‘, ale přesto vděčná. Kromě krásy jsou právě poslušnost a poddajnost těmi kvalitami, kvůli nimž si Soňu Holý vyhlédl. [...] Jestliže se Holý označuje za ‚jemného znalce‘, pak bití Soni (‚když bude zlobit, bude bita‘) přesahuje explicitní rovinu aplikace hrubého násilí, ale evokuje bití jako formu sexuálního potěšení (zde pouze pro muže).⁶⁹ [...] Další hlavní mužská postava, mladý inženýr Jakub Jágr (25 let) představuje zástupce ‚inteligence‘ [...]. i Jágr chce Soňu získat kvůli její kráse, také on ji vnímá jako objekt, který bude muset přeměnit k obrazu svému.⁷⁰ [...] Je zde ještě třetí muž, v první části tohoto románu muž nejdůležitější – mladý dělník Ruda Mach, představitel ‚dělnické třídy‘. [...] Není typickým kladným hrdinou, který by tvořil protipól charakterů Holého či Jágra; středem zájmu je Mach sám a jeho potřeby [...] především erotické a sexuální potřeby.⁷¹

Kromě základní charakteristiky postav – jak ji předkládá Krátká – a která nabízí výklad Párala, jako propagátora socialistického třídního dělení, ovšem také poukazuje na stereotypní a veskrze modelové role zástupců obou pohlaví, se můžeme v textu zmíněné autorky dočíst pregnantněji vyjádřený vztah Páralových mužských postav k ženám:

*Holý, Jágr i Mach jsou si jisti sami sebou a tím, že dívku, kterou chtějí, tedy i Soňu, dostanou. Rozdílné jsou jen prostředky, které použijí: Holý peníze a násilí, Jágr status manželky, dobré zázemí a postavení ve společnosti, Mach své tělo, mužnost a skutečnost, že to se ženami „umí“.*⁷²

Úryvkem z románu pak Krátká dokládá, že ženská hrdinka Soňa sama sebe vnímá mužskou optikou a sama na sobě si nejvíce cení své krásy.⁷³ Krátká se ve své studii zabývá především proměnami osobnosti, kterými Soňa prochází na základě toho, se kterým mužem zrovna udržuje vztah, aby v závěru své studie došla ke zjištění, že ‚z mužského pohledu je dokonalá

⁶⁷ Tamtéž, s. 75.

⁶⁸ Míňna je hlavní ženská postava románu Soňa.

⁶⁹ KRÁTKÁ, Lenka. Profesionální žena Vladimíra Párala: Nejznámější ženská hrdinka Páralovy černé pentalogie ve světle feministické literární kritiky. In: Knotková-Čapková, Blanka (ed.) *Tváří v tvář: gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender studies, 2010, s. 76. ISSN 978-80-86520-34-6.

⁷⁰ Tamtéž, s. 76.

⁷¹ Tamtéž, s. 76-77.

⁷² Tamtéž, s. 77.

⁷³ Tamtéž, s. 77.; Srov. výše uvedené a komentované úryvky rozhovorů s Páralem z knihy *Profesionální muž*, které poukazují na prakticky totožné smýšlení Párala s tím, jaké zde přisuzuje románové hrdince Soně.

žena pouze cudná a podřízená,⁷⁴ což je prakticky stejné zjištění, ke kterému jsme došli na základě krátké analýzy románu *Země žen*.

Poplatnost dobovým stereotypům v poetice Páralových próz nám tedy potvrzuje další zdroj. Nepřísluší nám hodnotit, do jaké míry je text Lenky Krátké ovlivněn předporozuměním, cíleným atakem na Páralovu tvorbu jakožto misogynní, či nakolik je možné vůbec považovat (ze své podstaty tendenční) feministickou kritiku za objektivní. Zásadní pro nás je, že se takováto kritika Páralem vůbec zabývá, a – musíme jí přiznat – potvrzuje některé naše vlastní teze vyslovené nad zařazením tohoto autora.

5.2 Eva Hauserová

Pokud mluvíme o Evě Hauserové, nemůžeme hned v úvodu nepřipomenout spojení jejího jména s feminismem, potažmo s feministicky laděnými prózami, např. Portál české literatury ji označuje doslova za „jednu z nejvýznamnějších českých feministek“⁷⁵, sama se tak označuje na své webové stránce⁷⁶ či v rozhovorech⁷⁷, je tak uváděna též v odborné literatuře (např.: „[...] jako bojovná feministka vystupuje publicistka a překladatelka Eva Hauserová, která se k feminizmu dostala podobně jako její starší kolegyně přes sci-fi“⁷⁸ nebo:

V českém prostředí se nedlouho po listopadu 1989 přihlásily o slovo tzv. bojovné feministky, k nimž náležely např. Carola Biedermannová nebo Eva Hauserová, přisuzující ve svých až pamfletických textech veškeré zlo v lidské společnosti mužům a revidující komunikační i sociální vzorce patriarchální společnosti.⁷⁹

Také v prostředí internetu hojně citovaná anotace povídkové sbírky *U nás v Agónii* pak uvádí:

Sbírka patnácti povídek od jedné z nejoriginálnějších českých autorek SF a fantasy osmdesátých let minulého století přináší průřez její tehdejší tvorbou, v níž skloubila

⁷⁴ Tamtéž, s. 87.

⁷⁵ *Eva Hauserová* [online]. Czech Lit [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.czechlit.cz/cz/autor/eva-hauserova-cz/>

⁷⁶ *O mně* [online]. Hauserová [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: http://www.hauserova.cz/biografie_a_bibliografie.html

⁷⁷ *Rozhovor s Evou Hauserovou* [online]. reflex.cz [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex/8971/rozhovor-s-evou-hauserovou.html>

⁷⁸ MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001, s. 87. ISBN 80-242-0735-4.

⁷⁹ MACHALA, Lubomír, a kol. *Panorama české literatury 2*. Praha: Knižní klub, 2015, s. 42-43. ISBN 978-80-242-5054-0.

ekologická a feministická témata ve svébytném subžánru, který ona sama nazvala biopunk.^{80, 81, 82}

Nezbývá tedy než Evu Hauserovou za sci-fi / dystopickou feministickou spisovatelku považovat, ačkoli je v tomto dost možná podobný solitér, jako na opačném břehu stojící Vladimír Páral se svým výše rozebíraným románem *Země žen*.

5.2.1 Adenin a Mikra

O dystopii můžeme mluvit především v případě povídek sbírky *U nás v Agónii*, z níž jsme k analýze vybrali povídku *Adenin a Mikra*, ačkoli feministických textů s prvky dystopie bychom v této knize našli víc (např. titulní *U nás v Agónii*, která – na rozdíl od námi analyzované – vyšla sklonku osmdesátých let minulého století oficiálně tiskem, konkrétně v antologii *Skandál v divadle snů: antologie nových českých vědeckofantastických povídek* [zde ovšem nikoli pod názvem *U nás v Agónii*, nýbrž jako *Zitřek v Agónii*]⁸³, ve kterém byly publikovány úspěšné povídky ze sci-fi literární Ceny Karla Čapka, kde Eva Hauserová v roce 1988 získala první místo.⁸⁴ *Adenin a Mikra* je ovšem pro naše účely vhodnější, především pro otevřenější feminismus.).

Podobně, jako v následně analyzované povídce *Už jsi velký mužik*, je hlavním motivem tohoto textu zobrazení stereotypní společenské role a typizovaných vlastností mužů a žen. Avšak ty jsou – do jisté míry – v obou povídkách převrácené. Setkáváme se zde tedy s vyobrazením muže jako křehké bytosti, která zřídka kdy opouští domov, zatímco žena je zobrazena jako silná ochránkyně. Ačkoli je text psán jako dialog partnerů Adenina a Mikry, s pouhými epizodními vstupy dvou dalších postav, při čemž je z tohoto dialogu patrné, že společnost není čistě matriarchální (jako v případě *Už jsi velký mužik*), není v tomto fikčním světě takovéto rozdělení rolí patrně nijak neobvyklé (např: „ADENIN: Já vím, mužský má sedět doma u terminálu“⁸⁵).

⁸⁰ *U nás v Agónii* [online]. Databáze Knih [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.databazeknih.cz/knihy/u-nas-v-agonii-17344>

⁸¹ *U nás v agónii - Eva Hauserová* [online]. Knihy ABZ [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <https://knihy.abz.cz/prodej/u-nas-v-agonii>

⁸² *U nás v Agónii* [online]. Legie - databáze knih Fantasy a Sci-fi [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.legie.info/kniha/8207-u-nas-v-agonii>

⁸³ KANTOR, Vojtěch (ed.) *Skandál v Divadle snů: antologie nových českých vědeckofantastických povídek*. Praha: Mladá fronta, 1988. ISBN není.

⁸⁴ *1988* [online]. ČS FANDOM [cit. 2017-04-21]. Dostupné z: <http://www.fandom.cz/index.php/ck/vysledky-jednotlivych-ronik/80-1988>

⁸⁵ HAUSEROVÁ, Eva. *U nás v Agónii*. Praha: Triton, 2006, s. 23. ISBN 80-7254-690-2.

Mužská neschopnost zde vychází opět ze zažitého stereotypu aktuálního světa, který ovšem tentokrát stereotypy o mužích a ženách nepřevrací, vychází naopak z přesvědčení, že muži jsou slabším pohlavím v tom, že jsou náchylnější k nemocem. Přesto není v této povídce Hauserová k mužům ještě tak tvrdá, jako na počátku 90. let (viz následující podkapitola), např. v tom, že v povídce *Už jsi velký mužik* pojednává o čistě matriarchální společnosti, kde jsou muži ženám naprosto podřízení, de facto jde o podřadné pohlaví, zatímco zde je spíše vykreslen archetyp na základě vlastností, které snad autorka vnímá jako typicky mužské. Následující úryvek pochází ze scény, kdy Adenin a Mikra zjistí, že došlo k přerušení dodávky vody do domácnosti:

ADENIN: Snad bychom se bez ní jeden den obešli.

MIKRA: Ani nápad. Hned bys z toho měl alergii, astma, rozedmu, a jak se jmenuje ten nový prevít..., jo, tu komplikovanou plicní neurózu. Copak já, já jsem odolnější, ale ty jsi mužský, tak si na sebe musíš dávat pozor! Kde jen jsou ty džbery... á, tady. Doufám, že aspoň pojede výtah.

ADENIN: Snad bych měl jít s tebou, trochu ti pomoci...

MIKRA: Ani nápad! Víš, jak jsou muži křehcí, to by byla tvoje smrt.⁸⁶

Dystopičnost této povídky spočívá skutečně ve vládnoucím systému, jak jsme na to u tohoto žánru zvyklí, a tím nemáme na mysli nadřazenost žen mužům, nýbrž byrokratický vládní aparát, který se ukazuje jako chladně odlidštěný a o problémy obyvatel se nezajímající. Ačkoli tento motiv je (podobně jako v jiných povídkách Evy Hauserové, které vykazují dystopické prvky) potlačen společenským rozměrem, nesouhlasem a vymezením se proti patriarchátu (tento nesouhlas ovšem často sám stojí na pohlavních předsudcích a stereotypech, ovšem na těch, které staví muže do znevýhodněné role), z drobných detailů můžeme získat představu o fungování fikčního světa, ve kterém se příběh odehrává. Jedná se o svět, který je velmi svázan pravidly, např. tzv. osobními dietními kartičkami, podle kterých se lidé musí stravovat – možná jediný případ, kdy toto nemusí striktně dodržovat, jsou organizované výlety do zdánlivě divoké přírody, která je však pěstována, ačkoli o tom, že jde o falešnou divokou přírodu, málokdo ví. Dalším znakem prakticky totalitního světa je nutnost opakování tzv. povzbuzujících vět, které mají v lidech vyvolat pocit blahobytu a vysokého životního standardu, ačkoli realita je jiná:

PPK [pozn. P.K.: PPK je zkratka pro „Psychologickou poradnu pro každého“, kterou Adenin a Mikra navštěvují. Zda jsou tyto návštěvy povinné, z textu bohužel nevyplývá,

86 Tamtéž, s. 23-24.

proto nemůžeme na základě tohoto hledat další výrazný dystopický prvek spojený s kontrolou osob.]: *Dobry večer. Tak nejprve stížnosti, problémy, připomínky...*

ADENIN: Jo, měl bych. Celý den nám netekla voda.

PPK: Tak stížnosti, problémy, připomínky nejsou žádné...

ADENIN: Chtěli bychom v bytě nainstalovat nějaký rezervoár vody.

PPK: Tak stížnosti, problémy, připomínky nejsou žádné... A teď odříkejte své povzbuzující věty.

ADENIN – MIKRA /dvojhlasně/: Jsme velespokojeni, že žijeme ve dvaadvacátém století. Máme spolehlivou zdravotní klimatizaci, byt v devatenáctém poschodí se zelenou terasou, jsme soběstační v melounech, tykvích a králících. A hlavně máme jeden druhého a také sami sebe. Spanilomyslná Mikro, kostnatý bouřliváku Adenine, nezapomínejte se radovat z každého okamžiku svého košatě bujícího života!⁸⁷

Tyto kritické aluze společensko-politickou situace nalezneme u Hauserové častěji. Např. v povídce *U nás v Agónii* žije společenství v pavlačových domech velice kolektivním životem, ten však není otázkou volby, ale doslova otázkou přežití – společenství má totiž nedostatek potravin, trpí ovšem také nedostatkem orgánů, které si zde lidé musí vzájemně půjčovat, o orgány případných zemřelých se vedou spory, každý je chce získat pro sebe.

Další dystopický prvek, který můžeme v povídce Adenin a Mikra nalézt, má taktéž základ v potlačení svobodné vůle. Ta zde sice není potlačena tak výrazně, jako v dystopických dílech jiných autorů (od Zamjatinova *My* a Orwellova *1984* až k českým prózám, jako např. Harníčkovu *Maso*, Pecinovského povídky ze sbírky *Abbey Road*, Pávova povídka *Život je, i když si zuješ boty*, aj.), nicméně se s ní setkáváme v poměrně originální formě. Fikční svět tohoto textu pracuje s genetickým inženýrstvím (sama Mikra je návrhářka embryí) a lidé se v něm sice mohou svobodně rozhodnout, zda budou mít děti, je ovšem zakázáno pořídit si je tradičním způsobem, tedy pohlavním stykem (zda v tomto fikčním světě vůbec je možné / povoleno mít pohlavní styk, autorka nezmiňuje) – vše probíhá uměle v laboratořích. Svobodná vůle je v tomto však také do určité míry omezená, neboť k početí musí pár získat povolení (jak je patrné z popisu Mikry ve chvíli, kdy vypráví Adeninovi o konfliktu v práci: „*A jestli mi tady budete ječet, tak vás vůbec nedoporučím jako matku. Beztak se mi na to zdáte nějaká stará.*“⁸⁸).

Další zajímavá rovina textu se pak otevírá v samotném závěru povídky. Tou je ztráta sociálního kontaktu, kterou se (blíže nespecifikovaná vláda) rozhodne řešit institucí tzv. Profesionálního Přítele. Ten obchází osamělé lidi bez přátel (navštíví právě Mikru), aby zde na několik předem vyhrazených minut předstíral zájem o jejich problémy, v čemž si počíná velmi neefektivně a především neobratně. Tento moment však dokresluje téma lidského

⁸⁷ Tamtéž, s. 25.

⁸⁸ Tamtéž, s. 29.

odcizení, které je v povídce patrné jak při jednání s úřady, tak v rozpadajícím se vztahu Adenina a Mikry. Hauserová představuje svět budoucnosti, ve kterém se rozpadají sociální vazby – Mikra nemá žádné přátele, nemá na ně čas, stejně tak si stěžuje, že nemá čas na žádného milence, ani jiné volnočasové aktivity, zatímco Adenin tou dobou „*shání mosaznou skobu do koženého bůvolího pásu*“⁸⁹ protože „*se strašně parádí*“.⁹⁰ I zde tedy prosvítá kritika mužů, protože ti v jejím fikčním světě očividně volný čas mají.

Nicméně ačkoliv je (nejen) v povídce *Adenin a Mikra* věnován určitý prostor naznačení fungování dystopického fikčního světa, nejzásadněji se zde autorka věnuje zvýraznění negativních mužských vlastností. Adenin, partner Mikry, je ustrašený, věčně si stěžující muž, který ovšem odmítá své problémy řešit, ale rád a často na ně Mikru upozorňuje, zatímco Mikra (na rozdíl od Adenina) skutečně tvrdě (a vědecky) pracuje, ovšem stěžovat si nemá potřebu – a když má, Adenin její problémy zlehčuje. Pro ilustraci odcitujme pasáž, kde si Adenin stěžuje na svou práci, kterou je holografické provádění turistů po falešné džungli:

ADENIN: Nadávali mi! Že prý si poklábosili se zahradníkem, který džungli pěstuje, a že prý je to od naší cestovní kanceláře podfuk... hlupáci, co si myslí, že je někdo někde pustí do nějaké lepší džungle? Jestli něco takového vůbec existuje, tak to můžeš vidět jedině z družice, blíž tě nepustí. Byli tak vzteklí, že jeden z nich dokonce chytil za límec můj holografický obraz.

MIKRA: No vidíš, ještě že jsi tam nebyl doopravdy! Při tvém podlomeném zdraví...

[...]

MIKRA: No co, když tě to nebaví..., tak změníš zaměstnání, no!

[...]

MIKRA: Myslela jsem, že chceš...

*ADENIN: Vždyť já se nedokážu naučit nic jiného!*⁹¹

Motivy, které lze vykládat jako aluze politické reality předrevolučního aktuálního světa, jsou tu (především ve srovnání s jinými dystopickými texty, kterými se v této práci zabýváme) velice jemné a bylo by sporné je takto interpretovat, proto si netroufáme zařadit Evu Hauserovou mezi autory, jejichž texty vykazují silné politické a antitotalitní / antikomunistické prvky a zařazujeme její texty do kategorie sociální a zároveň do kategorie feministické dystopie. Přesnější kritéria těchto kategorií detailněji uvádíme v Závěru práce.

⁸⁹ Tamtéž, s. 36.

⁹⁰ Tamtéž. (Adeninovy jsou zde opět přisouzeny vlastnosti stereotypně přisuzovány obvykle spíše ženám.)

⁹¹ Tamtéž, s. 28.

5.2.2 Už jsi velký mužik

Povídka *Už jsi velký mužik*, ze sbírky *Když se sudičky spletou*, vznikla sice až v roce 1995,⁹² přesto ji do našeho výběru zařazujeme. Vystává ovšem otázka, zda řadit její autorku do feministické kategorie dystopie před rokem 1989, pakliže dystopická povídka, v tom období napsaná (*Adenin a Mikra*), není tak striktně feministická, jako její práce pozdější: tato, skutečně ostře feministická próza byla napsána až v devadesátých letech minulého století. Jiné texty s feministickou tematikou ovšem vznikaly již dříve, povídková sbírka *U nás v Agónii* feministické prvky obsahuje a to, že nejsou tak ostře vyhraněné, jako pozdější tvorba, neshledáváme jako překážku, aby byla Hauserová považována za představitelku feministické dystopie z období let 1945-1989.

Bohužel, nemůžeme v tomto případě tak hojně citovat z kritiků Hauserové, jako v případě kritičky Párala, neboť neexistují genderové práce (alespoň se nám takové nepodařilo dohledat), kritizující pohlavní předpojatost Evy Hauserové, jako tomu bylo v Páralově případě. Pokusme se tedy rozebrat povídku sami a ukázat na ní, jakým způsobem na společnost alegoricky nahlíží.

Povídka *Už jsi velký mužik*, není tak ostrou kritikou mužského pohlaví jako celku, jako tomu bývá v případě některých jiných radikálněji feministických spisovatelek. Tato povídka je spíše alegorií – pregnantně vyjadřuje stereotypy a historickou zkušenost nerovnosti pohlaví, kterou však obrací. Nutno ovšem podotknout, že taktéž značně schematizuje, což může být na jednu stranu dáno snahou šokovat a zaujmout, tím upozornit na nerovnost, kterou vidí ve společnosti, na druhou stranu může být také důvodem velmi omezený rozsah povídky, kde se autor určité schematizaci a přílišné otevřenosti některých vyjádření (např. sdělování informací skrze lehce samoúčelně působící repliky postav) patrně nemůže vyhnout, chce-li na malém prostoru naznačit velkou škálu motivů, v tomto případě obrácených stereotypů. Podřadnost mužů je zde ovšem natolik zdůrazněna, že bychom mohli místy hovořit až o radikálním feminismu (viz rozbor níže), který je zde prezentován prostředky záměrně předimenzovanými. To samo o sobě nabízí mnoho způsobů výkladu, od otevřeného útoku na patriarchální společnost, až po nevinnou parodii, mající donutit muže k zamyšlení skrz pohled „z druhé strany“. Nesnažme se však rozluštit motivaci autorky a zaměřme se nyní na jednotlivé části textu povídky.

⁹² HAUSEROVÁ, Eva. *Když se sudičky spletou*. Praha: Maťa, 2000, s. 14. ISBN 80-7287-001-7.

Povídka pojednává o iniciačním obřadu, kdy se z chlapce stává muž, což je v tomto fikčním světě velká změna především v tom, že od té chvíle bude ženám platit za veškeré činnosti, jako např. za pohlavní styk (*„Ženy, které mají jen samé syny, jen těžko shánějí, který by jim zaplatil za zplodění dalšího dítěte.“*⁹³ Zde mimo jiné autorka naznačuje, že i matka, která nebyla schopna zplodit dceru, je společensky znevýhodněna; *„Ale Morkoš se vždy přísně držela morálních zásad a byla toho názoru, že za pohlavní styk se musí vždy řádně zaplatit.“*⁹⁴) nebo bydlení:

*Se zamklým Hrubošem pak všichni nasedli do velkého automobilu, který řídil Diviš a šlapáním poháněl Hanuš. Mokoš si s náhlým překvapením uvědomila, že od zítřka se bude na šlapání podílet i Hruboš a ona bude povinna zavést mu jeho vlastní účet. Domov a jídlo už nebude mít zadarmo, bude si na ně muset vydělávat. O důvod víc, proč hoši nemohou chodit do školy tak dlouho jako dívky.*⁹⁵

Tento motiv se v povídce opakuje, shrnut je pak např. tímto: *„[...] že je to jedině přirozené uspořádání, muži na tom prostě musí být vždycky hůř, neboť za všechny věci, které jsou v životě důležité, musí ženám platit.“*⁹⁶

Je opakovaně zdůrazňováno, že ženské vyšší společenské postavení má svou opodstatněnost v tom, že ženy jsou lepší už samou biologickou daností, stejně jako jejich sexuální náruživost (*„Je docela přirozené, že ženy jsou sexuálně náročnější a méně monogamní než muži, to přece vyplývá z lidské fyziologie: víc samců zajistí lepší výběr pro pokračování lidského druhu.“*⁹⁷ Zde navíc patrně naráží na různé biologické teorie o přirozenosti mužské nevěry, jelikož je dáno, že samec musel vždy oplodnit více samic, aby měl jistotu, že alespoň někteří z potomků budou jeho. Tyto teorie samozřejmě obrací.), neboť monogamie je zde považována za nenormální. To je např. velice pregnantně vyjádřeno v pasáži, kdy se Mokošin syn Hruboš pozastavuje nad *mužským údělem*, respektive tvrdí, že muž by bez ženy byl schopný přežít (*„Proč musím vždycky záviset na nějaké ženě a dávat jí za to celý výdělek?“*⁹⁸). Kromě toho se Hruboš táže po otázkách lásky, která v tomto fikčním světě nemá své místo:

[...] Melancholicky se zasní: „Četl jsem v nějakých starých knížkách, že... že se muž a žena třeba vzájemně milovali tak, že si byli celý život věrní. Je něco takového možné?“

⁹³ Tamtéž, s. 9.

⁹⁴ Tamtéž, s. 10.

⁹⁵ Tamtéž, s. 12.

⁹⁶ Tamtéž, s. 11.

⁹⁷ Tamtéž, s. 12.

⁹⁸ Tamtéž, s. 14.

Morkoš se zamyslela. „Někteří muži, když jsou hodně šikovní, se vlichotí ženám jako jejich oblíbení milenci a získají slevy, ale jen výjimečně může nějaký muž získat sám pro sebe na delší dobu jednu celou ženu.“

„A co láska, mami?“

„To je ale barbarství!“ rozčilila se spravedlivě Morkoš. „Každá ženská by byla hloupá, kdyby si zničila život uvázáním se na jednoho muže, vždyť by tím ekonomicky nesmírně tratila a ostatní ženy by si jí pak nemohly vážit [...].“⁹⁹

Muži jsou tak v této povídce stavěni do role podřadné, což je opakovaně pregnantně vyjadřováno, jak zazní hned v první větě povídky: *„Jakmile se Mokoš ráno vzbudila, pocítila lehkou nervozitu. Koneckonců slavností iniciace syna se nekoná každý den, i když iniciace dcery by byla pochopitelně větší událost.“*¹⁰⁰

Muži jsou zde také přirozeným cílem sexuální objektivizace, jsou doslova terči erotičtěji nabitých žen (opět v povídce častěji opakovaný motiv), což je také podtrženo tím, že – na rozdíl od žen – musí více dbát o svůj vzhled a oblečení, což je dokonce jediné, čím si může žen získat vážnost (*„Do společnosti a do zaměstnání se slušný chlapec musí oblékat tak, aby vynikly jeho mužné půvaby, jinak by nemohl čekat, že ho ženy budou respektovat“*¹⁰¹).

Nechme stranou hodnocení (které se však nabízí, aby došlo k genderově korektnímu vyrovnání s feministickou kritikou Párala) a omezme se pouze na konstatování, že některé dystopické prózy Evy Hauserové můžeme bez obtíží považovat za feministickou linii dystopie, která vzniká (či se stává součástí čtenářsky a kriticky reflektovaného literárního kánonu) v období po druhé světové válce. Dovolme si pouze podotknout, že za co je Páral ve feministických kruzích kritizován, toho se (v reverzní podobě) Hauserová dopouští koncentrovaněji a především otevřeněji.

Nenechme také bez povšimnutí, že povídka *Už jsi velký mužik*, je prakticky zrcadlovou k právě Páralově *Zemi žen*. V obou případech je čtenáři předložena vize o společnosti ovládané ženami, kde je muž v podstatě podřadným druhem. V obou případech jsou mužští jedinci, kteří si toto uvědomují, a také v obou ti, kterým to vadí – v povídce Evy Hauserové je tou postavou Hruboš a jeho revolta je připisována *typicky pubertálním poznámkám*¹⁰² zatímco v *Zemi žen* jsou kritiky společnosti veskrze všichni starší muži, kteří ještě zažili předchozí pořádky a tradiční rodiny. Oproti tomu rozdělení rolí přijal v Páralově próze poměrně nekriticky mladík Bolek Branský, který jiné rozdělení rolí nezná, u Hauserové jsou těmito

⁹⁹ Tamtéž, s. 13.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 9.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 10.

