

Dědinová, Tereza

## Funkce fantastického prvku

In: Dědinová, Tereza. *Po divné krajině : charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury*. Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, pp. 115-203

ISBN 978-80-210-7871-0; ISBN 978-80-210-7872-7 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134164>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

## 12. FUNKCE FANTASTICKÉHO PRVKU

Možná strukturace fantastiky, kterou nabízím níže, se zakládá na záměru (cíli), který odlišnost od aktuálního světa na rovině příběhu naplňuje. V tomto kontextu není zásadní, zda nadpřirozená doména fikčního světa je nebo není ověřena, zda se hrdina příběhu v závěru textu probudí s bolavou hlavou a vzpomínkami na podivný sen doma v posteli nebo ne.

Podstatný je vztah aktuálního a fantastického fikčního světa v závislosti na tom, čím se fantastický prvek v rámci textu stává nebo snaží stát pro svého čtenáře.

Vyhraňují se tři základní neostré množiny, jejichž hranice již z definice nejsou přesně odděleny – pojmenovávám je podle funkcí, kterých v nich fantastické prvky nabývají, tedy jako množiny *zdání realističnosti*, *vyvolání pochybnosti* a *postižení vnitřní souvislosti*. Stejně jako výše při uvažování o celku fantastické literatury je případně zvažovat centra a překrývající se okraje množin.

V souvislosti dvou dříve navržených kategorií – *vlastní fantastično* a *fantastično jako prostředek vyjádření* – funkce fantastického prvku překračuje mimotextové hranice (přihlášení se ke komunitě příznivců fantastiky) a umožňuje na základě vnitřní souvislosti propojit díla bez ohledu na jejich vnější vztah k žánru fantastické literatury; uvádím tak vedle sebe texty autorů vycházejících z fandumu a spisovatelů spojitosti s fantastickou literaturou odmítajících.

Soustředíme-li se pouze na texty, potvrzují se již výše naznačené odlišnosti v použití fantastického prvku v dílech, která bychom mohli zařadit do centra neostřích množin obou kategorií fantastiky. Fantastický prvek v dílech fantastična jako prostředku vyjádření bývá sám o sobě často nahodilý, neusiluje o věrohodnost, rozhodně ne o vědeckost. Vstupuje do jinak přirozeného fikčního světa, neuvažuje se o hodnověrnosti jeho objevení, maximálně až u událostí, které zapřičiňuje. Jeho přítomnost – na rozdíl od děl pracujících s alternativní historií – nepředchází

širší změně historických událostí. V textu je důležitý, často zcela zásadní, nicméně zůstává prostředkem vyjádření, východiskem, nikoli cílem (ani jedním z cílů) textu.

Charakteristický je jeden fantastický prvek v přirozeném světě, který vytvoří východisko pro rozvoj příběhu. V poválečném románu Miroslava Hanuše *Já, spravedlnost*<sup>89</sup> (1946) je fantastická změna podkladem k etickým otázkám po tématu naznačeném již titulem knihy. Adolf Hitler neumírá v berlínském bunkru, ale je tajně zachráněn skupinou německých důstojníků, kterým se jedna smrt zdá pramalou odplatou za utrpení, které zapříčinil. Hitlerovi se má dostat spravedlivé odplaty, nikoli snadného úniku před zodpovědností. Vyprávění z hlediska humanistického českého lékaře, který se k případu dostane shodou okolností, nastoluje nesnadné otázky po podstatě spravedlnosti a praktické nemožnosti jejího uplatnění. Idea nestranné spravedlnosti se znečišťuje touhou po pomstě a naráží na hranice souměřitelnosti; pro Hitlerovy zločiny nelze vyměřit spravedlivý trest. Trestající se – jednajíce v zájmu nadosobní ideje – nechtěně připodobňují trestanému, cestu ven z bludného kruhu představuje soucit lékaře neochotného přihlížet utrpení bez ohledu na to, kdo je mu vystaven. Hitlerovo přežití konce druhé světové války je jediným fantastickým prvkem v díle, umožňuje zobrazit v době vzniku textu bolestně aktuální vlastní téma románu naléhavěji než explicitně přiznanou spekulací.

Obdobně prozaická prvotina Timura Vermese *Už je tady zas* (2012, česky 2013) nastoluje jediný fantastický prvek; opět přežití Adolfa Hitlera, který se tentokrát záhadně (případně vysvětlení by bylo zcela mimo intence textu) zjevuje poblíž říšského kancléřství (pravděpodobně nad podzemním komplexem, v němž se ke konci války skrýval) v roce 2011. Román je politickou a společenskou satirou – pomocí Hitlerovy postavy zobrazuje bezmocnost moderní společnosti, která neslyší a nevnímá ani to, co se jí křičí přímo do uší. Hitler si získává značný vliv, aniž by jedinkrát přímo zalhal; neříká všechny své názory otevřeně, ale své úmysly s Německem netají. Paradoxně je chápán jako satirik a pacifista upozorňující na soudobé nešvary, dokonce se stane obětí útoku ze strany neonacistů pro domnělé zlehčování své vlastní památky. Scéna, v níž přesvědčí pamětníci války, jejíž rodina zahynula v koncentračním táboře, že nedělá nic špatného (opět bez jediné lži), je vpravdě mrazivá. Vermes svou ústřední postavu napíná na hranici únosnosti – v nemálo pasážích textu by zejména díky trefné kritice současných poměrů v Německu bylo možné s hrdinou sympatizovat. Kdyby to ovšem nebyl právě Adolf Hitler. Zrcadlo, které autor nastavuje svým čtenářům, by bez kontroverzní hlavní postavy bylo o mnoho matnější a dílo by přišlo o dosti zásadní rozměr – fantastický prvek však je stále jen prostředkem zintenzivnění výpovědi o aktuálním světě.