¹⁰² Tamtéž, s. 10.

smířenými naopak starší muži („*Koneckonci, my mužský se aspoň nemusíme o nic starat, ženy rozhodnou za nás, zajišťujou, aby lidskej rod nevyumřel [...] Vždyť ony to chudinky mají těžký, tolik odpovědnosti, já bych s nima ani neměnil.*“¹⁰³). I v tom je tedy svět Párala a Hauserové zrcadlově obrácený (názory starých, versus názory mladých mužů), který je dán možná tím, že muži v Páralově próze patriarchát zažili, zatímco u Hauserové je něco takového fikcí, nebo dávnou minulostí a žijící muži patrně nepamatují jinou společnost než matriarchální. Na druhou stranu možná je to také ovlivněno skutečností, že Páral vidí naději v návratu k patriarchátu, zatímco povídka Hauserové tuto možnost vůbec nepřipouští (naopak se hlavní postava Morkoš zamýšlí nad tím, že revoltou její syn Hruboš stejně nic nezmění¹⁰⁴). Přestože motiv podřízenosti mužů je stěžejní jak v podvídkách Evy Hauserové, tak v románech Vladimíra Párala, celkové vyznění jejich textů je naprosto odlišné, prakticky kontrastní: stejnými prostředky Hauserová kritizuje společenskou normu, zatímco Páral varuje před její proměnou. Proto řadíme i autory těchto textů do jiných kategorií, které jsou sobě vzájemně prakticky opačnými.

Za krátké zastavení ještě stojí poslední věta povídky *Už jsi velký mužik*. Morkoš si zde povzdechne: „*Bože, jsi-li jaký, děkuji ti, žes mě nestvořil jako muže, [...]*“¹⁰⁵ Je minimálně zvláštní, že v tomto plně feminizovaném světě, je Bůh stále mužského rodu, což je v jedné větě hned dvakrát (Bože, nikoli Bohyně; nestvořil, nikoli nestvořila). Co tím autorka naznačuje? Jak je možné, že nejvyšší duchovní entita, ke které se Morkoš šeptem obrací, čímž autorka umocňuje pointu povídky (tedy podřadnou roli mužů), je oslokována v mužském rodě? Nechme tuto otázku otevřenou a nepouštějme se do žádných nekorektních spekulací, jejichž možnost se tímto před pozorným čtenářem otevírá...

5.3 Česká dystopická próza versus socialistická popkultura v zajetí genderových stereotypů

Není bez zajímavosti, že otázkou genderových stereotypů v české dystopii se nikdo hlouběji nezabýval. Přitom česká dystopická próza vzniklá po druhé světové válce bývá tradičně interpretována jako vyjádření nesouhlasu s komunistickým režimem, tedy jako boj se zavedenými pořádky jak politickými, tak především společenskými, neboť politickou moc v období totality můžeme sice považovat za katalyzátor společenských změn, nicméně

¹⁰³ Tamtéž, s. 11.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 13.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 14.

fungování společnosti samotné (a tedy každodenní život v socialistické ČSR) je již otázkou společenských pořádků, vnímání a struktur společnosti, což patrně nelze od diktátu politické moci zcela oddělit, lze to ovšem vnímat do jisté míry nezávisle na ní.

Neodmyslitelným fenoménem v praktickém fungování společnosti jsou samozřejmě také genderové stereotypy, nezřídka totalitní vládou a její oficiální kulturou podporované¹⁰⁶, ovšem ve společnosti zakořeněné mnohem hlouběji a historičtěji. Pokud byla dystopická próza v tomto období skutečně formou vyjádření nesouhlasu s minulým režimem, nabízí se otázka, jak je možné, že – stejně, jako socialistická popkultura – odpovídala modelu hegemonní maskulinity, kde je hrdinou vždy muž¹⁰⁷, který symbolizuje odvahu, bojuje proti systému, zatímco žena je v roli vedlejší? Na následujících stránkách se pokusíme nastínit, do jaké míry jsou genderové stereotypy (především silný a hrdinný muž, vedle toho slabá a ochranu potřebující žena) zakořeněny v literárních dílech české dystopie z období komunistické nadvlády.

Domníváme se, že k tomuto tématu nelze přistoupit bez přihlédnutí k otázce, jak genderový stereotyp podporoval dobový úzus, neboť science fiction je tradičně považováno za žánr nadčasový a konkrétně dystopický za žánr varovný a vystupující proti „pokřivené společnosti“. Není možné tedy nevízt v úvahu, že dystopie, která se patrně cíleně vymezovala proti dobovému útlaku, stereotypně rozděluje role obou pohlaví, a tyto role zpravidla nenarušuje vyjma případu, že autorem není muž, nýbrž žena, která je navíc označována za autorku feministickou.

Otázkou, na kterou odpověď patrně nalézt nelze, však zůstává, do jaké míry si autoři uvědomovali stereotypní chování svých postav, do jaké míry pouze ctili tradici žánru (stereotypní genderové rozdělení se v této literatuře totiž neobjevuje po roce 1945 jako novinka), neboť s jistotou často nelze ani určit, do jaké míry skutečně jejich příběhy byly myšleny jako analogie k aktuálnímu režimu a nakolik jde o pozdější výklad.

K dystopiím lze v tomto bodě přistupovat z více hledisek, která se patrně prolínají. O tom, že dystopické texty ukazovaly alegoricky prstem směrem k soudobé politické moci, referují převážně výklady děl a paratexty u knižních vydání. To je ještě více posíleno v případě, že byl autor součástí literárního undergroundu, jako byl Egon Bondy. Nalézt jiný výklad jeho *Invalidních sourozenců*, než že jde o alegorii komunistického režimu, je prakticky

¹⁰⁶ Více k tématu např. MACHEK, Jakub. Muži na radnici a ženy za pultem: konstrukce maskulinních identit v televizních seriálech pozdního socialismu. In: *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti. Koncepty, metody, perspektivy*. Praha: Praha: NLN, s.r.o., Nakladatelství Lidové noviny, 2012, s. 286-298. ISBN 978-80-7422-218-4.

¹⁰⁷ Na což upozorňuje též LANGER, Aleš. *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*. Praha: Triton, 2006, s. 232-233. ISBN 80-7254- 857-3, s. 239.

nemožné, a tento výklad je považován za obecně platný. Podobně je tomu i v případě exilového Martina Harníčka a jeho novely *Maso* (o tom více níže, v samostatné kapitole zabývající se touto knihou). Výklad, že autor cíleně „*usvědčoval ze lži ‚virtuální‘ realitu podporovanou režimem*“¹⁰⁸ nalezneme taktéž v oficiální anotaci k jediné sbírce povídek Zdeňka Páva *Neočlověk*. Těmto výkladům se ovšem nebrání ani autoři stále žijící, vždyť s podobným tvrzením přichází i anotace povídkové sbírky *Abbey Road* Josefa Pecinovského, nehledě na to, že dystopickým prózám se autor věnuje i dvě desítky let po Sametové revoluci. Zde se nabízí spekulativní vysvětlení, že autoři dystopií spatřují nebezpečí kontroly a vzniku další totality i v současné době, a/nebo jde o předeslané druhé hledisko, kterým je literární tradice.

Ať výklady a anotace literárních děl tvrdí cokoli, je třeba ke zmíněným faktorům přičíst fakt, že dystopická díla vznikala v českém prostředí i dávno před obdobím komunistické nadvlády, ve velké míře v období mezi dvěma světovými válkami. A nejen, že díla meziválečná a díla poválečná obsahovala stejné prvky varovné (z meziválečných viz např. *Velkovýroba ctnosti* Jiřího Haussmanna, nebo díla s prvky toho žánru u Karla Čapka¹⁰⁹), ale již ve starší české dystopii nalezneme genderově stereotypní role.¹¹⁰ Jako příklad nám poslouží dílo Jana Weisse z roku 1929, kterým je román *Dům o tisíci otcích*. Již v něm můžeme nalézt coby ústřední postavu muže, který se pokouší hrdinskými činy narušit systém, bojuje sám proti zdánlivě nepřemožitelné síle a co je hlavní, pokouší se zachránit křehkou ženu, která zde slouží především jako hnací síla a jejím nejdůležitějším aspektem je právě její bezbrannost a potřeba být zachráněna. Tento motiv není v literatuře nic neobvyklého, naopak, jako červená nit se táhne literární historií a je znovu recyklován, variován a využíván již od dob rytířských románů. Není se tedy čemu divit, že i poválečná tradice české dystopické prózy zůstala tomuto prastarému motivu věrná. A nejen česká. Čím jiným je Orwellovo *1984* než (z určitého hlediska) variací na toto téma? Hlavní hrdina Orwellova románu Winston Smith je možná na první pohled trochu zbabělým rytířem, nicméně hnán (mimo jiné) touhou zapůsobit na ženu sbírá odvalu bojovat.

¹⁰⁸ PÁV, Zdeněk. *Neočlověk*. Praha: Triton, 2014, zadní strana obálky. ISBN 978-80-7387-749-1.

¹⁰⁹ Díla lze samozřejmě vykládat různým způsobem, obvykle se ovšem setkáme s tvrzením, že jde především o varování – ať už před zneužitím technického pokroku v případě děl Čapkových, nebo v případě děsivého dopadu vzájemného boje velmocí u Jiřího Haussmanna. Zmíněné autory lze (a dle našeho přesvědčení je žádoucí) vykládat pochopitelně mnohem širěji – varovných alegorií a strachu z budoucnosti a zneužívání moci (jak technické, tak politické, či náboženské) by se však v těchto dílech dalo nalézt mnoho.

¹¹⁰ Rozhodně se ovšem nejednalo o prvek tak výrazný, abychom považovali díla z meziválečného období za vysloveně „antifeministická“. Pokud bychom tak činili, bylo by naše vnímání „antifeministické“ prózy skutečně příliš široké a spadala by pod něj nejrůznější díla, o kterých ovšem nelze jako o antifeministických v žádném případě hovořit, pokud ovšem nechceme vstoupit na pole militantního feminismu, což rozhodně není naším záměrem, navíc bychom to sami považovali za nadinterpretaci.

Důležité je ovšem zmínit, že ačkoli dystopičtí autoři psali (a nadále píší) příběhy, kde je hlavní postavou vždy muž a tím podporují nejen tradiční vnímání ženy, ale i stereotypní vnímání mužné síly a tedy nátlak na chování muže, odlišují se od, komunistickým režimem podporované, představy o genderových rolích v zásadním bodě. Jak tvrdí Jakub Machek ve studii *Muži na radnici a ženy za pultem: konstrukce maskulinních identit v televizních seriálech pozdního socialismu*, podstatou socialistického populárního umění (v tomto případě dvojice seriálů *Muž na radnici* a *Žena za pultem*) je podporovat – především co se role muže týká – snahu být součástí kolektivu. Muži v dystopiích naopak proti kolektivu aktivně bojují, což můžeme interpretovat jako paralelu k boji této literatury proti režimu. Ač se způsob, jakým se muž prezentuje a chová v rámci společnosti, významně liší, dokonce by se dal označit za protichůdný, stále zůstává faktem, že jak oficiální socialistická popkultura, tak dystopická próza podporují představu o neměnném rozdělení rolí obou pohlaví (nehledě na to, zda šlo o dystopii oficiálně vydávanou, či naopak se proti totalitě vymezující). Stejně je to v případě ženy. Machek si ve své studii všímá, že žena je v socialistickém seriálu prezentována jako osoba, která obětuje svou kariéru i vše ostatní pro rodinu. Tím je jasně daná její role a její životní úděl. Role ženy v dystopickém fikčním světě je jiná, ač taktéž pevně stanovená. Její alfa a omega není rodina, nicméně stále zůstává faktem, že její účel je¹¹¹ především podpora muže (ač ne svého manžela, jako je tomu v socialistickém seriálu), tentokrát ovšem jeho hrdinské snahy a jeho boje. Ani to však neplatí pro dystopie úplně plošně, např. Harníčkovy *Maso* rozhodně není příběhem, v němž je muž hrdina a zároveň bojovník proti systému. Už vůbec neplatí, že by bylo jeho hrdinství motivováno snahou získat, nebo snad dokonce zachránit ženu. Harníčkovy dystopie je až nezvykle krutá a v odcizení mezi lidmi autor patrně dosáhl vrcholu. To, že je zde hlavní postavou muž, není nijak překvapivé – fikční svět novely *Maso* je drsným každodenním bojem o život, jakékoli mezilidské vazby zde nemají žádné místo. Fráze „Přežijí pouze nejsilnější“ je nejen přílehou, zdá se být také doslovnou. Pokud se na scéně objeví žena, je s ní zde zacházeno jako s nástrojem, více než cokoli jiného je *používána*, z čehož se hlavní hrdina nedokáže vymanit, ani když dočasně opustí krutou společnost, ve které prožil většinu života a dostane šanci na nový začátek. Zde by bylo možné nalézt celou řadu paralel k vnímání mužské a ženské role, neboť Harníček krutým a syrovým způsobem demonstruje mužskou sílu

¹¹¹ Nebo by měl být, viz Páralova *Země žen*.

a ženskou podřízenost, mimo jiné také ženský úděl v podobě výchovy potomků,¹¹² která je mužům ve světě Harníčkovy prózy cizí.

Ať už jde o tradici žánru, nebo společenské vnímání role muže a ženy (s největší pravděpodobností o kombinaci obojího), faktem zůstává, že v dystopických dílech z období socialismu je tato pohlavní struktura přítomná v drtivé většině případů. Zajímavostí je, že tento fenomén je společný jak dílům, která vyšla v samizdatu, nebo v exilu, či si musela na vydání počkat až do revoluce (např. *Abbey Road* Josefa Pecinovského), tak i dílům, která vyšla před rokem 1989 oficiálně. Výjimkou je snad pouze Eva Hauserová, která ve svých povídkách často tyto typizované role muže a ženy převrací.

Za opačný pól k feministické autorce můžeme považovat Vladimíra Párala. Jeho *Země žen* operuje s myšlenkou, že společnost se změnila z patriarchy na matriarchát, což autor předkládá jako vizi dystopickou a velmi znepokojivou, čemuž jsme již nemálo prostoru věnovali v předchozích kapitolách.

Neměnné rozdělení role muže a ženy v dystopické literatuře ovšem není pouze otázkou toho, zda autoři tento společenský stav podporují, nebo pouze reflektují. Na to nalézt odpověď patrně nelze, jelikož faktorů, které literárně a společensky tyto autory ovlivňují, je mnoho, navíc nelze tvrdit, že motivace, či míra vnímání této problematiky, byla u každého z autorů stejná. Můžeme předpokládat, že Vladimír Páral cíleně svým dílem podporoval hegemonní maskulinitu, ale to samé můžeme tvrdit i o Hauserové. Pokud se budeme pokoušet interpretovat literární díla, vždy zůstaneme pouze v rovině spekulací, ačkoli se pravděpodobně nezbavíme dojmu, že v případě Párala je tato interpretace pravděpodobnější, zatímco v případě Hauserové je minimálně úsměvná.

Na začátku této kapitoly jsme vyslovili otázku, jak je možné, že dystopičtí autoři podporovali (co se genderového rozdělení rolí týče) stejnou myšlenku, jako oficiální socialistická popkultura. Jak se ukazuje, je toto tvrzení pouze zdánlivé, ovšem i to jen do určité míry. Výše zmíněné socialistické seriály ukazují muže a ženu v zajetí struktur takových, v jakých by měl socialistický člověk být. Muž silný, ale podřízený kolektivu, žena podřízená muži a rodině¹¹³. Dystopie oproti tomu setrvává v genderových stereotypech na základě starší literární tradice, patrně v kombinaci s žitou zkušeností, kterou reflektuje a přejímá, ať už cíleně, nebo nevědomě. Přesto se v české poválečné dystopické próze

¹¹² Ačkoli i ten zde prochází jistou deformací a ženy pečují o potomky pouze pro výhody z toho získané. Hierarchie 1) Muž, 2) Žena, 3) Dítě - pramenící z fyzické síly - je zde více než patrná.

¹¹³ MACHEK, Jakub. Muži na radnici a ženy za pultem: konstrukce maskulinních identit v televizních seriálech pozdního socialismu, in *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti. Koncepty, metody, perspektivy*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2012, s. 286-298. ISBN 978-80-7422-218-4.

objevuje stejný základní prvek, jako v tolikrát zmíněné socialistické popkultuře. Žena je muži podřízena, mužská identita je vystavěna na tom, zda obstojí ve zkoušce hrdinství (případ dystopie), nebo kariéry v zaměstnání (případ socialistického televizního seriálu). Ač dystopie a socialistická oficiální popkultura podporují už ze své podstaty zcela odlišné vzorce chování ideálního muže, či ideální ženy, oba případy se shodují v tom, že vytváří o muži a ženě zcela jasný obraz, s nímž by se měl vnímatel ztotožnit, identifikovat a pokoušet se mu přiblížit. Obě varianty také prohlubují vyhraněnost předobrazu žádaného performativu muže a ženy. Jak dystopie, tak socialistická popkultura se tedy shodují v tom, že role muže je roli ženy nadřazená, ač s konkrétními rolemi operují odlišně.

Zpětným náhledem na dystopická díla lze tedy s určitostí tvrdit, že jistý obraz představy o chování obou pohlaví vytváří. Ač není v dystopii vždy místo pro muže, který je kladným hrdinou a zachráncem (opět viz Harníčkovu *Maso*), je jasné, že mužská role je v těchto dílech téměř vždy tou, která se zdá být vedle role ženské důležitější. Nakolik jde více o reflektování doby a žité praxe společenského postavení muže a ženy, nakolik o literární tradici, která z reflexe žité praxe ovšem značně vychází, zůstává otázkou. Pouhým pohledem na dobové (a do jisté míry současně) stereotypy o mužských a ženských rolích, lze ovšem předpokládat, že obecnému vnímání hluboké propasti mezi společenskou funkcí muže a ženy se autoři dystopie nijak nevzepřeli, ačkoli zakořeňování těchto rozdílů bylo jednou z nejvíce okázale (nejen pomocí seriálů, pochopitelně) projevovaných praktik socialismu.

5.4 Zdeněk Páv

Zdeněk Páv vstoupil do literatury během svého života pouze okrajově. Samostatně publikoval povídku *Věže guru* v roce 1989 v (tou dobou ještě samizdatové¹¹⁴) edici SFK Winston, několikrát přispěl povídkami do časopisů, a to převážně v devadesátých letech, ačkoli se od Sametové revoluce psaní téměř nevěnoval.¹¹⁵ Mezi lety 1982 a 1991 se pravidelně účastnil Ceny Karla Čapka, dohromady se 33 texty.¹¹⁶ Knižního vydání výboru devatenácti povídek Zdeňka Páva se čtenáři dočkali až roku 2014, tři roky po Pávově smrti.

Mezi těmito povídkami, shromážděnými ve sbírce *Neočlověk*, nalezneme jednu, která je pro naše téma poměrně zásadní. Jako dystopie je totiž neobvykle otevřenou alegorií

¹¹⁴ OLŠA, JR., Jaroslav. *Fanziny před listopadem 89* [online], s. 6 [cit. 2017-05-09]. Dostupné z: <http://fanziny.4fan.cz/stah/fan0c6.pdf>

¹¹⁵ RAMPAS, Zdeněk. O autorovi. In: PÁV, Zdeněk. *Neočlověk*. Praha: Triton, 2014, s. 269. ISBN 978-80-7387-749-1.

¹¹⁶ PÁV, Zdeněk. *Neočlověk*. Praha: Triton, 2014, s. 271-272. ISBN 978-80-7387-749-1.

nadvlády komunistického režimu, tematizuje také rozdělení hranic zdí. Navazuje tak na tradici politických dystopií, neboť u ní je toto otevřeným hlavním motivem.

Před rozborem samotné povídky se ještě krátce zastavme nad onou zmíněnou Cenou Karla Čapka. Tento název nesou totiž hned dvě různé literární ceny. Mladší, udělovaná od roku 1994, je cena PEN klubu, ovšem ta, o které je řeč ve spojení s žánry populární literatury (a tedy i sci-fi, potažmo dystopie), a do které přispíval právě i Zdeněk Páv, je cena tzv. fandomu, což je označení pro komunitu fanoušků a autorů populární literatury, kde se, mimo jiné, fanoušci prostřednictvím komunikace a setkávání se s autory určitým způsobem podílí na vytváření děl v tomto žánru a na existenci komunity jakožto stále živé a aktivní složce (nejen) literárního života. Antonín K. K. Kudláč definuje fandom takto:

Zdá se totiž, že populární fantastiku včetně její literární složky v celé její kompletnosti (na rozdíl od jiných žánrů populární literatury) vytvářejí především sami její příjemci a uživatelé. Především tato oblast populární kultury disponuje aktivní subkulturou, jejíž role je zřejmě pro pochopení fantastiky důležitější než její literárněteoretické vymezení. Tuto subkulturu, označovanou jako fandom a tvořenou jednotlivými jejími členy, kteří si říkají fanové, je proto nutné prozkoumat v jejich kulturních a sociálních souvislostech a v souřadnicích novodobého historického vývoje. Má kniha vychází z teze, že fandom vytváří v rámci své sociální struktury svébytnou kulturní produkci (populární fantastiku), jejíž formy jsou sice většinou odvozeny z artefaktů masově kulturního průmyslu, fanové jim však v souladu se svou tvořivostí dodávají vlastní významy; tento proces přitom nemusí nutně mít charakter „zápasu“ s hegemónickými silami.¹¹⁷

Cena Karla Čapka je udělována již od roku 1982 a dnes je považována za nejprestižnější žánrovou literární cenu.¹¹⁸ Na první pohled by se mohlo zdát zvláštní, že povídka, velice otevřeně polemizující s komunistickým režimem, respektive s jakýmkoli rozdělením západního a východního světa „železnou oponou“, mohla být přihlášena do literární ceny již v roce 1986, kdy Páv přihlásil (spolu s dalšími dvěma texty) do této ceny právě svou povídku *Život je, i když si zuješ boty*. Musíme si ovšem uvědomit, že Cena Karla Čapka nebyla nijak oficiální záležitostí, stejně jako srazy fanoušků a autorů literární fantastiky (tzv. fandomu) na tzv. conech, což je označení pro – dodnes celosvětově populární – srazy těchto fanoušků (a autorů). První con v prostředí ČSR byl ostatně uspořádán v dubnu roku 1982, a právě na něm byla poprvé udělena Cena Karla Čapka. Pro úplnost dodejme, že se jednalo o (dodnes

¹¹⁷ KUDLÁČ, Antonín K. K. *Anatomie pocitu úžasu: česká populární fantastika 1990-2012 v kulturním, sociálním a literárním kontextu*. Brno: Host, 2016, s. 15. ISBN 978-80-7491-764-6.)

¹¹⁸ MACEK, Jakub. *Fandom a text: fandom - subkultura textu: profesionální česká SF a F periodika před rokem 2000*. Praha: Triton, 2006, s. 37. ISBN 80-7254-856-5.

každoročně pořádaný) Parcon, který v roce 1982 uspořádal pardubický studentský klub Salamandr.¹¹⁹

I publikované soutěžní texty mohly případně „uniknout“ dobové cenzuře, neboť nevycházely v oficiálním tisku, ale v samizdatových časopisech, které členové fandomu vydávali (tzv. fanziny). Povídky, soutěžící v Ceně Karla Čapka, vycházely konkrétně v časopise Kočas, který však (jako mnoho jiných fanzinů) ještě před listopadovým převratem v roce 1989 zanikl.¹²⁰ K oficiálnímu založení fandomu (a tedy i k oficiální povaze jeho aktivit) došlo až v půli roku 1990, kdy vznikla organizace Československý fandom.¹²¹

5.4.1 Život je, i když si zuješ boty

Ve světě této Pávovy povídky je společnost rozdělena Zdí (psáno s velkým Z, stejně jako symbolicky Město s velkým M), která odděluje Město a Les. Město je zde představeno jako místo svázané absurdními pravidly a totalitní nesvobodou, která je řešena jednak „nevyvratitelným“ argumentem nedostatku peněz a nutností šetřit (v kontrastu s tím stojí drahé neonové reklamy, které k šetření nabádají, např. v závěru povídky postavy sledují „[...] *pýchu a vrchol Propagandy, desku zavěšenou na upoutaných balonech, která z deseti tisíc různobarevných žárovek vytvářela obraz rozsvícené lampy a nápis: „Nesvíti někde zbytečně?“*.¹²²). Toto se objevuje jak u „běžných“ obyvatel, tak u městského vedení, které se stará o Propagandu, což je zde uváděno coby oficiální pojem, podobně jako např. v nacistickém Německu:

- Jaksi... během minulého týdne se staly tři případy, že elbus, jedná se o linku číslo 16, nejel plně vytižen. Vždy tam, jaksi... byly tři až pět míst volných. Tedy ke stání, pochopitelně [...].

Musíme neprodleně zvýšit, mnohonásobit kvalitu i kvantitu Propagandy. Lidé prostě nedovedou šetřit a my je to musíme naučit, jinak se dostaneme do velmi svízelné situace, abych tak řekl, že.

[...]

- A proto vyčleníme pět oddělení, která se budou zabývat výhradně propagandou.

[...]

- Pět oddělení, to je čtvrtina celé naší výrobní kapacity, a když je odebereme z produktivní sféry... už takhle máme velké problémy s...

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ Tamtéž, s. 50-51.

¹²¹ Tamtéž, s. 39.

¹²² PÁV, Zdeněk. *Neočlověk*. Praha: Triton, 2014, s. 53. ISBN 978-80-7387-749-1.

- Protože se málo šetří, přerušil ho Šéf s vítězoslavným úsměvem. [...] Tady to máte, problémy, problémy... a právě PROTO musíme dát důraz na Propagandu, na její další rozvoj a rozkvět.¹²³

Lidé z Města vnímají Zed' jako nepropustnou hradbu, která je jim zároveň ochranou, zatímco Mike, chlapec z Lesa, Zed' přelézá a mezi oběma světy prochází – ačkoli nesvobodný svět a jeho pravidla nechápe, není svázán jeho vlastní nesmyslnou logikou (viz odstavcová citace níže), přestože si uvědomuje, že lidé ve Městě jsou velice odlišní a lidmi z Lesa jsou považováni za nebezpečné (což je mimochodem oboustranné):

- Nedá se nic dělat, vyčerpáme sice polovinu přidělu vycházek...
- Co je to přiděl vycházek, přerušil je Mike.
- To je... no prostě Program eviduje vycházky každého člověka, je to kvůli opotřebování bot a povrchu chodníku.
[...]
- Nebud' protivnej, okřikla ho Jana, viš, Miku, to je takhle: Když se chodí venku, opotřebová se podrážka bot a ošoupává se chodník...
- To není pravda, podívej, já mám boty už děsně dlouho a běhám v nich celej den a nejsou skoro vůbec ošoupaný.
- Miku, naše boty mají podrážky hodně měkký, viš, to je právě kvůli chodníkům, aby se šetřily, když se po nich šlape.
- Aha, to je ale blbý, když nemůžete chodit, kolik byste chtěli, ne?
- No tak, ono zase není tolik času, jako... u vás. Hodně musíme pracovat, a tak jenom se procházet je plýtvání času.
- Ale to je hezký. A proč teda nechodíte bosí, to by se vám boty nevošoupaly [...] Mike se ohnul a jediným pohybem si rozvázal tkaničky od bot. Pak je prudkým kopnutím odhodil stranou a rozběhl se ke stěně. [...] Ne snad, že by nevěděli, že se dá chodit bez bot, ale je to nenapadlo spojit s omezenými přiděly vycházek, s opotřebováním podrážek.
Že nikoho nenapadla takhle JEDNODUCHÁ věc.
- Hary, proč TOHLE nikdo nevymyslel?
- No... asi je v tom nějaký háček, řekl hodně nepřesvědčivě Hary, možná právě, že je to tak jednoduchý, to nemůže být úplně v pořádku.¹²⁴

Za zamýšlení stojí i název povídky (jehož smysl je patrný právě z výše uvedené citace). Jako by v něm Páv naznačoval, že skutečný život začíná teprve tam, kde končí nesmyslná pravidla a jejich následování, což symbolizuje Mikovo zutí bot a fakt, že postavy z Města nedokáží nalézt argument, proč jsou městská pravidla nastavena taková, jaká jsou – veskrze nesmyslná, a to ani přes to, že se zpočátku snaží požívat oficiální argumenty, které jim (dokud je osmiletý Mike nezpochybnil) připadaly zcela přirozené a logické.

¹²³ Tamtéž, s. 45-46.

¹²⁴ Tamtéž, s. 51.

Povídku sledujeme víceméně optikou postav z Města, které se rozhodnou chlapci z Lesa, ve Městě ztraceném, pomoci, aby nebyl zaevidován a do městského společenství zařazen a převychován – ačkoli obě městské postavy (mladík Hary, který chlapce ve Městě najde, a jeho partnerka Jana, které ho později představí) při prvním kontaktu s Mikem váhají, zda ho nenahlásit Systému, nakonec se rozhodnou mu pomoci zpět do Lesa, čímž sami velice riskují. V tomto rozhodnutí je velice patrné jasné poselství: Oba mladí lidé zdánlivě pravidly a nelogickým fungováním Města souhlasí, podvědomě si však uvědomují, že zde něco není v pořádku.

V tomto světle pak nepůsobí nijak nelogicky, že – ač to není zmíněno, že by opustit město měli v plánu, naopak, povídka se snaží působit, jako by byl takový závěr nesmyslný – avšak v závěru textu nečekaně překračují s chlapcem Zeď do Lesa, kde jsou uvítáni slovy: „Každý, kdo odtamtud odešel dobrovolně, dokázal, že je normální.“¹²⁵ Hned na to navazuje Mikův děd, který prohlásí: „[...] můžete bydlet u mě, než si něco najdete.“¹²⁶ Páv v tomto místě naznačuje vstřícné chování západního světa k emigrantům zpoza „železné opony“, kteří se ocitli v „západním světě“.

Celou tuto Pávovu krátkou povídku je možné zcela očividně číst jako alegorii rozdělení světa během Studené války. Les zde symbolizuje přirozenost a především volnost, kterou mohl autor vidět v „západním světě“, zatímco absurdními pravidly, nařízeními a poměrně nelogickými řešeními problémů tematizuje a svým způsobem paroduje každodenní skutečnost v socialistickém světě „východním“.

Páv (stejně jako níže uvedený Harníček) tak na jednu stranu pokračuje v tematické linii dystopií, které byly známé už v období meziválečném – tedy v dystopii politické¹²⁷, na druhou stranu představuje tuto linii ze zcela jiného úhlu, což – jak uvidíme i u dalších analyzovaných textů, je právě jedním z nejvýraznějších směrů tohoto žánru ve zkoumaném období.

S ohledem na dobu vzniku, musíme brát na vědomí, že texty tohoto typu v obou obdobích byly ovšem poměrně jiného vyznění – zatímco v období meziválečném se jednalo o texty veskrze varovné (ve smyslu vývoje politiky a společnosti), v období poválečném jde především o kritiku skutečnosti, spisovatelé tedy nepsali o možném vývoji, ale o důsledku vývoje minulého, což je zásadní a podstatný rozdíl v dystopiích politickou situaci tematizujících. Zároveň tito autoři polemizují konkrétně s komunistickým uspořádáním

¹²⁵ Tamtéž, s. 53.

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ Teoreticky navazuje na dystopie, které bychom mohli označit jako socialisticko-komunistické.

společnosti (nabízí se tedy poválečný vývoj směru dystopií politických uvádět zároveň jako dystopie komunistické, čili antikomunisticky míněné, minimálně ve smyslu odporu k praxi vládnoucí strany).

V Pávově případě nemáme příliš reflexí na dílo (česká kritika fantastiky se obecně omezuje spíše na amatérský typ recenzí), reflexe samotného autora prakticky chybí, můžeme pouze odvozovat z metaforického vyjádření nad vlastní tvorbou, uvedenou ve fanzinu Bene Gesserit IV¹²⁸ v roce 1988 (tedy ještě před Sametovou revolucí):

Jestli by měla sci-fi kromě pobavení něco činit, pak nutit k přemýšlení a ukazovat věci z odstupu. Jinotajem či příměrem. Představme si obraz Mony Lisy a na něm malilinkého mraveněčka, pidimužička s vědátorskými sklony, který má mikroskop a lupu a snaží se pečlivým rozborem zrníček barvy poznat svět, na kterém žije. Moc mu to nejde, dokud nepřijde druhý mraveněček, pidimužiček, tentokrát scifista a nepozve našeho vědátora k malému výletu pravým scifistickým korábem. Odveze ho kousek od obrazu a ukáže mu zkoumaný svět z odstupu...

Právě tohle by dle mého soudu měla sf dělat taky.

*Možná hlavně to.*¹²⁹

Porevoluční interview, nebo jiné veřejné autorovo vyjádření k vlastní tvorbě, bohužel k dispozici není, neboť Páv již téměř nepublikoval, ani nepřispíval do Ceny Karla Čapka, a nestal se tedy objektem zájmu čtenářské obce. I z citovaného příspěvku můžeme pouze domýšlet, co měl oním náhledem na vlastní svět z odstupu, na mysli. V kontextu autorových jinotajných povídek si ovšem dovoluujeme předpokládat, že šlo ve velké míře o kritiku života v socialismu, a to minimálně v případě povídky *Život je, i když si zuješ boty*, která je předmětem našeho zájmu v této práci.

Srovnávání Pávovy povídky a novely *Maso* Martina Harníčka se přímo nabízí – a to nejen z toho důvodu, že je řadíme do stejné dystopické linie – proto věnujme tomuto srovnání část následující kapitoly, která se zabývá právě Harníčkovou novelou.

¹²⁸ Zde budeme ovšem citujeme z přetisku tohoto textu v doslovu k Pávově jediné knize *Neočlověk*.

¹²⁹ Zde citováno z přetisku in: PÁV, Zdeněk. *Neočlověk*. Praha: Triton, 2014, s. 269. ISBN 978-80-7387-749-1.

5.5 Martin Harníček

5.5.1 Maso

Podobně, jako v povídce *Život je, i když si zuješ boty* Zdeňka Páva, je společnost Harníčkovy novely *Maso* ostře rozdělena na město a venkov (v tomto případě vesnici, v Pávově případě „divočinu“). V obou případech lze také mluvit o určité aluzi zacházení se životním prostředím:¹³⁰ Město v Pávově povídce je na oko šetrné, *tváří se* jako šetrné a vyžaduje až naprosto nesmyslnou spořivost po svých obyvatelích, na druhou stranu zbytečně a ve velkém elektrickou energií plýtvá; v případě Harníčka jde o město jako meraforu zkaženosti, absolutní ne-empatie mezi lidmi v něm, zla a boje o přežití, také ovšem – podobně jako u Páva, ovšem jiným způsobem – jako aluzi absurdity a nesmyslnosti totalitních pravidel. Vedle města existuje ovšem i venkovské prostředí (u Páva tolik nevykreslené), které je zde od města odděleno přírodní hranicí, lidé z města o existenci vzdálené vesnice nemají tušení, vesničané však město znají dobře – vesnickou společnost (k chladnému a bezcitnému městu kontrastní ve všech ohledech: tvrdou prací, dobrosrdečností, atd.) založili lidé, kteří z města kdysi odešli.

Když se ovšem vypravěč novely z města do vesnice dostane, neprobíhá vše tak hladce, jako v případě Pávovy výše rozebírané povídky (k tomu se dostaneme níže). Nyní se však zaměříme na konkrétní podobu fikčního světa novely *Maso*. Její zařazení není tak snadné, jak by se na první pohled mohlo jevit. V první řadě jde o dystopii sociální, kde tím hlavním, co tvoří společnost takovou, jaká je, je absence veškerých citů a mezilidských vztahů, jak níže ukážeme na několika příkladech. V kontextu jiných, světových i tuzemských, dystopiích se ovšem chce zároveň mluvit o dystopii politické. Celý tento problém by bylo možné vyřešit kategorií společensko(sociálně)-politické, jako jsme už naznačovali v případě Párala a jeho *Země žen*. Ovšem Páral, u kterého převážil snad motiv antifeministický, by tuto kategorii naplňoval lépe, avšak stále ne tak dobře, jako Orwellův román *1984*, nebo – níže analyzovaný – román *Blažený věk* Jiřího Marka.

V novele *Maso* totiž – na rozdíl od výše zmíněných – není žádná konkrétní politická moc, tím méně protivník z jiného státu, jako jsou v případě *1984* Eurasie a Eastasie, v případě *Blaženého věku* SAS – Spojené Africké Státy. S principem dvou válčících superstátů se

¹³⁰ Tematiku ekologie nalezneme též (dokonce otevřenější a ve větší míře) u Evy Hauserové. Kromě ní a Harníčka s Pávem se také objevuje v níže analyzovaných textech Egona Bondyho a Josefa Pecinovského (konkrétně povídka *Její Veličenstvo*).

setkáváme i v českém meziválečném dystopickém románu, konkrétně v Hausmannově *Velkovýrobě ctnosti*. Přesto lze toto literární dílo považovat i za alegorické, a jeho bipolaritu (zkažené město vs. nezkažený venkov) jako otázku alegorie soudobého politického uspořádání světa. Tomuto výkladu i napovídá fakt, že sám Martin Harníček publikoval nejprve samizdatově,¹³¹ samotná kniha *Maso* vyšla nejdříve v Torontu, v exilovém nakladatelství 68 Publishers.¹³² Také odborná literatura se k tomuto výkladu přiklání:

*Harníčková alegorizující próza vychází z bipolárního modelu světa: diktatury a svobodné společnosti za jejími hranicemi. [...] Zřetelná je alegorická nekonkrétnost doby a místa smíšená s detailními popisy jevů či událostí, jež dávají možnost vnímat text jako aktuální podobenství, jako odraz soudobých diktatur.*¹³³

Tento výklad nijak nezpochybňujeme a bereme ho na vědomí, ačkoli musíme podotknout, že nelze *Maso* vnímat jako čistě politickou alegorii (ve smyslu poetiky např. těchto textů: 1984 George Orwella, *Blažený věk* Jiřího Marka, nebo z meziválečného období *Velkovýrobu ctnosti* Jiřího Hausmanna), protože Harníčkovu *Maso* se – na rozdíl od zmíněných¹³⁴ – odehrává na bližší nespecifikovaném místě. Není jisté, jestli vůbec existují nějaké státy, nebo další města než to, ve kterém je děj umístěn. Tím autor dosahuje ještě většího odosobnění a anonymity, která je pro novelu nejvíce signifikantním prvkem: Vypravěč příběhu (a stejně tak nikdo jiný ve městě) nemá jméno, je zde zakázáno – pod trestem smrti – být jen s někým jiným promluvit, což je nejjasněji vyjádřeno ve chvíli, kdy se vypravěč setká s jinou, velmi odlišnou společností, a není s to pochopit, že lidé mohou projevovat starost o druhé, nejen o sebe samé:

*„Jak je vám? Raději ležte. Počkejte, zavolám otce,“ vyzvala mě a jemnou rukou, drobnou a vonící, mě přitiskla zpět na podušku.
Údivem jsem celý ztuhl.
Taková slova! Ještě jsem nic podobného nikdy neslyšel. Slova naprosto otevřeně vyslovená. Dívka se neohlížela, když je vypouštěla z úst., netěkala pohledem, aby se*

¹³¹ DOKOUPIL, Blahoslav, ZELINSKÝ, Miroslav (eds.). *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 102. ISBN 80-85491-84-2.

¹³² *Slovník české prózy 1945-1994* na straně 101 uvádí, že v exilu vyšla kniha v roce 1981, vydání novely *Maso* z roku 1999 (nakladatelství Maťa, ISBN 80-86013-82-0), ze kterého budeme i nadále citovat, ovšem na přebalu uvádí jako původní rok vydání v Torontu již 1980.

¹³³ DOKOUPIL, Blahoslav, ZELINSKÝ, Miroslav (eds.). *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 102. ISBN 80-85491-84-2.

¹³⁴ Je ovšem zajímavé si uvědomit, že ač Harníčkovu *Maso* nestojí na politickém boji, jako Orwellův, Markův, či Hausmannův román, je i ve zmíněných dílech silný motiv ztráty mezilidských citů a vzájemné sounáležitosti, což je právě v případě Harníčkovu *Masa* motivem nejsilnějším.

*ujistila, že nikdo nenaslouchá jejímu provinění! A ta otázka! Jak by se někdo mohl zajímat, která se daří jiné osobě!*¹³⁵

Abychom však plně pochopili rozdíl mezi městem a vesnicí v tomto fikčním světě, musíme nejprve pochopit město samotné, respektive jeho totalitní pravidla, jejich absurditu a z toho pramenící absenci citů a mezilidských vztahů, což je právě důvodem toho, proč považujeme toto dílo především za sociální dystopii, ačkoli s alegorickým výkladem (textu, jako antikomunistického) souhlasíme. Stejně, jako Pávova povídka *Život je, i když si zuješ boty*, stojí pravidla fikčního světa v novele *Maso* na absurditě, je ovšem veliký rozdíl v tom, s jakou odosobněností a s jakým naturalismem přistupuje k tématu Harníček, na rozdíl od Páva. Páv také naznačuje, že totalitní systém lze opustit, zatímco v Harníčkově světě je to nemožné: Když se hlavní postava dostane na vesnici, vše skončí katastrofou, ke které se ještě dostaneme níže. To je však naprosto logické, neboť hlavní (anti)hrdina Harníčkovy světa je postavou bezcitnou, což je v ní zakořeněno tak hluboce, že není možné, aby se vyrovnala se změnou prostředí, aby otočila své smýšlení. Tím se Harníčkovy próza od Pávovy citelně liší a opět zde vystupuje na povrch sociální aspekt jeho dystopického díla. Možná, že katalyzátorem toho je bipolární svět, což je patrně alegorií autorovy žité skutečnosti ve Východním bloku (konta idealizovaný západní svět), avšak výsledek je sociální rozklad: Město je zde symbolem ztráty citů a odosobnění, což pramení z anonymity (dokud je vypravěč ve městě, nenajdeme v díle jedinou přímou řeč, nebo jméno, což se ve vesnici mění). Vedle města je vesnice topoi návratu k „přirozenosti“, jejíž součástí je i lidská soudržnost. Jak jsme již zmínili, toto lze vypořádat i u Páva, kde je město taktéž neosobní (ovšem ne tolik – lidské vztahy obecně fungují, dokonce i partnerské, což je v Harníčkově *Mase* nepředstavitelné), plně kontrol, zatímco ve vesnici žijí lidé svobodněji. U Harníčka však není politický podtext tak dobře čitelný.

Nyní tedy konkrétně k fungování fikčního světa této novely. O silné nedůvěře, tvrdých pravidlech, hierarchizaci společnosti, neustálých policejních kontrolách, jídle na přidělový systém poukázek, i o tom, že jediným jídlem ve městě je lidské maso, se dozvídáme hned v úvodu, později jsou tyto motivy ještě rozvíjeny a vyostřovány, aby se ke konci novely rozpadly do téměř naprosté absurdity. Uvedme nyní první věty knihy:

Vlastně ode mne nebylo ani troch moudré, že jsem do tržnice vešel. Měl jsem si to uvědomit hned po příchodu, měl jsem si to uvědomit a odejít. Snad jsem na to i myslel,

¹³⁵ HARNÍČEK, Martin. *Maso*. Praha: Maťa, 1999, s. 91. ISBN 80-86013-82-0.

můj hlad, únava a touha pohybovat se mezi tou záplavou masa však byly silnější než jakákoli rozumová úvaha.

Přitom jsem u sebe neměl ani jedinou poukázku na maso. Muselo mi být jasné, že kdyby mě zastavili ať již policisté, nebo řezníci, po zjištění tohoto faktu by se mnou byl konec. Nikdy bych jim nevysvětlil, a také bych se bál se o to jenom pokoušet, že jsem neměl v úmyslu v tržnici zcizit nějaké maso, že jsem nehodlal krást. Jejich příkazy byly jednoznačné. Kdo je dopaden v tržnici bez poukázky, bude poražen.¹³⁶

Zastavme se nyní u samotné terminologie, jakou vypravěč používá. Zabití zásadně říká porážka, o mrtvém člověku nadále mluví pouze jako o mase. Celá kniha je protkaná momenty, kdy se ukazuje, že lidé pro sebe mají hodnotu pouze v tom, že se mohou vzájemně využít, nebo že se časem promění v maso, které bude možné sníst. Toto je zásadní ukázka odosobněnosti a zároveň bezcitnosti, o člověku je hovořeno termíny, jaké používáme běžně u zabíjení zvířat – nemůžeme ovšem vynechat poznámku o tom, že lidé z vesnického prostředí, kam se vypravěč na čas z města dostane, počítají s existencí zvířat (vědí o nich z lesa, využívají také k jídlu vejce – nejedná se tedy o fikční svět, kde by zvířata neexistovala), avšak nejí ani ty, jedná se o striktně vegetariánskou společnost. Z úst jednoho z obyvatel vesnice proto zazní: „, ...*Ale jedno, jedno tu není dovoleno!*“ *odmlčel se a rozhlédl se po ostatních, kteří souhlasně zamručeli. „Jíst maso. A to maso jakéhokoliv druhu...“*¹³⁷ Zůstává tedy otázkou, nakolik šlo pouze o podtrhnutí kontrastu „dobrých“ vesnických lidí, pro které je způsobit smrt nemyslitelné (a to i zvířeti) vedle „zlých“ městských, kde je smrt naprosto běžnou součástí, nezřídka je vypravěč sám tím, kdo ji způsobí, aby se na základě toho obohatil o maso zavražděného, což nikdy, v jediném případě, neprožívá negativně, a nakolik mohl autor předkládat čtenáři myšlenku toho, že se zhrozíme nad zabíjením lidí, avšak u zvířat to většinou z nás nijak nevádí a je takové počínání bráno stejně přirozeně a pozitivně, jako ve fikčním světě města Harníčкова *Masa* je přirozené zabíjení a požívání lidí.

Vraťme se ovšem k rozboru poslední odstavcové citace. Kromě terminologie, kdy je vražda označována slovem porážka (vražda kýmoli jiným než policistou je pak označována jako porážka na černo, čímž se umocněn pocit, že zabíjení rukou policisty je naprosto normální a legitimní), mrtvola slovem maso, je velice zajímavý onen přídělový systém. Totiž, maso se vydává za poukázky, které dostává pouze člověk, který má tzv. ubytovací právo a někde bydlí. Maso může získat legálně pouze na tržnici, na kterou, pod trestem smrti, nesmí bez poukázky ani vstoupit. Trest smrti (poražky) je zde univerzálním trestem, který snad má

¹³⁶ Tamtéž, s. 7.

¹³⁷ Tamtéž, s. 96.

vést k tomu, aby byl vždy zajištěn dostatek čerstvého masa. Zároveň není bez zajímavosti, že v tomto fikčním světě funguje bez výhrady presumpce viny. Jak je patrné z mnoha míst textu, ale i z výše uvedené odstavcové citace: Člověk, chycený bez poukázky na tržnici, je okamžitě považován za zloděje a je poražen.

Společnost je zde silně hierarchizována: Na prvním místě stojí policisté a řezníci, dále je zde bohatší vrstva, která si chudé najímá pro porážky na černo. Většinu společnosti pochopitelně tvoří chudina, která nemá prakticky žádná práva, pouze zákazy, jejichž porušení se vždy trestá smrtí a provinilec se tak sám stane masem, kterým se živí celá společnost. Mezičlánkem jsou tzv. povaleči. Ty můžeme považovat za aluzi policejních informátorů, jelikož s policií spolupracují – vypravěč se sám také stane na čas povalečem, když zjistí, že stát se jedním z nich není nijak složité. Stačí si v tržnici lehnout na zem a člověk je za povaleče přijat. Na první pohled se tedy zdá, že systém, který ve městě funguje, má pravidla naprosto jasná, nelze je porušit, avšak zde se objevuje první jasnější náznak absurdity této totality:

Rozhlédl jsem se lhostejně, když pod jedním pultem jsem spatřil poměrně volné místo, kde bych se zjevně mohl uložit. Nikdo mi nevěnoval nejmenší pozornost.

Již jsem tedy opravdu neváhal. [...] Ulehl jsem skutečně pohodlně, rozhodnut konečně usnout. Nesměl jsem však ani na okamžik zapomínat na svou poukázku, kterou jsem si musel bedlivě hlídat. [...] Náhle jsem se prudce probudil, vyrušen nepříjemným dotykem, který jistě nemohl pocházet z obvyklého přecházení nakupujících lidí, lidí nakupujících maso. [...] Nejednalo se však o pokus zloděje, vyrušili mě pouze policisté, kteří prováděli obvyklou kontrolu. Uspokojeně jsem sáhnul do podbřišku a prokázal se svou poukázkou.

Třebaže spokojen, byl jsem ustrašen a to z jiného důvodu, než by byla případná ztráta mé poukázky. Nebudu nyní poražen? Opravdu neprovádím nic zakázaného? Uznají mě policisté za povaleče?

Uznali mě. Podívali se na mou poukázku, a aniž mi potom věnovali další pozornost, kontrolovali dále.

Tedy jsem povaleč! Sami policisté to dali najevo! Veškeré mé pochyby a obavy byly neopodstatněné!¹³⁸

K podobnému zjištění dojde vypravěč i později, když si jde vyzvednout poukázky na úřad. Zde se opět ukáže, že nikdo nekontroluje, zda na ně má nárok, a mohl by si jich tak opatřit, kolik jen bude chtít. Tyto zásadní momenty ukazují nejen absurditu tohoto totalitního systému, což může být chápáno jako alegorie komunistické totality, v níž žil autor a ze které později emigroval, nebo k totalitám obecně. Tyto pasáže také vyvolávají zásadní otázku, co drží společnost novely *Maso* pohromadě? Je to strach. Ten se projevuje nejen jako prakticky

¹³⁸ Tamtéž, s. 52-53.

jediná emoce (s výjimkou radosti ze získání masa, poukázek, či ze záchrany vlastního života) vypravěče a patrně tedy i u všech ostatních městských lidí, ale také je jediným důvodem, pro který vypravěč chápe pomoc druhému, tedy ze strachu. Vypravěč takto hovoří o osobě, která mu ještě ve městě pomůže: „*Nasytil mě masem a zařídil mi ubytovací právo. Přitom k tomu nebyl nijak nucen, domněnka, že by se snad obával, abych ho neudal, nebyla na místě.*“¹³⁹ Zde vypravěč mluví o muži (jak jinak než bezejmenném), který ho kdysi zaměstnával (porážky na černo), později se za ním vypravěč vydá, když je na útěku před policisty, kteří se ho chystají zabít. Tato vedlejší postava je ovšem pro klíčová pro dokreslení kontrastu mezi městem a vesnicí v tomto díle. Totiž, k vypravěči se několikrát zachová nesobecky, dokonce dobře. Když u něj vypravěč hledá pomoc, tu mu sice neposkytne, ale zároveň ho policii neudá, což je další věc, kterou vypravěč nemůže pochopit (tedy nechápe, že ho neudal, pokud to neznamena, že má sám co skrývat). Když se tato postava objeví v novele naposled, je to již v samotném závěru: Dozvídáme se, že za svou nesobeckost byl potrestán a nyní je sám na útěku před policií. Tedy: Ve městě zkrátka není možné chovat se nezištně, zatímco kontrastní vesnice je na dobrém chování závislá. Vypravěč (který se před tím z vesnice vrátil) ovšem nemá žádný soucit s mužem, který ho k němu několikrát projevil, a chystá se ho udat (další velmi výmluvná ukázka rozpadu jakéhokoli citu mezi lidmi). V následné rvačce jsou oba dostiženi a zabiti policisty, čímž novela končí.

Než se opět vrátíme ke kontrastu města a vesnice, díky kterému je o to patrnější absence citů ve městě, pozastavme se na chvíli nad jednou zajímavostí: Předpoklad, že ve městě nejsou žádné emoce, by byl totiž mylný. Avšak většina emocí je buď vztažených na vlastní osobu (ať už negativních, jako strach o sebe, nebo pozitivních, jako např. radost ze získání masa), emoce, týkající se cizích osob jsou veskrze negativní (především strach), ovšem i v tomto světě se stává, že cizí osoba vyvolá pozitivní emoce. Ovšem pouze pokud jde o škodolibou radost. Když vypravěč způsobí smrt jisté ženy na tržnici, komentuje to těmito slovy: „*Záležitost také nepostrádala pro mě určitého půvabu vzhledem k tomu, že jsem k ní podstatným dílem přispěl [...].*“¹⁴⁰ Vypravěč má také zcela upřímnou radost ze svého života povaleče na tržnici, který spočívá v tom, že jiným lidem přináší smrt, respektive udává ty, kteří jsou zde bez poukázky, případně ty, kterým poukázku předtím ukradne.

K této pokřivené společnosti je tedy ostře kontrastní společnost venkovská. Ač je město zakázáno opustit – což je na jednu stranu další z absurdních zákazů, jelikož se nesmí opouštět prostor, kde je nedostatek potravin a každý okamžik se stává doslova bojem

¹³⁹ Tamtéž, s. 26.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 48.

o přežití, na druhou stranu to lze vykládat jako další z aluzí východního bloku¹⁴¹ – vypravěč se později tohoto přečinu dopustí a setkává se s vesnickou společností, jejíž kontrastnost jsme již popsali výše.

Zde ovšem nastává zásadní zlom jak v příběhu, tak i v našem chápání tohoto díla. Vypravěč totiž není schopný pochopit lidské jednání vesničanů. To, že žijí v rodinách, nejedí maso, hrají si s dětmi, atd. Sám vypravěč své zmatení komentuje dosti výmluvně, zároveň obě společnosti srovnává:

Neustále mě cosi zneklidňovalo, jakýsi ruch a žvatlání v místnosti. Náhle mi došlo, že jsou to děti. Ano, přivedli si sem i děti; některé se držely žen, zvláště ty nejmenší, ale zajímavé bylo, že jiné seděly na klínech mužů. Zarazilo mě, že je muži neshazovali ze svých kolenou, nezaháněli je, zdálo se spíše, jako by s tou chamradí byli spokojeni!

Něco takového bylo ve městě nevídané!

Jistě, ženy ve městě rodily děti, ale narození dítěte znamenalo jen jedno: zvýšení dávek poukázek na maso. [...] Dítě znamenalo pro ženu pouze jedno – více masa. Proto je chránila, neboť pokud dítě žilo, měla z toho užitek; [...] A jestliže dítě uhynulo, žena je beze smutku pohodila před dům, aby je zanedlouho sebrali pomocníci řezníků tak, jako každého zdechlého. [...] A tady jsem zatím viděl něco protismyslného; muži chovali malé děti, hladili je po hlavách a ženy se také chovaly k dětem zcela jinak, než jsem byl zvyklý vidat.

Vždyť i sám Vilém o dívce Anně prohlásil, že je jeho dcera!¹⁴²

Na výše uvedeném příklad je dobře patrný rozdíl v sociálních vazbách městského a vesnického světa v Harníčkově *Mase*. Abychom pochopili avizovaný zlom v chápání tohoto díla, vezměme si ještě jednou pro srovnání dříve probíranou povídku Zdeňka Páva. V té taktéž ústřední dvojice překročí Zed' a dostane se do vesnice. Jejich výchozí situace je ovšem diametrálně odlišná od necitlivého a drsného světa Harníčkovy vypravěče a hlavního protagonisty příběhu. U Pávovy dvojice sice není přímo vyjádřeno, že po překročení hranice ve venkovském světě bez absurdních pravidel zůstanou, je ovšem poukázáno na onu absurditu (viz neonový nápis v závěru povídky), dá se tedy tušit vyznění: Uprchlík je s to se novému světu bez totalitního režimu přizpůsobit, uprchnout z něj je možné. V Harníčkově případě však toto nenastane. Je pravda, že vesničané sami mluví o tom, že někteří z nich pochází původně z města, časem se stali běžnou součástí jejich společnosti. Vypravěč Harníčkovy příběhu je však odlišným případem. Nikdy nedokáže vesnickou společnost pochopit a dívku,

¹⁴¹ Nehledě na fakt, že městští policisté o existenci venkovských osad vědí. Snaží se ovšem zamezit tomu, aby se to dozvěděli i městští lidé, protože pak by se mohl totalitní systém zhroutit: Viz: „*Tak se stalo, že policisté měli brzy zprávy o tom, co se děje za hranicemi města. Nařízení, že nikdo nesmí město opustit, bylo ještě zostřeno, avšak úměrně k s tímto zpřísněním stoupal i počet těch, kteří město opouštěli.*“ (Tamtéž, s. 99.)

¹⁴² Tamtéž, s. 97-98.

kteřá se o něj celou dobu starala, brutálně znásilní a při tom ji zabije. Když se pak pustí do pojídání jejího masa, je vyrušen jejím otcem. Zde se ukáže, že nepronikl do mentality vesničanů a nezbavil se svých starých rámců myšlení, zajetí městského diskurzu. Nedokáže totiž pochopit bolest otce zavražděné dívky: „*Tu obrovský muž vyrazil příšerný křik, křik kruté bolesti. Připadalo mi to od něho nesmyslné. Jeho jsem přece neporazil, z něj jsem si své maso neukrajoval.*“¹⁴³

Co se tím Harníček snaží naznačit? Že člověk z východního bloku nikdy nemůže zcela pochopit kulturu, v níž se ocitl? Je to snad (poněkud přexponovaná a drsná) aluze jeho vlastních problémů s kulturními rozdíly po emigraci? Snahou odpovědět na tyto otázky bychom se ovšem opět dopouštěli čiré spekulace, čemuž se chceme v každém případě vyhnout. Přesto nemůžeme nevzít v úvahu možnost tohoto výkladu. V jeho světle se jeví Harníčková alegorie vedle Pávovy možná stejně politická (ve smyslu politické totality), avšak Harníčkův svět potírá veškeré naděje. Je ze své podstaty mnohem drsnější a – jak ž bylo řečeno a jak se nám snad podařilo ukázkami a jejich rozborem doložit – především stojí na ztrátě sociálních a citových vazeb mezi lidmi. Patří tedy zároveň do kategorie dystopií politických (snad antikomunistických, antitotalitních?) jako Zdeněk Páv, zároveň ale tvoří součást kategorie sociální, tedy kategorie, kterou (v Závěru práce) definujeme jako zaměřenou na rozpad sociálních struktur. Do této kategorie vnáší Harníčkův text velice vyhraněný přístup: Ztrátu lidskosti a jejích nejzákladnějších projevů, kde se život redukuje pouze na snahu přežít, a to za jakoukoli cenu a jakýmkoli způsobem. Člověk se zde stává bytostí nanejvýš pudovou.

5.6 Jiří Marek

5.6.1 Blažený věk

Dalším příkladem dystopie, která se zabývá bojem proti totalitnímu systému je *Blažený věk* Jiřího Marka, jak si všímá již Aleš Langer, který základní myšlenku a děj románu shrnuje těmito slovy:

Blažený věk (1967) má naopak velmi výrazné rysy typické antiutopie částečně v orwelllovském duchu. Země budoucnosti je vydána všanc soupeření velkých a přibližně

¹⁴³ Tamtéž, s. 105-106.

stejně mocných států. Uvnitř jednoho z nich jménem City vznikla technicky vyspělá společnost, kterou centrálně řídí a kontroluje tzv. Rada činitelů. Společnost je vázána cenzurou, státní propagandou a ideologií. Nad lidmi začínají mít stále větší moc stroje, které přesně analyzují smýšlení a činy lidských jedinců. Vědec profesor Maximus odhaluje tento trend a také nahrazování lidí automaty v lidské podobě. Tím se však dopouští protistátního činu a je internován v psychiatrické léčebně. V jeho činnosti pokračuje jeho dcera Ellen.¹⁴⁴

Než se pustíme do vlastní analýzy Markova románu, zamysleme se na chvíli nad tímto Langerovým shrnutím. Ten v něm správně poukazuje na dva základní rysy tohoto díla, tedy na kritiku totalitních společností a určitou obavu z technického pokroku. První z těchto rysů je typický pro starší zahraniční literaturu (např. Orwellovo *1984*, Zamjatinův román *My*, nebo třeba Bradburyho *451 stupňů Fahrenheita*, aj.), ale setkáváme se s tím i u soudobých českých dystopií. Porovnejme ovšem krátce Markův přístup k tématu s přístupem výše analyzovaného Páva a Harníčka. Zásadním rozdílem je, že Pávův i Harníčkův fikční svět nabízí možnost úniku z této totalitní společnosti, v obou případech jde o symboliku nezkaženého venkova, světa přírodního. Ovšem – ať už cíleně, či nikoli – Marek v tom navázal na českou dystopickou tradici z meziválečného období. Svět rozdělený mocnostmi, před kterými není úniku, popsal již Jiří Haussman ve své *Velkovýrobě ctnosti*. Zde je však zásadní rozdíl v tom, že Haussman se zaměřuje na politickou situaci a politický boj jako takový, zatímco Marek – snad pod vlivem totalitní reality, kterou skutečně zažíval – se zaměřuje na jedince a na jeho marný boj proti systému, který nelze vyhrát. Že jde o alegorii života v komunistickém Československu se pokusíme dokázat níže, a to na poměrně netypickém příkladu.

Druhá věc, které se Marek ve své próze obává, je technický pokrok, vymknuvší se kontrole. Přesněji řečeno robotizace, nahrazení lidí humanoidními stroji. I s takovým pojetím dystopie jsme se setkali už ve starší české literatuře, konkrétně v *R.U.R.* Karla Čapka, kde roboti postupně ovládnou a nahradí lidské společenství. Velkým rozdílem zůstává fakt, že Čapek počítal s roboty, kteří projeví vlastní vůli, city a myšlení, tedy stanou se skutečnými bytostmi, zatímco v případě Jiřího Marka jde o vládou řízený proces (u Čapka jde o vzpouru strojů). V obou případech se také setkáváme s roboty, kteří vypadají jako lidé, jednají tak a je těžké – ba prakticky nemožné – je od lidí rozeznat. Krátce pro srovnání, nejdříve ukázka z Čapkova dramatického textu *R.U.R.*:

Helena: *Vy umíte francouzsky?*

¹⁴⁴ LANGER, Aleš. *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*. Praha: Triton, 2006, s. 234. ISBN 80-7254-857-3.

Sulla: *Umím čtyři jazyky. Píši Dear Sir! Monsieur! Geehrtet Herr! Ctěný pane!*

Helena vyskočí: *To je humbuk! Vy jste šarlatán! Sulla není robot, Sulla je děvče jako já! Sullo, to je hanebné – proč hrajete takovou komedii?*

Sulla: *Já jsem robot.*

Helena: *Ne, ne, vy lžete! Oh, Sullo, odpusťte, já vím – donutili vás, abyste jim dělala reklamu! Sullo, vy jste děvče jako já, že? Řekněte!*

Domin: *Lituji, slečno Gloryová. Sulla je robot.*¹⁴⁵

U Jiřího Marka nalezneme podobných momentů celou řadu, jelikož pátrání profesora Maxima po tom, zda jsou někteří členové společnosti roboty či nikoli, je jedna z hlavních dějových linií. Zde má toto téma ovšem ještě jednu zásadní, neméně znepokojivou, rovinu. Tu ukazuje příběh učitele Aristida, který se chová jako systémem dokonale zpracovaný a zautomatizovaný jedinec, načež se později ukáže, že sám je robot, ačkoli o tom neměl tušení. V první části Aristidova příběhu však nic takového netuší ani čtenář, i jemu je Aristid zprvu představen jako jedinec bezmezně věřící vládě a konající vše, co se po něm – jako po správném občanu – chce:

„Ještě mi podepíšete malé prohlášení.“

Aristid podepsal.

„Víte, co jste podepisoval?“

„Ne,“ řekl Aristid, „nikdy nepochybuji o tom, že co se u nás děje, je správné. Ani můj podpis nemůže být nesprávný, ani text, který jsem podepsal, nemůže být nesprávný.“¹⁴⁶

To otevírá další otázku, kterou Markův román klade: Je možné, aby byl člověk plně poslušný režimu, který se z něho pokouší stvořit bytost bez vlastních názorů a citů, oddanou výhradně státu? Mezi řádky tak můžeme číst: Ano, ale pak již nepůjde o lidskou bytost, nýbrž prakticky o bytost mechanickou, člověku již pouze podobnou.

Automatizace člověka a lidského konání je pro Markův román hlavním motivem nejen v případě přeměny, respektive záměny lidí za stroje. Avizovaným netypickým příkladem pro dystopický román je Markův důraz na poezii, respektive na poezii a divadlo, jakožto na svobodné umělecké vyjádření. I to se totiž v Markově románu automatizuje, pracuje se pouze s oficiálním básnictvím a divadlem (zde je to propojeno, v divadle se recituje), zatímco stará, překonaná poezie (a divadlo) je potlačována a zakazována. Místní oficiální veršotepectví má nápadně společné prvky s poezií budovatelskou. Takto ji popisuje Marek:

¹⁴⁵ Čapek, Karel – *Loupežník, R.U.R., Bílá nemoc*, Československý spisovatel, Praha 1983, s. 129. ISBN není.

¹⁴⁶ Marek, Jiří – *Blažený věk*, Ivo Železný, Praha 1995, s. 74. ISBN 80-237-2124-0.

Neměla příliš ráda ten druh poezie, z něhož sestavovali příští večer, ale Il říkal, že je to pokus, jak udržet divadlo. Byla to poezie oficiálních básníků, říkalo se jí technická. Hřměly v ní – nebo spíše měly hřmít – stroje, rakety, elektrické motory a padající meteory. Hovořilo se v ní o novém věku, nových lidech, nových citech. [...] Ale nehovořilo se v ní o pocitech, jež byly staré a všem blízké: o úzkosti, o svíravé obavě, že se svět vymkl lidem z ruky, o samotě, prázdnotě, o velké lidské nudě.

Il má ovšem pravdu, je třeba ustoupit, je třeba sestavit takový program, aby jej převzala televize, aby lidé viděli jejich divadlo doma, na svých teletěnách. Budou tedy recitovat verše, jež přinášejí noviny a které, stokrát opakované, znějí z tlapkačů.¹⁴⁷

Jak vidno, je zde kladen důraz na poezii oficiální, což dobře odpovídá dobovému diskurzu, v němž žil autor tohoto díla. Stejně tak je tomu v konkrétním popisu podoby této oficiální poezie: Básně mají být pozitivní, o technickém pokroku, ale také schematizované, doslova takové, „*jaké znějí z tlapkačů*“, což je naprosto jasná narážka na nároky na poezii v padesátých letech. Je zajímavé, že podobný prvek jsme u dystopií z naší zkoumaného období nenašli, avšak pro úplnost bychom měli dodat, že umění jako propaganda, včetně poezie konkrétně, mělo silné místo už ve fikčním světě Zamjatinova *My* (mj. se zde píše např. „*Dnes už není poezie opovázlivým slavičím tlukotem – je státní službou, je prospěšná.*“¹⁴⁸).

Otevřených analogií na dobu, kdy dílo vznikalo, je ovšem víc než jen v podobě různých podob automatizace společnosti, popř. člověka jako takového. Fikční svět tohoto románu je založen na dvou soupeřících mocnostech – City a S.A.S. Jejich soupeření skrz tisk (v románu jsou hojně citovány propagandistické články z novin), ale i hlídání hranic vojáky. K otevřenému konfliktu ovšem nedochází. Zde je analogie Studené války víc než zřejmá. A to včetně oficiální propagandy, jejímž cílem je až demonizovat druhou stranu. Přítomnost války se objevuje během celého románu, podobně jako v Orwellově *1984*, kde se navíc mění nepřítel a nikdo na to nepoukazuje. K ničemu takovému zde ovšem nedochází: Vždyť v šedesátých letech, ve kterých Jiří Marek tento román poprvé vydal, byl svět na západní a východní již polarizován a mocnosti skutečně existovaly v tomto smyslu pouze dvě. Ovšem různých narážek a analogií je tento román více než plný.

Podobně jako v Harníčkově *Mase* se zde také otevírá otázka citů. Zdá se, že toto bylo pro autory dystopií v komunistickém Československu důležitým tématem. Marek se zde přímo zastavuje nad otázkou lásky mezi mužem a ženou (tento tradiční model, kdy je něco takového možné pouze u opačných pohlaví, je otevřeně vyjádřen), která také podléhá

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 30.

¹⁴⁸ ZAMJATIN, Jevgenij. *My*. Köln: Index, 1985, s. 64. ISBN není.

pravidlům tzv. Blaženého věku, což je v tomto fikčním světě eufemismus pro totalitu, ve které se příběh odehrává.

Knihy o lásce a soužití ženy a muže byly obsáhlé a těžké, ale při četbě se zdály těžké a zbytečné.

Dočetl se o tom, že Blažený věk zcela uvolnil, a proto naprosto zdokonalil vztahy mezi mužem a ženou. Jejich smysl spočívá v tom, že oba uznávají nejvyšší moudrost a účelnost Blaženého věku a že v dokonalé harmonii, která plyne z toho, že je člověk maximálně spokojen, tráví spolu svůj život.¹⁴⁹

A možná právě to je vrcholem totality: Ideologie zasahuje, ba přímo řídí, něco tak osobního, jako je láska mezi lidmi. Právě v tom můžeme nalézt nejvyšší stupeň totality, jakou nám Marek předkládá. Za povšimnutí jistě stojí i fakt, že je zde dáváno rovnítko mezi spokojený život a přijetí ideologie. Tedy setkáváme se s dystopií, která je částečně dystopická také v tom, že se fikční svět tváří jako utopie, což není zcela netypické (viz např. Páv – *Život je, i když si zuješ boty*), ale není to pravidlem (viz např. Harníček – *Maso*).

Kromě všech výše popsaných analogií ke komunistické současnosti autora, které zároveň tvoří právě dystopičnost jeho románu, vypíchněme ještě jednu, která je pro skutečné totality taktéž charakteristická, ovšem v tomto románu je dotažená do dokonalosti. Tím je absolutní kontrola lidí a jejich emocí, což bylo již výše naznačováno, nyní ovšem uvedme vcelku výmluvný příklad:

Profesor ovšem nevěděl, že ono široké schodiště je zde nejen proto, že připomíná staré zámky, z nichž se v City nezachoval ani jediný, ale i proto, že člověk stoupající po schodišti dává prostor automatu, aby připravil pro Nejvyššího Činitele (jemuž také říkali Excellence) materiál o člověku, který k němu přicházel.

Zde nebylo překvapení, prostě nemohlo být, protože překvapení bylo – nebo aspoň mělo být – vyloučeno z lidského života. [...] Než člověk prošel schodiště, byl prosvícen, prohmátán, proslíděn a prohodnocen. Mohl si být jist, že stroj o něm ví mnohem víc, než ví on sám o sobě. To pak dávalo Nejvyššímu Činiteli moudrost, nad kterou každý žasl. Neboť než vešel do audienční místnosti, měl už představitel City na stole spis se všemi údaji. A co víc, měl už předem zhodnocenou žádost, kterou mu návštěvník přednese, neboť ji velmi stručně zapsal už při vchodu u přijímacího úředníka. Než vyšel po schodech, stroje opatřili odmítnutí jeho žádosti (nebo vyhovění) tak pádnými důvody, že mu nezbylo, než je přijmout.¹⁵⁰

I zde je poměrně jasná – nezdráhejme se říci až parodie, na tehdejší vládní systém. Jistě, jde o parodii mrazivou, ovšem co zde můžeme vyčíst? Vládní činitelé jsou neschopní sami rozhodovat, mají pouze budít dojem moci a vševědoucnosti, ačkoli sami jsou zmechanizováni

¹⁴⁹ Marek, Jiří – *Blažený věk*, Ivo Železný, Praha 1995, s. 91-92. ISBN 80-237-2124-0.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 40-41.

a bez stroje, který za ně rozhodne, nejsou schopni ničeho. Nabízí se zde i vysvětlení, že oním strojem mohl Marek myslet SSSR, bez jejíhož řízení měla Československá vláda spoutané ruce a sama si nedokázala poradit, ovšem, to už bychom se opět pouštěli na příliš tenký led spekulace. Automatizace úředníků je však o několik stran později vyhnána do absurdna, když se ukazuje, že tito lidé nejsou ani schopni rozeznat základní lidské emoce (patrně proto, že v nové společnosti nemají co dělat, jak bylo naznačeno i v ukázkách výše). Když totiž úředník přijímá profesora Maxima k audienci, musí mu stroj analyzovat i jeho emoce, na které pak úředník adekvátně reaguje. Můžeme se tak dočíst např.: „*Stůl signalizoval: Nervové napětí...*“¹⁵¹. Tím se opět dostáváme k automatizaci státního aparátu, který je symbolizován stroji, strojovým chováním a roboty. Těmi jsou ve skutečnosti i policisté, což také běžní občané za normálních okolností neví. V jednom momentu se toto ovšem odhaluje, a to po zabití policisty rukou jednoho z odpůrců režimu:

Tak odnášeli zbytky svého druha a Ellen si uvědomovala: opravdu jsem to viděla, viděla jsem docela přesně, jak hlava upadla...

*„Bože,“ řekla jako ve snách, když ji starostlivý pán podpíral, „bože, tam dole přece vůbec není krev!“*¹⁵²

Že jsou v tomto systému, v tomto Blaženém věku, odpůrci režimu sledováni a likvidováni, není věcí nijak nečekanou, proto shledáváme snad i nadbytečným z takových částí románu citovat, stejně jako propagandistické novinové články, které se v románu také hojně objevují. Zastavme se tedy u poslední výmluvné analogie, která připomíná komunistický režim, zejména v padesátých letech, tak, jak se o něm již smělo v letech šedesátých mluvit (na myslí mám např. dílo *Ucho* od Jana Procházky a následně jeho filmovou verzi): tím jsou odposlechy. V Blaženém věku všudypřítomné, a to i u lidí, kteří by zdánlivě mohli být v klidu a věřit, že něčeho takového jsou ušetřeni. Přesně jak se píše v románu *Blažený věk* v části, kde profesor Maximus navštíví svého prominentního známého Martena: „*Šel ke stěně a pustil hudbu, aniž rozsvítil teletěnu. Profesor se usmál: vida, i Marten se bojí.*“¹⁵³ Opět musíme připomenout, že tento motiv se objevoval už v klasických světových dystopiích, odposlechy nebyly ničím výjimečným v Orwellově *1984*, ani v Zamjatinově *My*, kde jsou lidé přímo všem ostatním neustále na očích – stěny domů i nábytek mají totiž ze skla. I zde je ovšem na místě si uvědomit, že zatímco Zamjatin mohl ve dvacátých letech dvacátého století spíše predikovat, Jiří Marek již psal o aktuálním světě.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 45.

¹⁵² Tamtéž, s. 109.

¹⁵³ Tamtéž, s. 118.

Jak jsme výše ukázali, *Blažený věk* Jiřího Marka je velice otevřenou analogií na komunistický režim, ba přímo reakcí na něj, čímž se zařazuje mezi politicky orientované, respektive antikomunistické dystopie, jakých vznikala v období mezi lety 1945-1989 celá řada. Jeho pojetí je však nezvykle otevřené, což je fascinující především proto, že tento román mohl ve své době oficiálně vyjít. Pro nás je však zajímavý ještě něčím dalším: Ať už tak autor činil vědomě, či nikoli, navazoval na tradici dystopií z meziválečných let, částečně na Hausmanna a jeho *Velkovýrobu ctnosti*, ovšem mnohem více na Karla Čapka a jeho *R.U.R.*, ačkoli jiné zdroje inspirace také nelze vyloučit, a to včetně zahraničních, neboť tento román má mnoho společných rysů třeba i právě s mnohokrát zmiňovaným Orwellovým románem *1984*. Nutné je ovšem také podotknout, že Orwellův román je mladší než zmíněné Čapkovo drama a Hausmannova *Velkovýroba ctnosti*. Pokud tedy nacházíme společné rysy (u děl *1984*, *Velkovýroba ctnosti* a *Blažený věk* je společným rysem např. válka mocností, které ovládají svět,¹⁵⁴ zároveň je *Blažený věk* mezi těmito dvěma díly jakýmsi středem i co se týče zaměření vypravěče na jedince – zatímco ve *Velkovýrobě ctnosti* jsou příběhy jedinců potlačeny, v *1984* je vše sledováno optikou hlavní postavy, v *Blaženém věku* je optika vypravěče zaměřena na totalitní politickou situaci jako takovou a na sledování osudů jednotlivých hrdinů velice vyvážená) mezi těmito díly, nelze se jednoznačně přiklonit ani k zahraniční, ani k tuzemské inspiraci.

5.7 Josef Pecinovský

Pro analýzu Pecinovského díla jsme zvolili dvě povídky ze sbírky *Abbey Road*. V bohaté bibliografii autora má tato povídková sbírka nezanedbatelné místo, a ačkoli poprvé vyšla roku 1991 s tím, že se jednalo o texty z osmdesátých let, sám autor ji stále považuje za zásadní dílo pro pochopení svého přístupu ke tvorbě. Jinak si totiž nelze vysvětlit, že ještě čtyřicet let po prvním vydání (a jedenáct let po druhém, prozatím posledním) prohlásil v rozhovoru uveřejněném 15. 5. 2017 na webovém serveru Vanili.cz následující: „*Aby si člověk na mne*

¹⁵⁴ Ve zmíněných českých prózách jde o shodně mocností dvě, u Orwella tři, což by napovídalo větší inspiraci Marka Hausmannem než Orwellem. Nesmíme též opomenout, že v případě Jiřího Marka je pravděpodobné, že rozdělení na dvě mocnosti odpovídá také soudobému rozdělení na východní a západní svět, což opět vnáší do Markova díla silný politický alegorický rozměr.

zvykl, musí si přečíst *Abbey Road a Plástev jedu* [...]“¹⁵⁵ Další dílo, *Plástev jedu*, které v interview Pecinovský zmiňuje, je jedním z důvodů, proč jsme zvolili právě povídku *Její Veličenstvo*. Právě v ní totiž Pecinovský vytvořil fikční svět, do kterého se později vrátil a který rozšířil románem *Plástev jedu* (poprvé vydaným v roce 1990), mnohem později ještě volně navazující tetralogií skládající se z knih *Děti plástve 1*, *Děti plástve 2*, *Plástev v ohrožení* a *Válka pláství* vydaných mezi lety 2014 a 2015. Jedná se tedy o povídku pro autorovu pozdější tvorbu zásadní.

Dalším důvodem tohoto výběru je, že za povídku *Její Veličenstvo* získal Josef Pecinovský v roce 1986 Cenu Karla Čapka, o rok později získal stejnou cenu za povídku *Nos to závaží*. Zároveň jde o jediné povídky z knihy *Abbey Road* za které Pecinovský toto prestižní žánrové ocenění získal. Je nasnadě též připomenout, že *Abbey Road* je především sbírka sci-fi povídek, ne všechny jsou dystopické. Ovšem, Pecinovský se dystopiím věnoval a věnuje i mimo sbírku *Abbey Road* a pěti románů navazujících na povídku *Její Veličenstvo*. Mimo jiná mnohá díla je např. autorem dystopické novely *Zabít mrtvého*. Ta je založena na představě „věčného života“, kdy se člověk de facto reinkarnuje do nového těla, zatímco staré zlikviduje. Popisuje marný boj člověka, který prohlédl tuto iluzi – zjistí totiž, že jeho nové tělo nepřebírá veškeré vědomí jeho samotného, pouze dostane kopii jeho vzpomínek, a tak žije v přesvědčení, že likviduje prázdné tělo, zatímco je stejným člověkem, jako před reinkarnací. Tento rozdíl si ovšem uvědomuje muž ve starém těle, kterému dochází, že jeho mysl se do nového těla nepřenese, ačkoli nositel nového těla je (díky kopii vzpomínek) o tomto přesvědčen. Dystopická povídka končí prohraným bojem o život muže ve starém těle a lživý systém pokračuje dále nenarušen. Tuto novelu uvádíme jako příklad nepolitické dystopie, kam se ovšem (jak uvidíme později) řadí i některé povídky ze sbírky *Abbey Road*, avšak uvádíme ji proto, že pokud by bylo možné např. v povídce *Její Veličenstvo* nalézt politické (hovoříme o politice v ČSR před rokem 1989) paralely a aluze, v této novele takové prvky prakticky nenalézáme.

5.7.1 Nos to závaží

Ve fikčním světě této krátké povídky rozvíjí Pecinovský netradiční princip trestání protizákonných přečinů. Ten funguje jednoduchým způsobem – netrestá se vězením, nýbrž

¹⁵⁵ Josef Pecinovský: *Konzervace myšlenek trvá někdy až 40 let: Nabušený rozhovor s legendou českého sci-fi Josefem Pecinovským*. Vanili.cz [online]. [cit. 2017-05-28]. Dostupné z: <http://www.vanili.cz/scifi/clanek/?josef-pecinovsky-konzervace-myslenek-trva-nekdy-az-40-let>

přidáním několika kilogramů k tělesné váze, což ovšem není opticky na první pohled nijak vidět, avšak tito jedinci jsou vyřazeni na okraj společnosti (pokud se o nich někdo dozví, že patří k tzv. těžkým, tedy lidem, kteří jsou zvýšenou váhou potrestáni). Dystopičnost tohoto fikčního světa ovšem spočívá v první řadě v tom, za jaké přechyby jsou lidé trestáni. Vypravěč se k tomu vyjadřuje zcela pregnantně:

Ve společnosti, v níž žiji, není velkým problémem být obviněn z jakéhokoli činu.

Soudila mne žena. Ironií osudu bylo, že jsem si ji jako soudce sám vybral – zdála se mi být ze všech nejsympatičtější. Mlčky vyslechla prokurátorovu zaujatou řeč, se sevřenými rty naslouchala monotónnímu hlasu svědků papouškujících naučená svědectví podle prokurátorova vzoru, bez účasti sledovala chabé pokusy mého obhájce vytáhnout mne z té špíny, již na mne všichni nakydali, se skelným pohledem byla jen fyzicky přítomna mému poslednímu slovu, kterým jsem vlastně zatloukal poslední hřebíčky do vlastní tak umně sbité rakve.¹⁵⁶

Zde je zároveň popsán průběh soudního přelíčení, který až nápadně připomíná vykonstruované procesy z doby komunistické éry. Zařadit tedy tuto povídku mezi antitotalitní dystopie je poměrně nasnadě. Zůstaňme u ní však o něco déle a podívejme se hlouběji na další detaily, které toto zařazení potvrzují.

Zajímavé také je, že Pecinovský v této povídce otevírá téma robotizace lidí, se kterým jsme se již setkali u Jiřího Marka, nebo v *R.U.R.* Karla Čapka, zde se však jedná pouze o připodobnění úředníků ke strojům, které automaticky vykonávají svou práci, nad níž nemusí přemýšlet, čímž připomíná zase jiný aspekt Markova *Blaženého věku*, kde úředníci fungovali podobným způsobem, avšak z jiného důvodu. Zatímco úředníci v *Blaženém věku* vykonávají práce automaticky především proto, že stroje jim napovídají emoce ostatních lidí, a stejně tak to, co má úředník odpovědět, v povídce *Nos to závaží* jsou k takovému chování soudci dotlačeni násilím. Ve chvíli, kdy se Thomas Orten, hlavní protagonista a zároveň vypravěč povídky, setká se soudkyní, která na něj uvalila trest, dochází šokujícího zjištění:

Vtrhl jsem do malého výtahu, ještě než se zavřely dveře. Byla tam jen osamocená žena. [...] Kabina se trhavě rozjela směrem dolů, nahoře něco zakvílelo, ucítil jsem trhnutí a výtah se zastavil mezi patry.

[...]

„Kolik nosíte?“ zeptal jsem se přiškrceným hlasem. Úplně jsem zapomněl na to, že oslovením „těžkého“ porušuji zákon.

„Šestačtyřicet,“ zašeptala. Téměř se jí neotevřely rty.

¹⁵⁶ PECINOVSKEJ, Josef. *Abbey Road*. Praha: Triton, 2006, s. 277. ISBN 80-7254-919-7.

„Tak vy nosíte šestačtyřicet kilo,“ řekl jsem vyčítavě. „Už asi dost dlouho. Víte tedy dobře, jaké to je. Tak proč jste, k sakru, na mne pro nic za nic navalila osmapadesát kilogramů? [...]“

[...]

„Jak můžete být odsouzená a dělat soudce?“ zeptal jsem se jí jen tak, aby řeč nestála. Usmála se.

„A kdo jiný by měl soudce dělat [...] v justičním paláci nenosí nikdo méně než třicet kilo.“

„Proboha, snad mi nechcete namluvit, že naše justice sestává ze samých zločinců?“

„Zločinců? Proč si myslíte, že všichni, kdo nosí zátěž, musí být zločinci? Připadáte si snad vy jako zločinec?“¹⁵⁷

Z této, poněkud delší ukázky, můžeme vyčíst několik zásadních informací o fungování fikčního světa této povídky: Sami soudci (a veškerí vládní úředníci, jak se ukáže později) jsou trestáni, ač se ve skutečnosti nemuseli ničím závažným provinít. To poukazuje mimo jiné na absurdní zákony, se kterými jsme se již v analyzovaných dystopiích setkali (možná nejvýrazněji v Harníčkově *Mase*, či Pávově *Život je, i když si zuješ boty*), zároveň to však poukazuje na společnost, která díky těmto absurdním zákonům a strachu z důsledků jejich nedodržování pramení: Kontrolování a trestání musí kontrolovat a trestat jiné, aby vůbec přežili. To se plně odhalí v samotném závěru povídky, kde se Orten setkává s tím „*kdo to řídí, kdo nás všechny ovládá jako loutky svými neviditelnými nitkami.*“¹⁵⁸ Zjišťuje, že na vrcholu justiční pyramidy je člověk, který je nejtěžší ze všech. Nemůže se ani pohybovat, musí plavat ve speciálním roztoku, aby jeho vnitřnosti a klouby vydržely tělesnou váhu, kterou na sobě nosí. Dostáváme se tedy k uzavřenému kruhu neustálého trestání, pro záchranu vlastního života. Kdo je za tento způsob zodpovědný, se však v povídce nedozvíme. Toto tajemství snad poukazuje na totalitní režim, který stojí nad lidmi, který zároveň není již lidmi ovládaný a není v jejich moci se z něho vymanit. Opět bychom neradi spekulovali, ale i tak je možné toto dílo číst, jako alegorii totality, zákonů, které se vymkly z kontroly lidí a systém tak funguje bez číkoliv svobodné vůle, nezávisle na rozhodnutí kohokoli, a totalita se tak stává skutečně nezničitelnou.

Další zajímavou zmínkou je, že mluvit s „těžkými“ je zakázané. Tento zákon je v povídce (v různých variacích) připomínán vícekrát. Styk s potrestanými sám o sobě vede k trestu, což je opět nápadně podobné předlistopadovým praktikám komunistického režimu, kdy samotné stýkání se s perzekuovanými, režimu nepohodlnými lidmi, mohlo také vést k perzekucím. Pecinovský však tento trest ukazuje zároveň jako nástroj pro likvidování

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 290-292.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 303.

nepohodlných osob: „Těžkému“ je zakázáno jakkoli pomoci a člověku, který dosáhne vysoké váhy, se může snadno stát, že když na ulici upadne, nedokáže se již zvednout a je odsouzen k záhubě („*Pád může znamenat konec. Nikdo nepomůže ‚těžkému‘ vstát. [...] Zlomená noha znamená smrt...*“¹⁵⁹). Absurdnost tohoto zákona spočívá i v tom, že v justici pracují výhradně „těžcí“, kteří spolu běžně hovoří, a tak není nijak nezákonné je kdykoli potrestat, a tím je ve výkonu trestu udržet.

System je totiž nastavený tak, aby se nikdo nemohl úspěšně svého trestu zbavit, a tím se ze spolupráce s vládou vymanit. O tom se můžeme např. dočíst:

„Hochu,“ usmála se sarkasticky. „Tohle své břímě poneseš hezky dlouho. Rozhodně déle, než si myslíš. Neznám nikoho, komu by se podařilo trest si odbýt. Dřív nebo později se člověk dopustí dalšího přestupku, jako těžkému na to stačí i špatný pohled či slova pronesená ze spánku [...]“¹⁶⁰

Drobná poznámka o slovech pronesených ve spánku dává tušit, že ani odposlouchávání osob, které není pro dystopie ničím atypickým, se zde v nějaké podobě vyskytuje. Jako potvrzující této tezi můžeme brát i fakt, že hlavní hrdina na tuto poznámku nijak nereaguje, vůbec se jí nepodiví.

Setkáváme se tedy s fikčním světem, ve kterém je totalitní režim založen na strachu (z vlastního potrestání) a na vynucování práva, aby si jedinec vlastní stav ulehčil. To je také popsáno v momentě, kdy je Orten donucen spolupracovat s vládou: Zde zjišťuje, že pokud je k lidem shovívavý, jeho váha narůstá (= je trestán) a musí se i v tomto podvolit a stát se přesně takovým nástrojem režimu, jaký je žádoucí. Samotný fakt, že zde Pecinovský pokazuje na spolupráci s vládou je pro chápání textu jako politické alegorie více než výmluvný. Pro ilustraci ovšem opět uveďme ukázkou z textu. Jedná se o scénu, kdy Orten navštěvuje instituci Cyklop – Poradna pro odsouzené:

„Když budeš ochoten spolupracovat,“ naklonil se ke mně, „můžeš si trochu odlehčit.“
[...]

Hodil mi papír potištěný drobným hustým písmem. Byl tam portrét neznámého člověka, jeho popis, základní data a další údaje.

„Do tří dnů přinesete informace, čím se tenhle člověk zabývá ve volném čase, s kým se stýká, jaké má názory, co říká.“¹⁶¹

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 281.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 293.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 286-287.

V tomto momentě nemůže být pochyb, že Pecinovský naráží na praktiky v totalitním Československu běžné. Posledním výmluvným detailem, který nás nenechává na pochybách, že i Pecinovský se řadí k autorům, kteří svou dystopickou literární tvorbou poukazovali na praktiky předlistopadového režimu, je skutek, za který byl hrdina tohoto textu odsouzen ke zvýšení tělesné váhy o bezmála šedesát kilogramů:

„[...] obžalovaný Orten je vinen, že dne dvaadvacátého září minulého roku v jedenadvacet hodin třicet minut v objektu kavárny Mimóza šířil...“
„...štvavé řeči, napadal citlivý organismus našeho státu a vyzýval k podvracení...“¹⁶²

5.7.2 Její Veličenstvo

Fikční svět tohoto textu Josefa Pecinovského vykazuje typické dystopické prvky, s jakými se setkáváme i v jiných povídkách, jako je potlačování práv jedinců ve prospěch privilegované společenské skupiny, tvrdé trestání předsudků, likvidace osob, nebo zákony hraničící s absurditou. Přesto je tato povídka do určité míry velice specifická, neboť tyto prvky nacházíme nejčastěji u dystopií s politickým podtextem, který zde však po důkladné analýze textu shledáváme velice malý. Zároveň jsou zde pravidla a totalitní zákony (v kontextu ostatních námi analyzovaných textů českých dystopií) patrně nejdokonalejší (= občany tohoto světa nejvíce svazující). Drtivá většina obyvatel tohoto fikčního světa žije v obrovských úlech pod zemí, jsou ve svých činnostech naprosto mechanizováni, bez jakékoli svobodné vůle, v neustálém strachu z trestů. Nelze zcela hovořit o víře v politické a společenské uspořádání, nýbrž o jakoukoli možnost kritického myšlení byli tito lidé připraveni: Jejich životní koloběh je ohraničen pouze dlouhou jednotvárnou prací (Pecinovský zmiňuje dvacetihodinové směny), dvěma hodinami na odpočinek, mezi kterými je i sexuální styk, a to s „určenou družkou, aby provedli povinný tělesný kontakt“¹⁶³, po čemž následuje cyklus řízeného spánku. Zároveň jsou tito lidé odříznuti jak od informací, přesahující jejich pracovní činnost a další základní povinnosti, a také od jakéhokoli soukromého vlastnictví, což bychom mohli chápat jako jednu z mála drobných aluzí komunistických ideálů:

Nevěděl, jak daleko a v jakém podlaží pracuje, nebylo to důležité. Kabinka řízená jeho osobním karnetem ho vždy dopravila na správné místo. Právě tak nevěděl, kde bude spát, ale ani tím se nezatežoval. Byl si jist tím, že se pro něj vždy najde volná šestihraná

¹⁶² Tamtéž, s. 291.

¹⁶³ Tamtéž, s. 322.

buňka, do ní se nasouká jako skrčenec a tam si odbude svých šestapadesát hodin, pokud nebude nějakým výnosem tento čas znovu prodloužen.¹⁶⁴

Lidé žijící v úlu (fyzicky značně deformovaní oproti privilegované vrstvě tzv. Vyvolených, žijící na povrchu obklopeni umělou přírodou, nicméně pod paprsky skutečného slunce) mají přiděleno identifikační číslo a cosi, co bychom mohli označit za křestní jméno: Hlavní hrdina této povídky se jmenuje 536 367 RD 72 Mayo,¹⁶⁵ tradičně se ovšem představuje i s celým svým pracovním zařazením, které je v důsledku jediným smyslem jeho existence: „*Trubec kategorie D 12 s pomocným koeficientem X 4 s kvalifikací na jednoduché činnosti nevýrobního charakteru, identifikační znak 536 367 RD 72 Mayo.*“¹⁶⁶

Výše zmíněné motivy (absence soukromí, číselná podoba jmen, neměnný časový plán všech lidských aktivit, včetně povinného pohlavního styku s přiděleným partnerem) chápeme jako projev rozpadu sociálních a společenských struktur závislých na svobodné vůli a jejich nahrazení mechanickým chováním člověka. To se projevuje i v odcizení mezi lidmi, ke kterému v důsledku tohoto dochází, což autor ilustruje např. na popisu hromadné dopravy:

Mayo se otrásl hnusem. Autobus. [...] Mayo viděl před sebou monotónně šedá záda ostatních cestujících. Všichni stáli ve čtyřstupu jako zařezaní, tak těsně vedle sebe, že se při lehkém kymáčení soupravy jeden druhého dotýkali. Smysl této hromadné přepravy mu nebyl jasný. Nechápal, proč by se měl stýkat s lidmi, které nezná a s kterými nemusí pracovat. [...] Oblečen byl [pozn. P. K.: Muž, kterého Mayo v autobuse pozoruje] do fialového oděvu a něco takového spatřil Mayo poprvé v životě, On sám byl oblečen šedě a šedou barvu měl i jeho karnet. Také všichni ti, s kterými pracoval, i jeho určená družka, byli oblečeni šedě. Občas zahlédl člověka v modrém, to byl organizátor. S jinou barvou se zatím nesešel. [...] Necestoval autobusem poprvé, ale nikdy nezaslechl ani slovo. [...] Individualismus a touha po samotě ovládaly každého obyvatele plástve.¹⁶⁷

Jednotné uniformy obyvatel (v tomto případě suplující určitý druh kastovního systému) jsou dalším klasickým prvkem dystopických próz, které zde najdeme (nejsou ovšem až tak klasickým prvkem pro české dystopie, avšak setkáme se s nimi např. již v Zamjatinově *My* a v Orwellově *1984*). Dichotomické rozdělení společnosti na nižší a privilegované vrstvy opět není v dystopiích prvkem nijak neobvyklým, kromě zmíněného Orwellova románu (privilegovaní členové Vnitřní strany a na druhé straně obyčejní členové Vnější strany) se s ním do určité míry setkáme i v *Blaženém věku* Jiřího Marka, nejvýrazněji z českých dystopií

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 321.

¹⁶⁵ S podobným systémem pojmenování osob se setkáváme už v patrně prvním dystopickém díle, kterým je Zamjatinův román *My*. V něm se např. hlavní hrdina jmenuje D-503.

¹⁶⁶ PECINOVSKÝ, Josef. *Abbey Road*. Praha: Triton, 2006, s. 234. ISBN 80-7254-919-7.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 323-325.

pak v novele *Maso* od Martina Harníčka. Privilegovaná část společnosti v těchto prózách se od obyčejné odlišuje vždy luxusními životními podmínkami, dostatkem potravin, včetně těch, které jsou zbytku společnosti zcela nedostupné. Není bez zajímavosti, že pro meziválečné dystopie v českém prostředí tento prvek ničím obvyklým není, proto i ten můžeme považovat za reakci autorů na soudobou společenskou realitu.

Vraťme se ještě ovšem k oněm absurdním pravidlům a vysokým trestům, díky nimž umožňuje skrz strach vládnoucí systém funkčnost tohoto světa. Strach z nevědomého přečinu je totiž katalyzátorem fabule tohoto textu: Lidé v tomto fikčním světě musí u sebe neustále nosit tzv. karnet, což je tabulka, která nejen informuje o jejich identitě a pracovním zařazení, ale také nižším vrstvám (obyvatelům úlu) dává příkazy, zatímco vyšším vrstvám (Vyvoleným ve světě nad úlem) slouží jednak k plnění přání a příkazů, dále např. jako jakýsi diář, který je upozorňuje na pracovní schůzky, a zároveň v něm mohou uchovávat své poznámky. Mayo na začátku povídky svůj karnet ztratí (vypadne mu dírou v oblečení), což v prostředí úlu znamená vysoký trest, jehož přesnou podobu Mayo nezná, avšak strach ho dožene k nevídanému činu – v autobuse ukradne fialový karnet spolucestujícímu z vrstvy Vyvolených, a ten ho přemístí právě do jejich světa na povrchu.

Při změně prostředí hlavního hrdiny se setkáváme s reakcí podobnou, jako u bezejmenného hrdiny v Harníčkově novele *Maso*, a tou je nemožnost adaptace v novém prostředí. Hlavní postavy obou těchto textů prožily celý život v absolutní nesvobodě a nejsou schopni se se změnou tohoto stavu vyrovnat. Když se tedy Mayo dostane do domu prominenta, jemuž ukradl karnet, nejdříve ho vyděsí volná příroda – kterou vidí kolem sebe – a nebe nad hlavou, následně i velké prostory prominentova domu. Později zjišťuje, že ani neumí usnout dobrovolně, bez zásahu paprsku, který ovládá řízený spánek:

Ložnice se mu nelíbila. Byla příliš prostorná. Nechápal, proč má ležet na lůžku, a když mu karnet odvětil, že lůžko je určeno ke spánku, zaujal skrčenou polohu. Nebylo to jednoduché, nebylo o co se opřít, a navíc zde bylo zbytečně moc světla. Očekával příliv uspávacího záření, ale to se nedostavovalo. Po chvíli vstal a začal nervózně chodit po místnosti, přidržuje se stěn.

Nakonec objevil skříňku na peřiny a spokojeně se do ní nasoukal. Byla to v tomto světě jediná prostora, která mu připomněla buňku. Skrčil se do ní a byl spokojen.

Seděl, rukama objímal kolena a čekal na spánek. Ten však stále nepřicházel. Mayo neuměl sám usnout.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 334-335.

Setkáváme se tu tedy s motivem ztráty lidství, degenerace jedince na pouhé číslo, což je obojí sice nejvíce patrné na obyvatelích mnohamiliardového úlu, ale ve skutečnosti se týká i vyšší vrstvy Vyvolených, což Pecinovský vyjadřuje na několika místech, nejjednoznačněji ovšem skrze citlivou postavu Elly, neteře velice vysoce postaveného kontrolora úlů Mona Lestera. Právě Lesterovy totiž Mayo ukradne karnet, dostane se do jeho domu a chirurgicky získá i jeho vzpomínky (smíchané se svými vlastními) a intelekt. Pecinovský o Elle píše: „*Elle nebyla schopna si domyslet, že v současnosti člověk přestává být člověkem a stává se pouhým pořadovým číslem a že to, co celý den sleduje, je vlastně pouhý přelud.*“¹⁶⁹

Postava Elly je vůbec pro pochopení ztráty lidskosti i mezi Vyvolenými klíčová, k čemuž se podrobněji dostaneme níže. Nejprve se – ovšem taktéž skrze tuto postavu – ještě jednou pozastavme nad motivem neschopnosti jedince se adaptovat v jiné společnosti. Ta se projeví také ve scéně (která ovšem s oním výše zmíněným klíčovým pochopením dějově úzce souvisí), kdy dojde k jejímu znásilnění Mayem. Není bez zajímavosti, že velice podobně vystavěná scéna se objevuje v Harníčkově *Mase*. V obou případech hlavní hrdina knihy použije sexuální násilí na mladou dívku, která mu v novém světě pomáhá. V obou případech zvítězí zvyk této mužské postavy. Ten pochází z předchozího života, kde se řídil prakticky výhradně pudy. V případě Harníčkovy prózy je to způsobeno neschopností pochopit pravidla neznámého světa, zatímco Pecinovského hrdina pochopení na čas dojde, a to právě díky výše zmíněnému chirurgickému zákroku, jehož účinky však v nevhodnou chvíli vyprchají a on se opět stane tzv. trubcem, jakým byl v úlu (tito trubci se od Vyvolených lidí liší i fyziognomicky – mají zapadlé oči [nikdy nezažili kontakt se sluncem], slabé nohy, avšak tvrdou prací extrémně silné ruce a vyvinutý hrudník). Po této proměně opět jedná ovládan nejnižšími pudy, zvířecky, tedy přesně tak, jak byl společností vychován:

Ellu probudil prudký stisk. Otevřela oči, ale viděla jen tmou, cítila, jak ji k lůžku tlačí nesmírná tíha, a na těle vnímala dotyky neodbytných prstů.

[...]

Když se ukojil, vstal a hleděl do tmy podivnými prázdnými očima.

Rozsvítila světlo a zděšeně vykřikla. Nepoznávala ho. Nepřítomný pohled, možná víc zvíře než člověk, místo tepen na krku jen prudce se svíjející provazce, tepající pod tlakem mohutného srdce [...] to už přece nebyl ten člověk, který s ní včera večer tak laskavě a srozumitelně hovořil. To už byl zas jen obyčejný trubec, zrůda, méněcenná bytost, patřící někde hluboko do úlu, ale ne už tak neškodný.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 363.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 367-368.

Mayo se později¹⁷¹ pokusí systém svrhnout. Vráti se do úlu, kde přeruší výrobu, je však poměrně rychle zlikvidován (společně s ostatními přítomnými trubci, kteří začnou jeho sabotáž mechanicky napodobovat) uzavřením přívodu vzduchu a umírá.

Ve snaze narušit systém selže i řídicí počítač, který shledá, že lidský způsob řízení systému je špatný, protože lidé jsou zkorumpovaní a obohacují se na úkor pracujících *otroků* v úle, kteří trpí nedostatkem a v otřesných podmínkách často hromadně umírají, neboť nejsou považováni za lidské bytosti, ale pouze za pracovní sílu, de facto za jakýsi materiál. Řídicí počítač zlikviduje nejaktivnější člen zkorumpované vládnoucí lidské trojice jménem Zwada, který následně přebírá (zda sám, nebo se společníky, není zmíněno) vládu.

Povídka končí tragicky nejen pro Maya, ale také pro Mona Lestera, který se mezi privilegované nikdy nevrátí (ačkoli před smrtí jeho návrat Mayo zajistil) a zemře kdesi v hlubinách úlu. Tragického konce se dočká i Ella – po znásilnění Mayem porodí dceru, která je jí odebrána, což Zwada komentuje takto: „*Copak nechápeš, že samotná existence takového tvora se přičítá zásadám naší civilizace? Přece víš, kdo je jejím otcem! Uprchlý trubec, zločinec, mnohonásobný vrah!*“¹⁷² Ellinu dceru čeká osud královny úlu:

Jednou, ještě v době studií, měla [pozn. P. K.: Ella] možnost navštívit úl. To místo jí bylo samo o sobě odporné, nenáviděla je, ale chápala nutnost jeho existence. Tam také, jednou v životě, měla možnost spatřit královnu. Viděla odporné, narůžovělé, snad šest metrů dlouhé, a přesto stále ještě lidské tělo, rytmicky se chvějící v nepravidelných třasech, z něj trčely dvě útlé ručičky a chabé nožičky, orgány, které nikdy nemohly sloužit svému účelu, malá hlava téměř se ztrácející v záhybech tlusté kůže [...] a všemu vévodící gigantické břicho, znetvořené dvěma obludnými kulovými útvary, což nejsou nic jiného než mimořádně vyvinuté vaječníky, z nichž vteřinu za vteřinou, po dlouhé roky je nepřetržitě odebíráno několik tisíc vajíček denně, každé z nich je podrobováno pečlivé kontrole a potom oplodněno ze zvlášť upraveného semene trubců, kterým je chirurgicky odebíráno jen jednou v životě, aby bylo té nejvyšší kvality.¹⁷³

Ella se pod tíhou takové představy hroutí a páchá sebevraždu...

¹⁷¹ Což je motiv, který u dystopií popsal např. v úvodních kapitolách této práce citovaný Aleš Langer; zároveň se s tímto motivem setkáme i v českých meziválečných dystopiích, např. v *Domu o tisíci patrech* Jana Weisse, nalezneme ho též ve světové dystopické literatuře, např. v námi tolikrát připomínaných románech *My* (Zamjatin) a *1984* (Orwell), ale kromě nich také např. v románu Raye Bradburyho *451 stupňů Fahrenheita*, taktéž se často objevuje v dystopických filmech (nejen těch podle knižních předloh).

¹⁷² Tamtéž, s. 377.

¹⁷³ Tamtéž, s. 378-379.

Zařadit tuto povídku do některé z kategorií, které nám v této práci analyzováním děl vznikají, je poměrně obtížné. Na základě mnohých detailů a drobných aluzí lze tuto povídku číst jako alegorii vládnoucího komunistického systému, to ovšem opravdu jen částečně, neboť ony aluze nejsou zdaleka tak jasné a čitelné, jako v jiných analyzovaných textech, které toto kritérium splňují.

Další kategorie, do níž bychom mohli tento text zařadit, je kategorie, kterou v závěru práce nazýváme jako dystopie a přírodní „utopie“. Do ní řadíme texty, v nich se střetává dystopický prostor s utopickým, a ten je zpravidla prostorem přírodním, zatímco dystopický prostor je spojen s městem. Ačkoli rozdělení na nepřírodní a přírodní (navíc příroda v povídce *Její Veličenstvo* je umělá) zde nacházíme, přírodní prostor tu rozhodně není utopický, základní kritérium této kategorie tak naplňuje *Její Veličenstvo* pouze zdánlivě. Naplňuje však kritérium dystopií, které kategorizujeme jako ekologické – jedním z témat se v této povídce stává zničení přírody lidmi. To je jedním z důvodů, proč musí otroci v úle pracovat tak tvrdě, aby byla v chodu udržena umělá příroda vytvořená na obrovských úlech obalujících celou planetu. Možnost žít v této přírodě a poznat sluneční paprsky je taktéž jednou z věcí, která ovlivňuje fyzickou rozdílnost Vyvolených a otroků v úle. Podoba těchto trubců je navíc často (viz jedna z odstavcových citací výše) označována za odpornou a zvířecí (tedy podřadnou lidem).

Rozhodně však tuto povídku můžeme zařadit do kategorie sociální, neboť izolovaní jedince žijí v systému dokonale rozpadlých sociálních vazeb a absence svobody: Fikční svět tohoto textu představuje bipolární společnost, jejíž vládnoucí vrstva je pro udržení statutu quo schopná prakticky čehokoliv. Činí tak ovšem pouze pro vlastní blahobyť a pohodlí, čemuž se nezdráhá obětovat nejen miliardy životů otročících v úle, ale také jejich i svou vlastní lidskost a společně s ní i citové a sociální vazby, které lidem v úle likviduje, zatímco tito vrchní vládcí světa Vyvolených je postrádají právě kvůli honbě za mocí. Že je celý systém řízen umělou inteligencí, která v závěru projeví více soucit nad lidmi v úle než samotní lidé ze světa privilegovaných, je už jen výmluvným detailem vedoucím k umocnění chápání této povídky jakožto textu zabývajícím se právě rozpadem společnosti a ztrátou lidskosti.

5.8 Egon Bondy

5.8.1 Invalidní sourozenci

Jak ukážeme později, *Invalidní sourozenci* nejsou zcela klasickou dystopií a je sporné, zda vůbec tento román mezi dystopie řadit. Proto se více, než samotné analýze textu, budeme v této kapitole věnovat právě tomu, zda je toto dílo možné za dystopii považovat, ačkoli samotné analýze se vyhýbat nebudeme, neboť po (alespoň částečném) zařazení tohoto díla mezi dystopická, můžeme nalézt prvky, díky kterým *Invalidní sourozence* budeme moci zařadit do typologie, kterou představíme v závěru této práce.

Egon Bondy patří (podobně jako Vladimír Páral či Jiří Marek) k autorům, pro něž není tvorba dystopických, potažmo sci-fi knih nijak stěžejní. Přesto jsou *Invalidní sourozenci*, román dystopický, možná nejznámější autorovou prózou. Od ostatních dystopií, kterým v naší práci věnujeme pozornost, se liší mimo jiné velkou reflexí, které se tomuto románu dostalo v odborné literatuře, což platí taktéž o jejich autorovi. Zařadit *Invalidní sourozence* jako jasnou dystopii přitom není zcela neproblematické, v odborné literatuře bývají dokonce označováni za román postapokalyptický.¹⁷⁴ Je pravda, že i do tohoto žánru román *Invalidní sourozenci* patří, avšak není bez zajímavosti, že žánr dystopický a žánr postapokalyptický se v rámci jednoho díla nezdá prolíná, respektive že společnost v postapokalyptických románech nápadně připomíná společnost dystopickou, avšak postapokalyptické romány se liší především tím, že se odehrávají po (nebo před a při, následně po) rozpadu společenských struktur tak, jak je známe. Ty jsou pak zcela odstraněny, nebo nahrazeny jinými, provizorními. Zpravidla se v nich také nachází zbídačené lidstvo, které již přežívá pouze ve svých (co do počtu přeživších) zbytecích. Ačkoli v *Invalidních sourozencích* se neocitáme před apokalypsou, zmínky o dřívějším masivním úbytku lidstva zde najdeme. Ovšem politické a společenské struktury zde existují, což však není pro postapokalyptická díla ničím neobvyklým – v postapokalyptických románech je nicméně tradiční vláda obvykle nahrazena řadou menších rozdrobených společností, které vyznávají různé systémy vlády, nezdá se různé stupně diktatury. K tomu však u *Invalidních sourozenců* nedochází. Zde je zbytek společnosti rozdělen na dva státy (v rámci nich je určitý „kastovní systém“), které spolu válčí, což je zase prvkem obvyklým v dystopiích.

¹⁷⁴ BOLTON, Jonathan. *Světy disentu: Charta 77, Plastic People of the Universe a česká kultura za komunismu*. Praha: Academia, 2015, s. 168. ISBN 978-80-200-2462-6.

Abychom lépe pochopili rozdíl mezi dystopickým a postapokalyptickým románem, krátce se zastavme u dvou postapokalyptických děl. Záměrně vybíráme dvě díla velice odlišná – prvním je klasický britský román Johna Wyndhama *Den trifidů*, poprvé vydaný již roku 1951,¹⁷⁵ druhým je naopak dílo české, velice aktuální (poprvé vydané v roce 2016), a tím je román *SPAD* od Františka Kotlety.

Den trifidů začíná blíže neurčenou nehodou, kvůli níž přijde většina obyvatel planety o zrak. Zároveň s tím se vymknou kontrole uměle vypěstované rostliny, tzv. trifidi, kteří začnou bezbranné lidi lovit a zabíjet. Společnost se rozděluje do menších celků – najdeme zde samaritány, kteří chtějí zachránit co nejvíce bezbranných, solitéry, kteří se snaží v nové situaci pokud možno hlavně přežít, ale i utopisty, kteří se pokouší vytvořit novou společnost, svázanou přísnými pravidly: Ty mají zajistit přežití lidského rodu. Z těchto prvků najdeme u Bondyho z určitého hlediska pouze vymírající společnost, která se však v *Invalidních sourozencích* o záchranu ani příliš nesnaží – nerodí se děti, lidé se pokouší zachránit až ve chvíli, kdy se blíží vše zničující potopa. Zůstává však postapokalyptický prvek, tedy lidská společnost na pokraji vymření.

Oproti tomu fikční svět Kotletova románu *SPAD* začíná dávno po pádu nám známých společenských struktur (podobně jako *Invalidní sourozenci*). Po sérii blíže nespecifikovaných válek. I zde je společnost rozdělena do celků sledujících různé cíle (rolí samaritánů zde přebírá bývalý pornoherec, který vychovává mladé chlapce a dívky podle křesťanské morálky), avšak lidem nejsou nebezpeční jiní tvorové, ale pouze různé – často kanibalistické – lidské „kmeny“, nebo různé náboženské sekty.

Jak *SPAD*, tak *Den trifidů* jsou akčními romány, jádro příběhu je – do značné míry – ohraničeno cestou hlavních protagonistů po zničené Zemi z bodu A do bodu B,¹⁷⁶ což je opět něco zcela jiného, než v případě *Invalidních sourozenců*. Pokud tedy souhlasíme se zařazením *Invalidních sourozenců* do žánru postapokalyptické literatury, musíme brát na vědomí, že toto zařazení platí pouze částečně. Níže se ovšem pokusíme *Invalidní sourozence* též zařadit coby dílo dystopické.

¹⁷⁵ NEFF, Ondřej a Jaroslav OLŠA. *Encyklopedie literary science fiction*. Praha: Asociace fanoušků science fiction, 1995, s. 412. ISBN 80-85390-33-7.

¹⁷⁶ Tento prvek je velmi obvyklý také u postapokalyptických filmů. Srov. např. *Šílený Max: Zběsilá cesta* [Mad Max: Fury Road] [film]. Režie George MILLER. Austrálie, USA, Village Roadshow Pictures, Kennedy Miller Mitchell, RatPac-Dune Entertainment, 2015.; *Cesta* [The Road] [film]. Režie John HILLCOAT, USA, 2009. Adaptace románu Cormaca McCARTHYHO *Cesta*.; *Kronika mutantů* [The Mutant Chronicles] [film]. Režie Simon HUNTER, USA, Isle of Man Film, Grosvenor Park, 2008.

Rozborům děje a smyslu se věnuje množství publikací a literárních slovníků.¹⁷⁷ Kromě slovníkového popisu děje a konstatování, že se jedná o román, kterým Bondy kritizoval soudobou společnost,¹⁷⁸ se můžeme často setkat s výkladem, že jde o alegorii životního stylu zástupců českého undergroundu a disentu. Např. Martin Pilař (ve srovnání Bondyho *Invalidních sourozenců* a *Zprávy o třetím českém hudebním obrození* Ivana Martina Jirouse) o tomto píše:

*Surčitým historickým odstupem se zdá, že vytvořením dvou kanonických textů undergroundu, jež byly okruhem sympatizantů považovány za jakési „manifesty“ životního způsobu a jediné přijatelné kultury [...]. Oba po svém vyjádřili vlastní vnímání kulturní situace na počátku „normalizace“ a své potěšení z toho, že i v podmínkách nesvobody může existovat „veselé ghetto“ [...]. Nicméně pohrdání Bondyho „invalidních sourozenců“ „postiženci“ a „řádnými občany“ spolu s Jirousovým deťinováním „druhé kultury“ znamenalo počátek radikálního **odmítání jakéhokoliv kontaktu s establishmentem** (tedy i bojovné konfrontace).¹⁷⁹*

Ani jedna z uvedených knih, ze kterých jsme čerpali, přitom nepoukazuje na možnost zařazení *Invalidních sourozenců* do žánru dystopie. Jak už jsme zmínili výše, žánrové zařazení tohoto románu je sporné. Text obsahuje prvky dystopie, utopie, postapokalyptické prózy, ale také prvky filozofické prózy, v neposlední řadě jde o alegorii českého undergroundu.

Román se odehrává v budoucnosti, ve společnosti, která je rozdělena na obyčejné lidi (těm vládnou „důstojníci“), jejich poskoky „postižence“ a mimo společnost stojící „invalidy“. Těmi jsou i muž A. a jeho družka B. A. a B. naleznou cestu na ostrov, kde naprosto svobodní lidé (kteří se nad ně nepovyšují) žijí své utopické životy – A. a B. ostrov občas navštěvují, ovšem uvědomují si, že sem nepatří. Mezi ostrovní společností, a místem, kde žijí A. a B. vynikají ostré kontrasty utopického a dystopického prostoru. Např. na utopickém ostrově se nachází přirozená příroda,¹⁸⁰ ve městě jedí lidé syntetické banány na příděl¹⁸¹ a B. používá k vaření např. „*Syntetické maso z konzervy*“¹⁸² či „*polevu z rozvařených nezničitelných*

¹⁷⁷ Uveďme alespoň jeden zdroj odborné literatury a jeden literární slovník: BOLTON, Jonathan. *Světy disentu: Charta 77, Plastic People of the Universe a česká kultura za komunismu*. Praha: Academia, 2015, s. 168-174. ISBN 978-80-200-2462-6.; DOKOUPIL, Blahoslav, ZELINSKÝ, Miroslav (eds.). *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sřinga, 1994, s. 27-30. ISBN 80-85491-84-2.

¹⁷⁸ BOLTON, Jonathan. *Světy disentu: Charta 77, Plastic People of the Universe a česká kultura za komunismu*. Praha: Academia, 2015, s. 169. ISBN 978-80-200-2462-6.

¹⁷⁹ PILAŘ, Martin. *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Brno: Host, 1999, s. 71. ISBN 80-86055-67-1.

¹⁸⁰ BONDY, Egon. *Invalidní sourozenci*. Brno: Zvláštní vydání..., 2002, s. 150. ISBN 80-85436-79-5.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 145.

¹⁸² Tamtéž, s. 153.

syntetických hmot“.¹⁸³ Opět se zde setkáváme s rozdělením na zkažené město a čistou a přirozenou přírodu, kde tentokrát město není jen místem, řízeným nesmyslnými zákony a pravidly, ale též místem, které se fyzicky propadá do bažin (Martin Pilař považuje přítomnou hnilobu a špínu za symbol samotného undergroundu¹⁸⁴), zatímco ostrovní společnost – ač není přímo venkovská, jako v jiných dystopických dílech tohoto typu – je symbolem čistoty a především přirozenosti.

Dystopické prvky nacházíme v samotném fikčním světě, kde se román odehrává – jedná se o společnost totalitní, avšak fantaskní, která má předlohu v autorově žité skutečnosti, nicméně právě alegoričnost a fantasknost tohoto světa přibližuje *Invalidní sourozence* dystopiím, které rozhodně můžeme řadit do žánru science-fiction, přestože v případě Bondyho románu se o science-fiction nejedná, či je zařazení do sci-fi literatury spekulativní – text sice obsahuje fantaskní prvky, ovšem téměř neobsahuje prvky sci-fi literatury, ačkoli se odehrává v budoucnosti. Přesto, že tento román tedy není čistě dystopickým dílem, podobností mezi ním a jinými v této práci analyzovanými dystopiemi, je mnoho.

V první řadě se jedná o alegorii každodenního života v komunistickém Československu a o vyzdvihování absurdních zákonů, s čímž jsme se již setkali v mnoha jiných dystopiích z tohoto období (např. Páv, Harníček, Pecinovský). Zde je však návaznost na realitu aktuálního světa očividnější. Autor zde mimo jiné naznačuje bezvýchodnost situace a absenci víry v naději na změnu. Těhotná B. to vyjadřuje těmito slovy:

„Jestliže ale sám chápeš, že je to tak, jak jsem ti řekla, potom je otázkou jenom to, aby to dítě nevyrostalo v tomhle koncentráku, který bude za třicet let ještě horší než dnes.“

[...]

„... Až mu bude deset let, s největší pravděpodobností – neboť země se pak sotva stane lepší k obývání – s největší pravděpodobností mu dám uspávací pilulku.“

(Uspávací pilulka‘ byl eufemismus pro bezbolestně usmrcující dávku léků.)¹⁸⁵

Co se aluzí každodenního život týká, Bondy popisuje např. koncerty undergroundových kapel a zákazy s tím spojené (*„Koncert byl zakázáný jako takový a každý z účinkujících měl ještě zvlášť zakázáno jakékoli koncertování.“¹⁸⁶*), či perzekuci „mániček“ jako takovou (*„[...] a ovšem nejbláženější byl [pozn. P. K.: policista] když uviděl invalidního důchodce, individuum [...] s příliš dlouhými vlasy a vousy [...]. Nelenil takové individuum*

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ PILAŘ, Martin. *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Brno: Host, 1999, s. 144. ISBN 80-86055-67-1.

¹⁸⁵ BONDY, Egon. *Invalidní sourozenci*. Brno: Zvláštní vydání..., 2002, s. 120. ISBN 80-85436-79-5.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 51.

pronásledovat [...].¹⁸⁷), ačkoli policisté jsou zde vykresleni spíše jako neschopné karikatury, než jako orgány budící hrůzu. Vedle toho používá Bondy i další prvek v dystopických totalitách ne zcela neznámý (viz např. Orwellovo *1984*), a to je vymazávání lidí z historie, tedy likvidaci nepohodlných osob nejen fyzickou.¹⁸⁸ Alegorie totalitní reality lze ovšem nalézt i v tom, že Bondyho fikční svět je rozdělen na Spojence a Federaci, další jasnou narážkou jsou „*důstojníci s lidskou tváří*“¹⁸⁹, jejichž smysl je popsán jako jasná alegorie tzv. socialismu s lidskou tváří. Setkáme se i s kritikou budovatelského umění.¹⁹⁰

Je tedy patrné, že Bondyho text je především kritikou socialistické společnosti, která ovšem bezděky naplňuje jistou podobu dystopických děl – a to především podobou fikčního světa a také jeho rozdělením. Musíme si ovšem uvědomit, že dystopickým se tento román stává především v kontextu ostatních dystopických děl, která – podobným způsobem, jako *Invalidní sourozenci* – reagují na žitou skutečnost v komunistické ČSR. Dalším prvkem, proč tento román mezi dystopie řadit, je již zmíněný kontrast mezi dystopickou všedností a jejím utopickým protipólem. Budeme-li tedy toto dílo považovat za dystopické, což budeme, patří rozhodně mezi dystopie antikomunistické.

Kromě výše zmíněných žánrů, kam je možné *Invalidní sourozence* zařadit, a způsobů, jak tento román chápat, nezapomeňme zmínit, že *Invalidní sourozence* lze též číst jako biblické podobenství k potopě světa. Nejen, že se k ní po většinu děje schyluje, a nakonec opravdu přijde – navíc „invalidé“ na rozdíl od „normálních lidí“ přežijí – voda později opadne a „invalidé“ stanou zpátky na Zemi, od zkaženosti města a „obyčejných lidí“ očištěné. Sám autor se k tomuto podobenství v textu vyjadřuje, ač ho jeho vypravěč odmítá.¹⁹¹

5.9 Eduard Petiška

5.9.1 Cesta do země Lidivoni

Jako poslední analyzujeme text, který sice vznikl jako první ze všech děl, kterým se v této práci věnujeme, konkrétně mezi lety 1951 a 1952, ale za vydání čekal ze všech nejdéle – sedmačtyřicet let, ačkoli poprvé byl připraven k vydání již roku 1968, ke kterému ovšem

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 42.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 39.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 138.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 147.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 168.

nedošlo. Jedná se o patrně jedinou dystopii Eduarda Petišky, krátké alegorické dílo nazvané *Cesta do země Lidivoni*.

Tomuto textu věnujeme mnohem kratší prostor, než jaký jsme věnovali analýze předchozích děl, a to z prostého důvodu – toto krátké dílo pouze rozvíjí a variuje analogie k cenzurní a absolutistické vládě izolovaného ostrovního státu, pro naše účely tedy postačí pouze krátký rozbor, neboť více témat zde nenalzáme.

Text vypráví příběh cestovatele Jakuba Libertia (už jméno vypravěče odkazuje k hlavnímu tématu textu: *libertas*, lat. svoboda), který, při plavbě z Janova, ztroskotá na ostrově, kde je potlačováno svobodné myšlení jeho obyvatel. Je otázkou, zda poznámka, že lidé na tomto ostrově mluvili stejnou řečí jako Libertius, byla autorovým zjednodušením, aby nemusel řešit jazykovou bariéru mezi postavami, nebo zda bylo záměrem čtenáři napovědět, že text je alegorií jeho aktuálního světa, nikoli na cizí zem, kde lidé mluví jinou řečí. Nicméně alegorií společensko-politické situace v padesátých letech (nejen) v Československu zde najdeme mnohem více, lépe čitelných.

Pevnina na kterou mne moře vyvrhlo, byl ostrov zvaný Lidivoni. Namítl jsem, že toto jméno slyším po prvé. Učenec se usmál a řekl, že jeho zemi už po staletí nenavštívil žádný cizinec. Když jsem projevil obavu o jeho vědeckou práci, jež postrádá blahodárného styku s cizí vědou a prospěšné spolupráce s předními universitami naší pevniny, prohlásil, že tato spolupráce by byla vědě v zemi Lidivoni jenom na závadu. Nato vzal do ruky spis opatřený královským podpisem, v němž král země Lidivoni sám podával vědcům návod, kterak si vésti v oblasti historie. Tento spis obsahoval, jak jsem se přesvědčil, tři hlavní body:

- 1. Psát historii tak, jak chce král.*
- 2. Nepsat nic jiného, než co chce král.*
- 3. Dbát ve všem královy vůle¹⁹²*

Izolace ostrova připomíná, v té době poměrně čerstvou, izolaci Československa. Historie se tvoří dle pokynů vlády, která zabraňuje „*cizím vlivům*“, tedy svobodnému a kritickému myšlení. Cílem v Lidivoni je, aby lidé poslouchali, ale zároveň aby věřili, že jsou svobodní. Je to podobný princip, s jakým se setkáváme v Orwellově *1984*, nebo později např. u Zdeňka Páva (*Život je, i když si zuješ boty*), v Harníčkově *Mase* – obecně v různých podobách ve většině dystopií, včetně starších českých, jako je třeba Weisův *Dům o tisíci patrech*. Obyvatelé nesvobodného světa musí věřit vládě a považovat sami sebe za svobodné. Není

¹⁹² PETIŠKA, Eduard. *Cesta do země Lidivoni: Neuvěřitelná dobrodružství trosečníka* [online]. Education, 2013 [cit. 2017-06-06], s. 9. ISBN 978-80-87781-34-0. Dostupné z: https://play.google.com/store/books/details/Eduard_Peti%C5%A1ka_Cesta_do_zem%C4%9B_Lidivoni?id=P6d6mFyRD9QC&hl=cs

ovšem bez zajímavosti, že princip, kdy se před očima mění „pravda“ a s ní myšlení obyvatel, jsme v žádné z analyzovaných dystopií nenašli, avšak – podobně jako v tomto Petiškově textu – je koncept proměnlivosti pravdy jedno ze základních témat právě Orwellova románu.

Zároveň tři výše popsané body, „*kerak si vésti v oblasti historie*“ dávají tušit nejen nesvobodné nakládání s pravdou, ale taktéž propagandistické a cenzurní praktiky. K tomu odkazuje celá řada pasáží, např.:

„Je-li historie závislá na králově vůli, nesmí objevit nic jiného než to, co povolí král.“

„Tak jest,“ řekl mladý učenec.

„Je-li však král na omylu,“ pokračoval jsem, „pak je všechna věda v této zemi mylná.“

„Připusťme,“ řekl učenec šeptem, „že by se král mýlil, pak by to ovšem nebyl omyl, neboť omylem můžeme nazvat jen to, co lze doložit přesvědčujícími důkazy. Nikomu v zemi Lidivoni není však dovoleno tyto důkazy proti králově neomylnosti shromáždit, natož vynést na oči lidu.“¹⁹³

V dalších pasážích se dočteme též o cenzuře literatury, o snaze o jakési sjednocení pravdy („*Řekněte mi,“ pokračoval muž, „jsou u vás tak hloupi lidé, že každý mluví jinak a tiskne rozličné nápady, aniž by se řídil královským návodem?“¹⁹⁴*). Na dobu svého vzniku velmi odvážný, ač nepublikovaný text, je – stejně jako pozdější prózy, např. Harníčkovu *Maso*, Pávova povídka *Život je, i když si zuješ boty*, nebo částečně (avšak jiným způsobem) Pecinovského povídka *Nos to závaží* – protkán odkazy na absurdní zákony, v tomto případě s velkým důrazem na poslušnost obyvatel, kteří tyto absurdity přijali za své. Na základě těch je Jakub Libertius ke konci povídky uvězněn:

„Můj veliteli, hlásím, že jsem toto individuum našel před sochou Jeho Veličenstva velikého krále při okázalé provokaci. Kašlal na královu sochu a jsa dotázán, proč tak činí, odpověděl velmi směle, že je nastydlý.“

Velitel kývl hlavou.

[...]

Velitel mne však nepřipustil ke slovu a řekl stručně:

„Odsuzuje se na deset let káznice.“

Řekl jsem rozhořčen, že se odvolávám, ježto si nejsem vědom viny. Ale strážník mne už postrkoval k vratům věznice, dáváje mi cestou užitečné rady:

„Buďte rád, že nechceme, abyste se přiznal, a nemyslete si, že byste se nepřiznal. Tady se přizná každý a ke všemu.“¹⁹⁵

¹⁹³ Tamtéž.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 11.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 27.

Odkaz na vykonstruované soudní procesy bez možnosti obhajoby, jak je známe právě z padesátých let, je zde – vezmeme-li v úvahu dobu vzniku textu – více než patrný. Ostatně k aktuálnosti textu Petiška sám odkazoval v předmluvě k plánovanému vydání v dubnu 1968:

Tento příběh byl napsán v letech 1951 a 1952. Nese znaky své doby. Tenkrát nemohl vyjít tiskem. Ležel v zásuvce vedle jiných mých rukopisů a dnes jej předkládám beze změny a bez dodatků. Nese znaky své doby. Ale nejen své.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 5.

6. Další trendy dystopie po roce 1989

Dystopie po roce 1989 nespádá do časového vymezení naší práce, avšak nové směry, kterými se ubírá, jistě stojí za nastínění. Načrtněme (či lépe řečeno zmiňme se o jeho existenci) tedy alespoň žánr dystopie, který se v posledních letech otiskl i do širší pop-kultury, a to prostřednictvím filmových zpracování.

Patrně nejzajímavějším trendem v tomto žánru je – v celosvětovém měřítku – fantastika zaměřená na dospívající. A právě v této literatuře (potažmo filmech) má své pevné místo i dystopie zaměřená na dospívající. Jen namátkou: Veronica Roth a její trilogie *Divergence* (v originále *Divergent*) – tvořená knihami *Divergence*¹⁹⁷ (v originále *Divergent*, vydáno 2011), *Rezistence*¹⁹⁸ (v originále *Insurgent*, vydáno 2012) a *Aliance*¹⁹⁹ (v originále *Allegiant*, vydáno 2013), které se dočkaly filmové podoby (pod stejnými názvy) v letech 2014, 2015, 2016. Pro úplnost ovšem nutno připomenout, že poslední kniha byla rozdělena na dva filmy (čtvrtý film série, plánovaný na rok 2017 by měl nést název *Ascendant*²⁰⁰), s tím, že poslední se (po neúspěchu filmové verze *Aliance*) plánuje jako televizní film, nikoli jako film pro produkci v kinech.²⁰¹ Přesto můžeme hovořit o nesporné atraktivitě této nové odnože dystopie, podíváme-li se na prodejní čísla: Do roku 2013 bylo údajně prodáno 6,3 milionů knižních výtisků této trilogie.²⁰²

Podobným případem tzv. young-adult dystopie může být trilogie *Labyrint*, jejímž autorem je James Dashner. Jednotlivé díly nesou názvy *Labyrint: Útěk*²⁰³ (v originále *The Maze Runner*, vydáno 2009), *Spáleniště: Zkouška*²⁰⁴ (v originále *The Scorches Trials*, vydáno 2010) a *Vražedná léčba*²⁰⁵ (v originále *The Death Cure*, vydáno 2011). Trilogie se dočkala filmových zpracování v letech 2014 a 2015, závěrečná část je plánována na rok 2018.²⁰⁶

¹⁹⁷ ROTH, Veronica. *Divergence*. Praha: CoBoo, 2012. ISBN 978-80-7447-549-8.

¹⁹⁸ ROTH, Veronica. *Rezistence*. Praha: CoBoo, 2012. ISBN 978-80-7447-549-8.

¹⁹⁹ ROTH, Veronica. *Aliance*. Praha: CoBoo, 2014. ISBN 978-80-7447-549-8.

²⁰⁰ *Ascendant* [online]. ČSFD - Česká filmová databáze [cit. 2017-03-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/384007-ascendant/zajimavosti/?type=film>

²⁰¹ *Divergence: 4. film se ruší, série se přesune na TV obrazovky* [online]. Fandíme Filmu [cit. 2017-03-19]. Dostupné z: <http://www.fandimefilmu.cz/clanek/8460-divergence-4-film-se-rusi-serie-se-presune-na-tv-obrazovky>

²⁰² *Facts & Figures 2013: For Children's Books, Divergent Led the Pack* [online]. PW - Publishers Weekly [cit. 2017-03-19]. Dostupné z: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-industry-news/article/61447-for-children-s-books-in-2013-divergent-led-the-pack-facts-figures-2013.html>

²⁰³ DASHNER, James. *Labyrint: Útěk*. Praha: Euromedia, 2014. Yoli. ISBN 978-80-87543-20-7.

²⁰⁴ DASHNER, James. *Spáleniště: Zkouška*. Praha: Euromedia, 2014. Yoli. ISBN 978-80-87543-32-0.

²⁰⁵ DASHNER, James. *Vražedná léčba*. Praha: Euromedia, 2015. Yoli. ISBN 978-80-87543-61-0.

²⁰⁶ *Labyrint 3: Premiéra definitivně odložena, máme datum* [online]. Fandíme Filmu [cit. 2017-03-19]. Dostupné z: <http://www.fandimefilmu.cz/clanek/8074-labyrint-3-premiera-definitivne-odložena-mame-datum>

Ovšem ještě dříve, než přišel boom žánru dystopie pro dospívající, objevovaly se tyto knihy v literatuře, a to i české, ačkoli příklad, který zde uvádíme, patří spíše do české jinojazyčné literatury. Je jím román v Německu žijící české spisovatelky Ivy Procházkové *Soví zpěv* (česky 1999, v německém originále *Eulengesang* již 1995).²⁰⁷

Krom těchto trendů je třeba vzít na vědomí důležitý fakt, že česká dystopie, která vznikala v období komunistické nadvlády, často nevycházela oficiálně, tedy její širší dopad na čtenáře a případné pokračovatele spadá až do počátku let devadesátých. I z toho důvodu lze předpokládat, že současná česká dystopie se neliší od období, kterým se v této práci zabýváme primárně, natolik, jako se lišila meziválečná dystopie a dystopie z období od komunistického převratu v roce 1948 do převratu v roce 1989: Díla vzniklá před rokem 1989 byla často poprvé publikována až po něm a autoři v nastupující generaci se s těmito díly mohli setkat de facto jako se současnou tvorbou. Nechme promluvit konkrétní data: Soubor povídek Zdeňka Páva *Neočlověk* vyšel poprvé až v roce 2014 (Triton), tedy pětadvacet let po Sametové revoluci. *Utopie, nejlepší verze* Ivana Kmínka byla autorem dokončena již roku 1987²⁰⁸, avšak knižního vydání se dočkala teprve v roce 1990 (Středočeské nakladatelství a knihkupectví), podruhé v roce 2006 (Triton). Eva Hauserová nevydala před rokem 1989 žádnou knihu, ačkoli texty z povídkového souboru *U nás v Agónii* pochází z osmdesátých let, kniha se vydání dočkala až roku 2006 (Triton), tedy později, než sbírka povídek *Když se sudičky spletou*²⁰⁹, z níž jsme analyzovali povídku *Už jsi velký mužik*. Podobný osud měla předrevoluční tvorba Josefa Pecinovského. Stejně jako Hauserová publikoval několik textů v různých sci-fi sbornících a fanzinech, ovšem s knižními publikacemi mohl začít taktéž až „v příznivějším společenském klimatu po převratu v roce 1989.“²¹⁰ Povídky ze sbírky *Abbey Road* (stejně tak na jednu z nich navazující román *Plástev jedu*) vznikly v osmdesátých letech, nicméně první knižní vydání přišlo až v roce 1991 (Svoboda), druhé v roce 2007 (Triton). Román *Plástev jedu* pak vyšel poprvé v roce 1990 (Ivo Železný), znovu v roce 2007 (Wolf Publishing), potřetí roku 2014 (Epocha). Jiným případem je Harníčková novela *Maso*, která vyšla sice již v roce 1981, ovšem v exilovém nakladatelství v Torontu (68 Publishers), na

²⁰⁷ MACHALA, Lubomír, a kol. *Panorama české literatury 2*. Praha: Knižní klub, 2015, s. 219. ISBN 978-80-242-5054-0.

²⁰⁸ KMÍNEK, Ivan. *Utopie, nejlepší verze: zábavné panoptikum, tematicky zaměřené na odvěký boj dobra proti dobru*. Praha: Středočeské nakladatelství a knihkupectví, 1990, s. 246. ISBN 80-7057-015-6.

²⁰⁹ Kniha obsahuje povídky jak z konce osmdesátých let, tak z let devadesátých. Nejnovější však až v roce 1999, přičemž samotná kniha vyšla v roce 2000 v nakladatelství Maťa.

²¹⁰ PECINOVSÝ, Josef. *Abbey Road*. Praha: Triton, 2006, s. 381. ISBN 80-7254-919-7.

vydání v Česku si musela počkat až do roku 1991 (Host), podruhé (respektive potřetí) pak vyšla roku 1999 (Maťa). Vedle toho román *Invalidní sourozenci* Egona Bondyho byl autorem dokončen již roku 1974²¹¹, poprvé vyšel v samizdatové Edici Expedice roku 1980, podruhé v exilovém nakladatelství manželů Škvoreckých roku 1981 (68 Publishers), oficiálního vydání v Čechách se dočkal pochopitelně také až po revoluci, poprvé v roce 1991 (Archa), následovala další vydání v letech 2002 (Zvláštní vydání) a 2012 (Akropolis). Vedle toho je samozřejmě nutné zmínit, že i díla, která vyšla před Sametovou revolucí oficiální cestou, se i v devadesátých letech dostala znovu na pulty knihkupců. Páralova *Země žen* vyšla poprvé roku 1987, znovu hned roku 1988 (obě vydání Československý spisovatel), třetí vydání nebylo již samostatné, ale jedná se o souborné vydání *Země žen / Romeo a Julie 2300* z roku 1999 (Millennium Publishing), obsahující právě i druhou Páralovu prózu s dystopickými prvky *Romeo & Julie 2300*, která do té doby vyšla pouze jednou, a to v roce 1982 (Práce). Podobně *Blažený věk* Jiřího Marka vyšel před i po Sametové revoluci: poprvé již roku 1967 (Československý spisovatel), podruhé teprve v roce 1995 (Ivo Železný). Dalším zajímavým případem je dystopie Eduarda Petišky *Cesta do země Lidivoni*, kterou autor napsal již mezi lety 1951 a 1952, připravena k vydání byla roku 1968,²¹² ale nakonec vyšla teprve roku 1999, podruhé pak 2013 jako elektronická kniha volně ke stažení.

Kromě toho, že většina z výše zmíněných děl mohla ve větší míře oslovit až porevoluční čtenáře a rezonovat teprve polistopadovou společností, všimněme si, že jsou hojně (a některá dokonce poprvé) vydávána až po roce 2000, tedy prakticky v naší současnosti. Je tedy zjevné, že novější české dystopie ještě neměly čas získat od těchto děl odstup a výrazněji přinést další vývojové stádium žánru. Mezi výraznější nově vzniklá díla ovšem zasahují právě i autoři z minulého období. Např. Josef Pecinovský navázal na svou předrevoluční práci (konkrétně na román *Plástev jedu*, který ovšem zpracovával nápady z Pecinovského starší povídky *Její Veličenstvo*) tetralogií *Děti plástve 1*, *Děti plástve 2*, *Plástev v ohrožení* a *Válka pláství* (všechny knihy vyšly v nakladatelství Epoque, první tři roku 2014, závěrečná *Válka pláství* 2015), což je jen dále ukazuje, že trend přibližovat i současné psaní dystopiím z období před Sametovou revolucí stále přetrvává.

²¹¹ DOKOUPIL, Blahoslav, ZELINSKÝ, Miroslav (eds.). *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 27. ISBN 80-85491-84-2.

²¹² PETIŠKA, Eduard. *Cesta do země Lidivoni: Neuvěřitelná dobrodružství trosečníka* [online]. Education, 2013 [cit. 2017-06-06], s. 5. ISBN 978-80-87781-34-0. Dostupné z: https://play.google.com/store/books/details/Eduard_Peti%C5%A1ka_Cesta_do_zem%C4%9B_Lidivoni?id=P6d6mFyRD9QC&hl=cs

7. Alternativní typologie

Dříve, než se v závěru dostaneme k typologii, kterou jsme vytvořili na základě analýzy vybraných děl, představíme si dva další způsoby, které se nám nabízí, jak typologii českých dystopických děl z období komunistické totality pojmout. Pokusíme se zde vysvětlit úskali těchto typologií a tedy důvod, proč jsme je ve výsledné práci nebrali na vědomí, ačkoli na vznik i vyznění díla měly, či mohly mít, vliv.

7.1 Oficiální a neoficiální vydávání

Bezpochyby jedno z prvních dělení, které se nabízí, je na základě toho, zda jde o díla před rokem 1989 vydaná oficiálně, v samizdatu, v exilu, či vůbec. Je samozřejmé, že na takové typologii by nebylo možné samotnou práci postavit, avšak nabízela se možnost pojmout tuto práci selektivně, a tedy zaměřit se pouze na díla exilová, samizdatová, před rokem 1989 nevydaná, či naopak na díla vydaná oficiálně, popř. na různou variaci těchto čtyř způsobů (ne)vydání díla před Sametovou revolucí. Důvod k takové selekci by měl své opodstatnění: U děl vydaných před rokem 1989 oficiálně lze předpokládat vyšší míru cenzury, nebo autocenzury, např. i v tom, do jaké míry se tato díla pouštěla do politických témat. A přece, jinotaje a nepřímé politické narážky můžeme nalézt v podobné míře u oficiálně vydaného *Blaženého věku* Jiřího Marka a stejně tak u exilové novely *Maso* Martina Harníčka, ač pojetí a vyznění těchto děl je naprosto odlišné.

Hlavní motivací, proč zahrnout do naší práce díla všech těchto čtyř kategorií tkví ovšem v tom, že naším cílem byla jistá komplexnost. Před obdobím komunistického režimu v Československu, ani po něm, nebyla v moderní historii naší země taková míra cenzury, a proto není nijak s podivem, že právě toto dělení je (nejen) v odborné literatuře velice zásadní. Naším cílem bylo ovšem podat zprávu o vývoji žánru jako celku. Z toho důvodu sice upozorňujeme na to, zda a jakým způsobem konkrétní díla vyšla a také upozorňujeme na možný vliv politické situace na jejich podobu (jak se ukazuje, tento aspekt není možné v žádném případě vynechat), avšak neklademe na rozdělení podle možností a způsobu vydání před rokem 1989 silný důraz, neboť nás zajímá žánr ve všech podobách a typologie, kterou jsme si zvolili jako výslednou, se má podle našeho mínění zakládat především na textu uměleckého díla samotného, sice ve vztahu k soudobému diskurzu, ovšem pouze do takové

míry, kolik lze vyčíst z textu samotného. A v takovém přístupu již nemá dělení na oficiální, exilovou, samizdatovou a nevydanou literaturu tak silné místo.

7.2 Míra fantastičnosti v jednotlivých dílech

Jelikož je dystopie primárně součástí širšího žánru science fiction (jinak také sci-fi, či SF), lze u děl tohoto žánru pochopitelně předpokládat vysokou míru fantastických prvků. Avšak míra fantaskna v námi analyzovaných dílech je taktéž velice různá. Setkáváme se tak s díly, kde je fantastičnost hlavním prvkem autorova vyjádření, a lze je tak s klidem zařadit mezi sci-fi literaturu, a na druhé straně i s texty, kde se fantaskno ztrácí a stává se jen drobnou kulisou (a výsledná díla vlastně nejsou sci-fi, ač se jedná o dystopická díla, která pod žánr science fiction patří). Mezi tím vším tvoří jakýsi most díla, kde jsou fantastické prvky v různě velké míře, avšak nedá se říci, že by byly pro dílo primárními, ale na druhou stranu ani to, že by byly v díle nějak výrazněji potlačeny.

V případě takové typologie bychom tedy mohli vytvořit tři kategorie:

- a) dystopie fantastická
- b) dystopie částečně fantastická
- c) dystopie nefantastická

Zástupcem kategorie A by se pak stal např. Josef Pecinovský – vysoká míra fantastičnosti je u něj přítomná všude, sám Pecinovský je jednoznačně řazen mezi autory science fiction (čemuž odpovídají i jeho nedystopická díla), avšak z námi rozebíraných povídek by sem jednoznačně patřila *Její Veličenstvo*, kde politický podtext není (a hledat ho v něm by opět byla spíše spekulace, ačkoli by se zde samozřejmě nalézt dal), vedle toho *Nos to závaží* společensko-politické narážky obsahuje, dalo by se tedy považovat za dílo, kde jde primárně o něj, zatímco fantastická podoba textu je pouze prostředek vyjádření, a tak by toto dílo patřilo do kategorie B.

Do kategorie B by v tomto dělení spadala většina námi představených děl, pokud bychom dělení do kategorií stavěli na základě toho, zda je obsah sdělení výraznější, než sci-fi prostředí.

Do kategorie C by pak mohl patřit např. Vladimír Páral a jeho *Země žen*, nebo Harníčkov *Maso*. Problém ovšem nastává v tom, že nelze vyloučit, že díla z kategorie C,

několik fantastických prvků mají. Dvě zmíněná díla by patřila do kategorie C z toho důvodu, že oproti jiným analyzovaným dílům jsou prvky fantastičnosti v jejich případě prakticky minimální. Ovšem zde nastává největší úskalí tohoto dělení. Ať bychom se o něj pokoušeli jakkoli svědomitě, bylo by více než intuitivní. A to ze dvou důvodů:

1) Nelze s přesností určit, kdy jsou fantastické prvky v díle prostředkem a kdy cílem vyprávění. Není tedy možné tvrdit, že některá díla jsou primárně sci-fi, zatímco společenské či politické otázky nejsou autorovým záměrem, ale pouze jakýmsi vedlejším produktem. A právě z tohoto důvodu je nutné přistupovat k dílům na základě analýzy textů tak, jako by vyznění a alegorie v dílech (ať už na lidské chování, patriarchální / matriarchální společenský stav, nebo politickou situaci) bylo autorským záměrem, a tedy pro zařazení díla tím nejpodstatnějším.

2) Určit míru fantastičnosti v dílech by bylo za každých okolností vysoce intuitivní a spekulativní. Ačkoli si velmi jasně uvědomujeme, že mezi mírou fantastičnosti v Pecinovského povídce *Její Veličenstvo* a Páralovým románem *Země žen* je velký rozdíl, nelze na tomto vystavět seriózní typologii, jelikož na míru fantastičnosti neexistují měřítka.

Na jedné straně před námi tedy stojí kategorizace na základě dávno určených kategorií (oficiálně vydávaná literatura, exilová, samizdatová, před rokem 1989 nevydaná), na druhé straně typologie, která by stála víc než na čemkoli jiném na intuici.

Rozhodli jsme se proto pro cestu jinou. A to nejen z důvodu, že můžeme částečně navázat na typologii meziválečné utopie podle Jakuba Machka, ale především proto, že můžeme vytvořit vlastní typologii (neopírat se tedy o koncept trojkolejnosti literatury před rokem 1989), zároveň se pokoušíme minimalizovat určení typologie na základě intuice, ale opíráme ji o analýzy jednotlivých textů ne na základě prostředí, ale na základě významů. Samozřejmě si uvědomujeme, že určité nebezpečí výkladu textu na základě intuice a vlastní interpretace je stále přítomné, stejně jako si uvědomujeme neustále hrozící nadinterpretace a spekulace o významu děl. Přesto se domníváme, že typologie tohoto druhu je pro pochopení českých dystopií před rokem 1989 přínosná, a zároveň že jinak, než analýzou a s ní spojeným pokusem o významový výklad samotných textů k ní přistupovat nelze.

8 Závěr

Sondou do dystopické literatury v období komunistické totality v Československu se ukázalo, že nejčastějšími motivy v dílech se stala politika, respektive alegorie politické (= totalitní) zkušenosti, kterou autoři těchto literárních děl prožívali, a také různé podoby společenského rozkladu, či obav z tohoto rozkladu. Uvědomujeme si, že při našem bádání jsme neprozkoumali veškeré dystopické texty vzniklé v tomto období, avšak věříme, že naše práce i přesto dopomůže k lepšímu pochopení a k zásadnímu nastínění vývoje dystopického žánru v období komunistické totality. Nevěnovali jsme např. samostatnou kapitolu analýze románu Ivana Kmínka *Utopie, nejlepší verze*, který řadíme jak mezi dystopie antitotalitní, tak mezi dystopie sociální. Alegoričnost komunistické totality tohoto velice fantaskně pojatého díla spočívá v drobných detailech, jakými je život v „utopické“ společnosti, která je na jednu stranu tak dokonalá, až si málokdo život v totalitě uvědomuje, na druhou stranu se lidé nedokáží zbavit dojmu, že je někdo sleduje (což se ukáže jako pravdivé) a všechny, kdo se snaží odhalit pravdu, se systém pokouší zlikvidovat. Je pravda, že Kmínkovy jemné narážky nelze na sto procent hodnotit jako antikomunistické, avšak věříme, že doba vzniku díla a totalitní společnost v něm lze – alespoň do určité míry – takto interpretovat, neboť autor sám žil v totalitním státě. Mezi sociální tento román řadíme proto, že je v něm mnohem více pozornosti věnováno mezilidským vztahům a děj a postavy jsou tímto v (ve srovnání s jinými dystopickými díly) nezvyklé míře ovlivňovány. Zároveň je nutné podotknout, že tato dystopie vykazuje neobvyklé známky a míru humoru. Soudíme však, že humor zde není motivem, který by ostatní zastiňoval tak výrazně, že bychom toto dílo považovali primárně za humoristické, a proto pro humoristickou dystopii nezakládáme vlastní kategorii, ačkoli v zahraniční literatuře má tento žánr patrně své místo, neboť (jak jsme již dříve uvedli), např. Antonis Balasopoulos z kyperské univerzity považuje „satirickou utopii“ za jednu ze tří hlavních utopicko-dystopických linií. To mimoděk dokazuje, že vývoj v české dystopické próze byl v námi zkoumaném období do určité míry svébytný a závislý spíše na aktuální společensko-politické situaci, než na vlivu jiné (ať už zahraniční či starší tuzemské literární tradice).

Ačkoli vliv starších českých dystopií, z období meziválečného, je nezanedbatelný (např. v kapitole 5.6.1 Blažený věk, kde poukazujeme na možný vliv Hausmanna, Čapka, Weise a/nebo poválečné dílo *1984* George Orwella), největší vliv měla sama žitá skutečnost. Tím se tato díla výrazně liší od děl starších, která spíše předjímal a pohrávala si s totalitními

představami, zatímco díla vzniklá v komunistickém Československu naopak už reflektovala totalitní realitu. Způsoby, jakými s tématem jednotliví spisovatelé zacházeli, byly různé – ať již šlo o jemnou a úsměvnou alegorii rozděleného světa v případě povídky *Život je, i když si zuješ boty* od Zdeňka Páva, či drsnou, až naturalisticky pojatou alegorickou novelu *Maso* exilového autora Martina Harníčka²¹³, nebo pojetí Josefa Pecinovského – na jedné straně odvážně otevřenou alegorii (*Nos to závaží*), jindy s prvky alegorie politicko-spoločenské skutečnosti maximálně pouze tušenými (*Její Veličenstvo*, či *Vlezla dovnitř koupelnovým oknem*), nebo třeba pojetí Egona Bondyho, kde je v *Invalidních sourozencích* zobrazen utopický ostrov jako místo naděje, které však v beznadějném totalitním světě podlehne zkáze.

Z českých dystopií v období komunistické totality se také vytratily dystopie založené na náboženství, což můžeme najít v českém prostředí např. v *Továrně na absolutno* od Karla Čapka, do jisté míry též v *Domu o tisíci otcích* Jana Weisse. Naopak se, minimálně v případě *Blaženého věku* Jiřího Marka, zachoval princip válčících mocností, které jsou jinak prakticky totožné, což se objevuje nejen v jedné z nejslavnějších dystopií zahraničních (Orwell – 1984), ale také v české meziválečné dystopii – *Velkovýrobě ctnosti* Jiřího Haussmanna. V Markově románu nalezneme také motiv nahrazování lidí stroji, který byl hlavním motivem v Čapkově dramatu *R.U.R.* V povídce *Nos to závaží* Josefa Pecinovského již robotizace lidí slouží pouze jako metafora, o žádnou skutečnou se již nejedná... Mezi novými tématy, ke kterým se autoři nějakým způsobem vyjadřovali, se naopak výrazně objevila ekologie.

I přes to, že meziválečná i poválečná dystopická díla se nějakým způsobem vyjadřovala k politické situaci, či k obavám z nějaké formy totality, může se zdát překvapivé, jak málo ve skutečnosti poválečná díla na předválečnou tradici dystopií navazovala. Důvod této diskontinuity žánru předpokládáme v zásadní změně politického klimatu v Československu – autoři poválečné dystopie měli konkrétního nepřítele, neboť v totalitním státě skutečně žili.

Budeme-li se odkazovat na kategorie, které stanovil Jakub Machek pro dystopická díla meziválečná (tedy kategorie: socialisticko-komunistická, reformovaný kapitalismus, vědeckotechnická, křesťanská, spiritistická, jiná, obecně antiutopická, neutopická budoucnost), stal se v poválečné, stala se nejsilnějším proudem jednoznačně dystopie socialisticko-komunistická.

²¹³ U Páva a Harníčka je v obou případech zajímavé, že fikční světy těchto dvou děl rozdělují svět na nezkaženou divokou přírodu (která je zde alegorií svobody mimo totalitní režim) a město (které je v obou případech vykresleno jako symbol totality a v obou je také svázáno absurdními pravidly, které však v Pávově případě působí téměř úsměvně, v Harníčkově velmi drasticky a děsivě).

Ta ovšem příliš neodpovídá kategorii tak, jak ji nastínil Jakub Machek, což je zcela logické, neboť jak sám píše: „*Utopisté si představovali socialismus různě [...] Odpověď na otázku, jak by měl vypadat socialismus, hledali čeští utopisté spíše u svých předchůdců než v programech politických stran či v Sovětském svazu.*“²¹⁴ A tady právě vzniká propastný rozdíl mezi dystopiemi v této kategorii a dystopiemi, které převládaly v období skutečné komunistické totality v ČSR. Autoři v pozdějším období totiž reflektovali reálné zkušenosti a žitou realitu, zatímco u autorů starších dystopií šlo o čiré představy varianty uspořádání společnosti, případně varianty vývoje budoucnosti. Je tedy nutné tuto kategorii přejmenovat na alegorii totalitní skutečnosti, neboť nejen pojetí děl, ale i postavení autorů bylo ve srovnávaných obdobích zcela jiné.

Z kategorií, jak je určil Jakub Machek pro starší dystopii, zbyla tedy de facto pouze jediná, a to navíc v jiné podobě, než v jaké byla původně. Další kategorie doplňujeme nové, ačkoli ve dvou případech uvádíme pouze jednoho autora, který do nich patří, avšak jedná se o motiv tak výrazný, že bychom považovali za chybu tyto kategorie neuvést. Zásadní také je, že mnohá díla prostupují více kategoriemi, tedy lze tvrdit, že tematické vyhranění dystopie v době totalitního režimu v Československu bylo jednotnější, snad právě proto, že mělo jeden cíl – jednoho jasného nepřítele, a také proto, že dystopická próza se vždy obávala totality, nicméně čeští autoři mezi lety 1948-1989 ve skutečné totalitě žili. Přesto nelze tvrdit, že dystopie vzniklé v meziválečném období a dystopie vzniklé v období komunistické totality si nejsou nijak podobné. Jak jsme výše doložili (v samostatných kapitolách analyzujících jednotlivé texty), vliv starších dystopických děl zůstává zcela patrný, avšak vyznění děl novějších se stává – ovlivněno dobovým diskurzem – zásadně posunutým.

Zrekapitulujme tedy kategorie, které kategorie jsme vytvořili pro české dystopie v období od konce války²¹⁵ do konce komunistického režimu v ČSR:

- a) alegorie totalitní skutečnosti
- b) dystopie sociální
- c) dystopie feministická
- d) dystopie antifeministická

²¹⁴ MACHEK, Jakub. Báječné nové světy. Současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii. In: TARANENKOVÁ, Ivana a Michal JAREŠ (eds.) *Bude, ako nebolo: Podoby utopického žánru*. Ústav slovenskej literatúry SAV Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave: Bratislava, 2012, s. 77-78. ISBN 978-80-88746-18-8.

²¹⁵ Léta 1945-1948 jsou v práci oproti původnímu předpokladu vynechána, žádná česká dystopická buď díla nevznikla, nebo se nám nepodařilo jejich existenci vypátrat. Ovšem např. ani Petr Hrtánek (*Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století*), ani Aleš Langer (*Průvodce paralelními světy*), kteří se ve svých knihách českou dystopií zabývají, žádné dílo z tohoto období neuvádí.

e) dystopie a „přírodní“ utopie

f) ekologická dystopie

Konkrétní díla uvádíme v této tabulce:

a) alegorie totalitní skutečnosti	b) dystopie sociální	c) dystopie feministická	d) dystopie antifeministická	e) dystopie a „přírodní“ utopie	f) dystopie ekologická
Egon Bondy – <i>Invalidní sourozenci</i>	Martin Harníček – <i>Maso</i>	Eva Hauserová – <i>Adenin a Mikra</i>	Vladimír Páral – <i>Země žen</i>	Egon Bondy – <i>Invalidní sourozenci</i>	Egon Bondy – <i>Invalidní sourozenci</i>
Martin Harníček – <i>Maso</i>	Eva Hauserová – <i>Adenin a Mikra</i>	Eva Hauserová – <i>Už jsi velký mužik</i>		Martin Harníček – <i>Maso</i>	Martin Harníček – <i>Maso</i>
Ivan Kmínek – <i>Utopie, nejlepší verze</i>	Eva Hauserová – <i>Už jsi velký mužik*</i>			Zdeněk Páv – <i>Život je, i když si zuješ boty</i>	Eva Hauserová – <i>Adenin a Mikra</i>
Jiří Marek – <i>Blažený věk</i>	Vladimír Páral – <i>Země žen</i>				Eva Hauserová – <i>U nás v Agónii</i>
Zdeněk Páv – <i>Život je, i když si zuješ boty</i>	Vladimír Páral – <i>Romeo & Julie 2300</i>				Zdeněk Páv – <i>Život je, i když si zuješ boty</i>
Josef Pecinovský – <i>Nos to závaží</i>	Josef Pecinovský – <i>Její Veličenstvo</i>				Josef Pecinovský – <i>Její Veličenstvo</i>
Eduard Petiška – <i>Cesta do země Lidivoni</i>	Josef Pecinovský – <i>Vlezla dovnitř koupelnovým oknem</i>				
	Ivan Kmínek – <i>Utopie, nejlepší verze</i>				

**Už jsi velký mužik* je ve skutečnosti dílo vzniklé až po roce 1989, nicméně na samém počátku 90. let, navíc v něm autorka rozvíjí své již dříve často reflektované téma, proto ho sem řadíme též.

Jak již bylo řečeno, první kategorie jediná přibližně odpovídá kategorizaci děl z meziválečného období, jak ji určil Jakub Machek. Ačkoli se početně nejedná o kategorii nejobsáhlejší,²¹⁶ považujeme ji za hlavní směr, jakým se dystopie v období před listopadem 1989 ubírala.²¹⁷ Lze bez nadsázky tvrdit, že tematicky došlo u dystopií prakticky ke sjednocení (a ostatní kategorie jsou v podstatě výjimky, zároveň je zajímavé, že obsahují výhradně díla, která spadají do více kategorií), jelikož představa totalitní společnosti (které se i starší dystopie v různé míře a různými způsoby) věnovaly, se stala skutečností. Z námi reflektovaných děl sem patří: Egon Bondy – *Invalidní sourozenci*, Martin Harníček – *Maso*, Ivan Kmínek – *Utopie, nejlepší verze*, Jiří Marek – *Blažený věk*, Zdeněk Páv – *Život je, i když si zuješ boty*, Josef Pecinovský – *Nos to závaží*, Eduard Petiška – *Cesta do země Lidivoni*. Díla v této kategorii přistupují k tématu velice různorodě a tak je, co do pojetí, tato kategorie velice pestrá. Tato pestrost se projevuje, mimo jiné, i v tom, že některá díla spadají současně do kategorií jiných (viz níže). Drobné aluze politické reality totalitního Československa bychom mohli nalézt i v díle Evy Hauserové, které sem ovšem neřadíme (jak je detailněji popsáno v samostatné podkapitole věnované povídce *Adenin a Mikra*), jelikož při jejím zařazení do této kategorie bychom se již dotýkali hranice nadinterpretace autorčina díla, neboť pokud politické narážky obsahuje, jsou velice jemné a nekonkrétní. Stejným případem je i povídka *Její Veličenstvo* od Josefa Pecinovského.

Druhá kategorie (sociální) zahrnuje na první pohled nesourodá díla, spojuje je ovšem výrazná tematizace rozkladu společnosti, mezilidských vztahů a sociálních vazeb. Z námi reflektovaných děl sem patří: Martin Harníček – *Maso*,²¹⁸ Eva Hauserová – *Už jsi velký mužík*, *Adenin a Mikra*, Vladimír Páral – *Země žen*, *Romeo & Julie 2300*.²¹⁹ Harníčková próza tedy zastupuje část této linie, věnující se sociálnímu rozkladu, Hauserová převrácení sociálních a genderově společenských rolí, Páral naopak touhu po udržení těchto rolí a zvyků. Ovšem podobný druh sociálně-společenské dystopie, jako Harníčkovu *Maso*, představují

²¹⁶ Mějme na paměti, že pouze na základě námi analyzovaných děl, jež byla pouhou sondou. O skutečném počtu děl, která by patřila do námi vymezených kategorií, tedy náš výzkum nevyovídá, což ani nebylo naším cílem. Ve skutečnosti je možné, že děl, která bychom řadili do kategorie B (sociální dystopie) je víc, než v kategorii A (alegorie totalitní skutečnosti), proto považujeme právě tyto kategorie za hlavní směr dystopie v poválečném Československu.

²¹⁷ Díla v nejpočetnější kategorii sociální téměř vždy patří i do jiných kategorií, navíc k již tak širokému tématu přistupují velmi různými způsoby, proto je nelze považovat za směr hlavní.

²¹⁸ Ta je sice dobře čitelnou politickou alegorií, nicméně tento sociální rozměr je zásadním důsledkem fikčního světa. Ačkoli můžeme předpokládat, že rozpad společnosti a lidskosti je zde prvkem alegorickým ke komunistické společnosti, jedná se o prvek tak výrazný pro příběh a především celkové působení knihy, že ho nelze přehlédnout ani v případě řazení díla do této kategorie.

²¹⁹ Hauserová (stejně tak Vladimír Páral) staví své fikční světy na variování sociální reality aktuálního světa. V případě Hauserové ukazují variantu matriarchální společnosti, čímž se vymezují proti patriarchální. Vladimír Páral naopak brojí za udržení patriarchální společnosti a z jeho děl není obtížné vycítit strach z narušení sociálního řádu souvisejícího s patriachátem.

některé texty Josefa Pecinovského. Kromě námi analyzované povídky *Její Veličenstvo*, kterou lze do určité míry vyložit spíše jako alegorii lidského chování, nehledě na politickou situaci, patřilo by sem více povídek ze sbírky *Abbey Road*. Např. povídka *Vlezla dovnitř koupelnovým oknem*, která vypráví příběh mladého páru, jenž dostane do domácnosti bytost humanoidního vzezření (v jejich případě ženského pohlaví). Ta je kontrolována, různě zkouší jejich trpělivost a výdrž, aby se ukázalo, zda spolu tento mladý pár může legálně žít (např. ve scéně, kdy se neúspěšně pokouší mladého muže z tohoto páru svést je zmíněno, že kdyby podlehl, jejich zkouška skončí a tento pár bude rozdělen bez možnosti se v budoucnu být jen setkat). Povídky tohoto typu jsou sice postavené na dodržování často absurdních zákonů, alegorie komunistické reality je zde však potlačena a do popředí se dostává jak lidský charakter, tak boj proti pravidlům fantaskní alternativní reality, kterou by sice bylo možné vykládat jako alegorii totalitního režimu, ve kterém Pecinovský žil, když tato díla psal, ovšem máme-li rozhodnout, který prvek je silnější, považujeme *Její Veličenstvo* a *Vlezla dovnitř koupelnovým oknem* za povídky sociální.²²⁰ Avšak ne všechna Pecinovského díla (ani v rámci *Abbey Road*) nejsou taková. Právě např. *Nos to závaží* je textem, jehož stavba je sice do určité míry podobná povídkám, které jsme zařadili mezi sociální, avšak (jak je ukázáno v příslušné kapitole, v níž se věnujeme analýze povídky *Nos to závaží*) tato povídka obsahuje výrazné a dobře čitelné alegorické prvky totalitní skutečnosti, a tak ji radíme naopak do kategorie A) alegorie totalitní skutečnosti. Mezi sociální dystopie řadíme též román *Utopie, nejlepší verze* od Ivana Kmínka, čemuž jsme se již věnovali na začátku této kapitoly.

Třetí kategorii (dystopie feministická) zastupuje Eva Hauserová sama. Obě výše analyzované povídky sem spadají, což je detailněji popsáno v příslušných kapitolách, kde tyto texty analyzujeme. Některé její povídky s prvky dystopie převrací patriarchální společnost a ukazují ji takovou, jakou si Hauserová představuje společnost matriarchální.

Čtvrtá kategorie (dystopie antifeministická) je stejným případem, ovšem s tím rozdílem, že bez výhrad sem patří pouze jediné dílo, a to Páralova *Země žen*. Totiž, ačkoli z románu *Romeo & Julie 2300* můžeme vyčíst poměrně jasnou touhu po udržení společenských rolí (diferencovaných na základě pohlaví), při interpretaci, že jde taktéž o dílo antifeministické, bychom se již pouštěli na příliš tenký led možné nadinterpretace.

Pátá z námi určených kategorií dystopií v období komunistické totality – dystopie a „přírodní“ utopie – zahrnuje tři z děl, která jsme v této práci analyzovali. Zajímavé je, že

²²⁰ *Její Veličenstvo* obsahuje také motivy a témata, na jejichž základě jsme zvažovali její zařazení i do kategorií A a E. Důvod, proč ji nakonec radíme pouze do kategorie B je podrobněji popsán v samostatné kapitole věnující se analýze této povídky.

všechna tato tři díla řadíme též do kategorie první (alegorie totalitní skutečnosti), avšak obsahují společný prvek, který je – podle našeho názoru – tak výrazný, že si zaslouží vlastní kategorii. Jedná se o povídku *Život je, i když si zuješ boty* (Zdeněk Páv), novelu *Maso* (Martin Harníček) a román *Invalidní sourozenci* (Egon Bondy). Oním společným prvkem je utopický prostor, který zde tvoří ostrý kontrast k prostoru dystopickému. Všechna tři díla mají společná to, že hlavní protagonisté žijí v prostoru dystopickém. Harníčková a Bondyho próza pak to, že hlavní hrdinové utopický prostor navštíví, avšak neseťrvají v něm, jelikož do něho nepatří (což je u Bondyho zobrazeno tak, že postavy A. a B. toto pochopí, a proto se utopického prostoru vzdají, zatímco bezejmenný vypravěč Harníčkovy fikčního světa není schopen v utopickém prostoru žít, ani pochopit jeho zákony a myšlení lidí v něm). V případě Pávovy povídky hlavní postavy do utopického prostoru odchází – jak a zda se v něm adaptují, to už Zdeněk Páv ve svém textu neřeší.

Všechny tyto tři texty mají též společné, že utopický prostor je zde prostorem přírodním – v Pávově případě jde o divokou přírodu, která bují za městem, u Harníčka o vesnici. Ta je od města vzdálená a její obyvatelé se snaží o společnost stojící na zcela opačných principech, než jak je tomu ve městě. V pojetí Bondyho *Invalidních sourozenců* je utopický prostor dokonce ostrovem (což – jak jsme zmínili již v úvodních kapitolách – odpovídá standardnímu pojetí utopie), kam hlavní postavy odplouvají pryč z hnilobného a rozpadajícího se města.

Věnujme této kategorii ještě krátké srovnání se Zamjatinovým románem *My*, jež bývá obecně považován za nejstarší dystopické dílo. Už zde se totiž výrazně objevuje dichotomie městského a přírodního společenství, které je (do určité míry) oddělením prostoru dystopického od nedystopického, popř. utopického (v případě Egona Bondyho, částečně ale i u Harníčka a Páva, zatímco v Zajmatinově případě je v přírodním prostoru, který od města odděluje skleněná kopule, úkryt protisystémových revolucionářů a původních, geneticky nepozměněných, lidí). V románu *My* je příroda od města oddělena tzv. Zelenou stěnou, za níž se zdánlivě nedá dostat, což nápadně připomíná Pávovu povídku *Život je, i když si zuješ boty*, kde je ale prostor oddělen stěnou, která zase naopak velmi připomíná Berlínskou zeď. V Harníčkově *Mase* je vesnický prostor oddělen divokou přírodou, je těžce přístupný, a proto nemají obyvatelé města o jeho existenci tušení (navíc opustit město se zde trestá smrtí), v *Invalidních sourozencích* Egona Bondyho je utopický ostrov téměř snovým místem, kam jsou hlavní postavy A. a B. přivoláváni nikým neřízeným člunem.

Hranice mezi přírodním a městským světem je ve všech případech překročena. Hrdinové těchto fikčních světů obvykle zažívají velký šok, se kterým se vyrovnávají různě –

avšak Zajmatinův vypravěč D-503 se svým chováním nejvíce podobá Harníčkovu bezejmennému vypravěči, který se nedokáže se svobodou srovnat a tak ty, kteří mu dali šanci změnit život, zradí. Patrný rozdíl je v tom, co mu tato zrada přinese – Bezejmenný vypravěč novely *Maso* je po návratu do města zabit, aniž by stihl svou zradu dokončit, jako by za ni byl vyšší mocí potrestán, zatímco Zamjatinův D-503 přinese všem revolucionářům smrt (včetně dívky O-90, které předtím zachránil život a dívky I-330, do které byl zamilován) a sám podstoupí operaci, která ho zbaví veškerých citů a opět z něj stvoří věrného služebníka systému a ideologii. Je zvláštní, že právě tuto kategorii dystopií nalézáme v období komunistické totality nově, ačkoli její kořeny a analogie můžeme nalézt už právě v dystopii nejstarší.

Poslední kategorií, kterou vymezujeme, je dystopie ekologická. Téma ekologie a ochrany přírody (či spíše ztráty přírody) se objevuje v celé řadě textů: Řadíme sem *Život je, i když si zuješ boty* Zdeňka Páva, kde prostor dystopický (a z toho pramení i absurdní totalitní zákony a pravidla) založen na plýtvání energií na jedné straně a vládou vynucovaným (ač krajně nešetrnými prostředky) šetřením obyvatel na straně druhé. Dále do této kategorie řadíme novelu *Maso* Martina Harníčka, kde se setkáváme s fikčním světem, jenž trpí nedostatkem potravin a paliva, ačkoli je obklopen přírodou, do které nesmí obyvatelé vstupovat, neboť by pak došlo ke zhroucení systému – ten je totiž založen na tvrdé vládě pramenící právě z nedostatku základních surovin. Zástupcem ekologických dystopií jsou taktéž povídky Evy Hauserové – s nedostatkem přirozené přírody a vládou vynucované nutnosti žít ekologicky se setkáme v povídce *Adenin a Mika*, nebo v povídce *U nás v Agónii*. Dále sem řadíme text *Její Veličenstvo* Josefa Pecinovského – zde je umělá příroda udržována díky práci miliard otroků, neboť lidstvo přírodu vymýtilo stavěním obřích pláství, kde tito otroci žijí. Poslední analyzovaný text, který patří do této kategorie, je román *Invalidní sourozenci* Egona Bondyho. Motivem, který určuje zařazení románu i do této kategorie, je dichotomie města a ostrova, přičemž město je hniјící prostor v rozkladu (který vyčistí až potopa světa), zatímco ostrov je čistým, přírodním a přirozeným prostorem.

Je tedy jasně patrné, že ač dystopie, vznikající v období od konce druhé světové války (respektive po komunistickém převratu v roce 1948) do Sametové revoluce, částečně navazovaly na tradici meziválečných dystopií a v některých případech lze spekulovat o řadě více či méně patrných inspirací. Pod vlivem politické a společenské situace se však žánr zásadním způsobem proměnil. Na jednu stranu do určité míry ztratil tematickou pestrost (prakticky všechny starší kategorie dystopií zanikly a nových se objevuje méně), na straně

druhé lze vysledovat diametrálně odlišná pojetí stejného tématu. Dystopie, která je součástí žánru sci-fi, obecně považovaného za populární, tedy zábavnou literaturu, byla po celou dobu své existence (už od dob Zamjatina) žánrem aktuálním i prediktivním, zároveň varujícím, kritickým a v jinotajích vážným, místy velmi odvážným. Věříme, že naše práce tedy – mimo jiné – podporuje literární vědou ne příliš prosazovanou myšlenku,²²¹ že i tzv. populární literatura má své místo v literárním kánonu a nejedná se pouze o čtení na ukrácení dlouhých chvil, nýbrž může přinášet (a přináší) zásadní myšlenky a názory, často se neslučující, ba naopak kritizující, společenské uspořádání a vládoucí politickou moc.

²²¹ Soudíme tak též na základě faktu, že většinu autorů, kterým jsme se zde věnovali, literární věda prakticky ignoruje a nenalezneme o nich v literárně odborných knihách příliš informací.

9 Zdroje

Prameny:

- BONDY, Egon. *Invalidní sourozenci*. Brno: Zvláštní vydání..., 2002. ISBN 80-85436-79-5.
- BRADBURY, Ray. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Plus, 2015. ISBN 978-80-259-0407-7.
- ČAPEK, Karel. R.U.R.. In: ČAPEK, Karel – *Loupežník, R.U.R., Bílá nemoc*, Československý spisovatel, Praha 1983. ISBN není.
- ČAPEK, Karel. *Továrna na absolutno: román feuilleton*. Praha: Fr. Borový, 1940. ISBN není.
- HARNÍČEK, Martin. *Maso*. Praha: Maťa, 1999. ISBN 80-86013-82-0.
- HAUSEROVÁ, Eva. *Když se sudičky spletou*. Praha: Maťa, 2000. ISBN 80-7287-001-7.
- HAUSEROVÁ, Eva. *U nás v Agónii*. Praha: Triton, 2006. ISBN 80-7254-690-2.
- HAUSSMANN, Jiří. *Velkovýroba ctnosti: nepravidelný román*. Praha: Československý spisovatel, 1975. ISBN není.
- KMÍNEK, Ivan. *Utopie, nejlepší verze: zábavné panoptikum, tematicky zaměřené na odvěký boj dobra proti dobru*. Praha: Střeodočeské nakladatelství a knihkupectví, 1990. ISBN 80-7057-015-6.
- KOTLETA, František. *SPAD*. Praha: Epoque, 2016. ISBN 978-80-7557-035-2.
- MAJEROVÁ, Marie. *Přehrada*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-362-3.
- MAREK, Jiří. *Blažený věk*. Praha: Ivo Železný, 1995. ISBN 80-237-2124-0.
- ORWELL, George. *1984*. Praha: KMa, 2003. ISBN 8073099993.
- PÁRAL, Vladimír. *Romeo & Julie 2300*. Praha: Práce, 1982. ISBN není.
- PÁRAL, Vladimír. *Země žen*. Praha: Československý spisovatel, 1988. ISBN není.
- PÁV, Zdeněk. *Neočlověk*. Praha: Triton, 2014. ISBN 978-80-7387-749-1.
- PECINOVSKÝ, Josef. *Abbey Road*. Praha: Triton, 2006. ISBN 80-7254-919-7.
- PECINOVSKÝ, Josef. *Zabít mrtvého*. Praha: Kosík, 1991. ISBN 809002484X.
- PETIŠKA, Eduard. *Cesta do země Lidivoni: Neuvěřitelná dobrodružství trosečníka* [online]. Education, 2013 [cit. 2017-06-06]. ISBN 978-80-87781-34-0. Dostupné z: https://play.google.com/store/books/details/Eduard_Peti%C5%A1ka_Cesta_do_zem%C4%9B_Lidivoni?id=P6d6mFyRD9QC&hl=cs
- TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-086-1.
- WEISS, Jan. *Dům o tisíci patrech*. Praha: Vyšehrad, 1975. ISBN není.
- WYNDHAM, John. *Den Trifidů*. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0113-3.
- ZAMJATIN, Jevgenij. *My*. Köln: Index, 1985. ISBN není.

Literatura:

- ADAMOVIČ, Ivan. *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha: R3, 1995. ISBN 80-85364-57-3.
- AINSA, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-214-5.
- BALASOPOULOS, Antonis. Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field. In: Vlastaras, Vassilis (ed.) *Utopia Project Archive, 2006-2010*, Athens: School of Fine Arts Publications, 2011, s. 59-67. [online]. [cit. 2017-05-06]. Dostupné z: https://www.academia.edu/1008203/_AntiUtopia_and_Dystopia_Rethinking_the_Generic_Field_?auto=download
- BOLTON, Jonathan. *Světy disentu: Charta 77, Plastic People of the Universe a česká kultura za komunismu*. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2462-6.
- DOKOUPIL, Blahoslav, ZELINSKÝ, Miroslav (eds.). *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994. ISBN 80-85491-84-2.
- FOŘT, Bohumil. *Fikční světy české realistické prózy*. Praha: Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-078-1.
- GALÍK, Josef, MACHALA, Lubomír a Eduard PETRŮ (eds.) *Panorama české literatury: (literární dějiny od počátků do současnosti)*. Olomouc: Rubico, 1994. ISBN 80-85839-04-0.
- HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989. ISBN není.
- HODROVÁ, Daniela. Utopie. In: Kolektiv pracovníků ÚČSL ČSAV. *Poetika české meziválečné literatury: Proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 80-104. ISBN není.
- HRTÁNEK, Petr. *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století: pokus o znakovou identifikaci žánru*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004. ISBN 80-7042-645-4.
- KRÁTKÁ, Lenka. Profesionální žena Vladimíra Párala: Nejznámější ženská hrdinka Páralovy černé pentalogie ve světle feministické literární kritiky. In: Knotková-Čapková, Blanka (ed.) *Tváří v tvář: gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender studies, 2010, s. 70-91. ISSN 978-80-86520-34-6.
- KUDLÁČ, Antonín K. K. *Anatomie pocitu úžasu: česká populární fantastika 1990-2012 v kulturním, sociálním a literárním kontextu*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-764-6.

- LANGER, Aleš. *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*. Praha: Triton, 2006. ISBN 80-7254-857-3.
- MACEK, Jakub. *Fandom a text: fandom - subkultura textu: profesionální česká SF a F periodika před rokem 2000*. Praha: Triton, 2006. ISBN 80-7254-856-5.
- MACHALA, Lubomír. *Literární bludiště: bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001. ISBN 80-242-0735-4.
- MACHALA, Lubomír a kol. *Panorama české literatury 2*. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-5054-0.
- MACHEK, Jakub. Báječné nové světy. Současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii. In: TARANENKOVÁ, Ivana a Michal JAREŠ (eds.) *Bude, ako nebolo: Podoby utopického žánru. Ústav slovenskej literatúry SAV Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave: Bratislava, 2012, s. 64-89*. ISBN 978-80-88746-18-8.
- MACHEK, Jakub. Muži na radnici a ženy za pultem: konstrukce maskulinních identit v televizních seriálech pozdního socialismu. In: *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti. Koncepty, metody, perspektivy*. Praha: Praha: NLN, s.r.o., Nakladatelství Lidové noviny, 2012, s. 286-298. ISBN 978-80-7422-218-4.
- NEFF, Ondřej. *Tři eseje o české sci-fi*. Praha: Československý spisovatel, 1985. ISBN není.
- NEFF, Ondřej a Jaroslav OLŠA. *Encyklopedie literatury science fiction*. Praha: Asociace fanoušků science fiction, 1995. ISBN 80-85390-33-7.
- OUŘEDNÍK, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: pokus o vymezení jednoho žánru*. Praha: Torst, 2010. ISBN 978-80-7215-395-4.
- PÁRAL, Vladimír a Heda BARTÍKOVÁ. *Profesionální muž: Vladimír Páral o sobě a jiných, zajímavějších věcech*. Český Těšín: Gabi, 1995. ISBN 80-85767-97-X.
- PILAŘ, Martin. *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-67-1.
- RAMPAS, Zdeněk. O autorovi. In: PÁV, Zdeněk. *Neočlověk*. Praha: Triton, 2014, s. 267-270. ISBN 978-80-7387-749-1.
- SKÁLA, Josef. *Postřehy a fikce George Orwella*. Praha: Svoboda, 1985. ISBN není.

Internetové zdroje:

- 1988* [online]. ČS FANDOM [cit. 2017-04-21]. Dostupné z: <http://www.fandom.cz/index.php/ck/vysledky-jednotlivych-ronik/80-1988>
- Ascendant* [online]. ČSFD - Česká filmová databáze [cit. 2017-03-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/384007-ascendant/zajimavosti/?type=film>
- Divergence: 4. film se ruší, série se přesune na TV obrazovky* [online]. Fandíme Filmu [cit. 2017-03-19]. Dostupné z: <http://www.fandimefilmu.cz/clanek/8460-divergence-4-film-se-rusi-serie-se-presune-na-tv-obrazovky>
- Eva Hauserová* [online]. Czech Lit [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.czechlit.cz/cz/autor/eva-hauserova-cz/>
- Extrapolation*. Liverpool University Press Online [online]. [cit. 2017-05-06]. Dostupné z: <http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/loi/extr?expanded=2002>
- Facts & Figures 2013: For Children's Books, Divergent Led the Pack* [online]. PW - Publishers Weekly [cit. 2017-03-19]. Dostupné z: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-industry-news/article/61447-for-children-s-books-in-2013-divergent-led-the-pack-facts-figures-2013.html>
- Josef Pecinovský: Konzervace myšlenek trvá někdy až 40 let: Nabušený rozhovor s legendou českého sci-fi Josefem Pecinovským*. Vanili.cz [online]. [cit. 2017-05-28]. Dostupné z: <http://www.vanili.cz/scifi/clanek/?josef-pecinovsky-konzervace-myslenek-trva-nekdy-az-40-let>
- Labyrint 3: Premiéra definitivně odložena, máme datum* [online]. Fandíme Filmu [cit. 2017-03-19]. Dostupné z: <http://www.fandimefilmu.cz/clanek/8074-labyrint-3-premiera-definitivne-odlozena-mame-datum>
- O mně* [online]. Hauserová [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: http://www.hauserova.cz/biografie_a_bibliografie.html
- OLŠA, jr., Jaroslav. *Fanziny před listopadem 89* [online]. Fanziny.4fan [cit. 2017-05-09]. Dostupné z: <http://fanziny.4fan.cz/stah/fan0c6.pdf>
- Rozhovor s Evou Hauserovou* [online]. reflex.cz [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex/8971/rozhovor-s-evou-hauserovou.html>
- U nás v Agónii* [online]. Databáze Knih [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.databazeknih.cz/knihy/u-nas-v-agonii-17344>

U nás v Agónii [online]. Legie - Databáze knih Fantasy a Sci-fi [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <http://www.legie.info/kniha/8207-u-nas-v-agonii>

U nás v agónii - Eva Hauserová [online]. Knihy ABZ [cit. 2017-04-20]. Dostupné z: <https://knihy.abz.cz/prodej/u-nas-v-agonii>

RESUMÉ

This thesis deals with the Czech dystopian literature written between the years 1945 and 1989 and with the way its form was influenced by the earlier Czech dystopian literature or drama. The aim of the thesis is to describe the difference between the Czech dystopian literature of the above mentioned period and the works from the period between the two world wars and to find the links and inspirational sources between the earlier and the more recent writings; to discover the topics of the earlier period that preserved in the post-war dystopia and the ones that emerged newly or, on the contrary, the ones that disappeared from the focus of authors.

The thesis as result presents the ways this genre developed within the Czech environment from the end of the World War Second up to the end of the Communist totality era relating to the earlier periods, but also independently of them.

Besides the analysis itself, we also use the specialized literature that is devoted to dystopia / utopia in the interwar period that serves us as guidance in a complicated definition of this genre, because dystopia is often mixed with utopia in specialized literature although they represent different genres. The term used for dystopia itself is often “anti-utopia“, or “negative utopia“, although they are practically synonyms. For comparison of the ways of development of Czech dystopia, we used not only individual dystopian works from the interwar period but also the typology from Jakub Machek who classifies Czech dystopia between the two world wars thus: a) social-communist, b) reformed capitalism, c) science fiction, d) Christian, e) spiritual, f) other, g) generally anti-utopian, h) non-utopian future“.

Through a deep analysis of selected works we found out that Czech dystopia within the period of communist totality was inspired by the period between the two world wars to a high extent but it does not fully correspond with Machek’s typology. Within the researched period, the topics like mechanization of human (=changing people into robots) or fears of totality preserved, but the conception of these topics went through essential changes. The authors who wrote their works between the years 1945 (or 1948) and 1989 had a real experience with totalitarian regime, while the authors between the two world wars rather presented to the readers their visions of the future and fears of possible development. This is why the topic of totalitarian reality emerges in dystopian literature after the year 1948 most frequently and often as an open allegory of the contemporary communist totalitarian regime. Furthermore, we can also find here the topic of social breakdown that has various forms like feminism or anti-feminism that are both represented by a single author. Another independent

topic is dystopia the fictional world of which includes a contradictory utopian space. These texts are interesting also due to the fact that the dystopian space is usually symbolized with a city, whereas the utopian one is symbolized by nature. The last category is ecologic dystopia that we have not met in earlier Czech literature but since 1945, this topic has emerged quite frequently. Thus, we divide the post-war dystopias into the following categories: a) allegory of totalitarian society; b) social dystopia; c) feminist dystopia; d) anti-feminist dystopia; e) dystopia and “natural” utopia; f) ecologic dystopia.

We found out that the dystopian prose, to a certain extent, was inspired by the earlier writings of this genre but it was particularly the genre that reacted to the current social and political discourse that the authors reflected and on which (often very firmly) they made a stand.