*Zlodějka knih* (2007, česky 2009) Markuse Zusaka by byla „pouze“ neobyčejně působivým příběhem zvláštní dívenky Liesel a jejího okolí za dramatických podmínek světové války, vyprávějším o nesmírné moci slov, pokud by vypravěčkou

---

89 Filmovou adaptaci z roku 1967 režíroval Zbyněk Brynych.

nebyla Smrt, bytost proti své vůli přitahovaná osudy lidí, kteří ji překvapují i děsí. Evokace dětského světa podaná z nadlidské perspektivy dodává textu jedinečný charakter, osobitá vypravěčka vstupuje do děje svými komentáři a jako entita nepoutaná lineárností času nahlíží příběh se znalostí jeho konce (vždyť právě ona čeká na konci všech lidských záležitostí). I všední události *zcizené* jejím pohledem nabývají překvapivých rozměrů, její stesky vypravěčku čtenáři přibližují (zlidšťují ji) a činí ji vlastně sympatickou. Příběh samotný by si uchoval značnou výpovědní hodnotu i bez fantastické vypravěčky, byl by však o mnohé ochuzen – což ostatně potvrzuje filmová adaptace Briana Percivala z roku 2013, v níž je role Smrti jakožto vypravěčky marginalizována. Zlodějka knih se nachází na pomyslném okraji množiny fantastična jako prostředku vyjádření, stále však pokládám postavení fantastického prvku v textu za spíše pomocné, ozvláštňující.

Fantastické prvky v uvedených textech, které by z hlediska mimotextových kritérií jednoznačně patřily mimo vlastní fantastično, jsou zásadní součástí textů a podmínkou jejich účinku – první dva lze vnímat jako ilustrativní příklady fantastického prvku použitého jako východisko.

*Příběh služebnice* Margaret Atwoodové i alternativně historické texty uvádím bez ohledu na mimotextové aspekty pohromadě – fantastické prvky přesahují podobu východiska a zasahují do fikčního světa na více rovinách. Pokud by Vermes napsal pokračování *Už je tady zas* v budoucím světě, v němž se Adolf Hitler stane staronovým německým kancléřem, fantastický prvek by překročil funkci východiska směrem k platformě a přiblížil dílo k vlastnímu fantastičnu.

Silně alegorická díla inklinují ke kategorii fantastična jako prostředku vyjádření právě pro klíčovost aluzí k aktuálnímu světu – zajímavým případem jsou české antiutopické texty vznikající v okruhu Ceny Karla Čapka (některé z nich analyzuji níže), které propojuje zásadní role alegorie a společenské kritiky, stylově i z hlediska mimotextových měřítek přitom jednoznačně vycházejí z fandomu a fantastické prvky tvoří platformu vyprávění. Je však potřeba vzít v úvahu specifický dobový kontext (podrobněji níže).

Zařazení fantastického díla do neostré množiny vlastního fantastična či fantastična jako prostředku vyjádření je prvním krokem ve dvoustupňové typologii fantastické literatury. Druhý krok spočívá v zasazení díla do užšího kontextu na základě funkce fantastického prvku ve vztahu k aktuálnímu světu, tedy do neostrých množin zdání realističnosti, vyvolání pochybnosti a postižení vnitřní souvislosti.

Fantastický prvek fungující čistě jako východisko má natolik specifickou funkci, že se detailnější usazení do kontextu ve vztahu k aktuálnímu světu může ukazovat jako druhotné, popřípadě zcela zbytečné.

Funkci zdání realističnosti lze častěji nalézt u textů, které bychom zařadili ke kategorii vlastního fantastična – uvažuji nyní pouze o textových kritériích – nicméně ani zde nelze ustanovit striktní hranice. Zejména postmoderní literatura (dále

- Vnitřní strukturace fantastické literatury

zastoupena především texty Jáchyma Topola) balancuje na hranicích vícera kategorií. Zpochybňuje hranice mezi realitou a fikcí a mezi fantastickým a přirozeným fikčním světem zároveň s komplikovanou motivací použití fantastických prvků.

Prostupné jsou i tři neostré množiny vyhraňující se podle funkce fantastického prvku, především neostré množiny zdání realističnosti a postižení vnitřní souvislosti; v jednotlivých textech je odlišují na základě návaznosti na konkrétní aktuálního světa a nadčasovosti. Přesněji texty extrapolující současné tendence a problémy (válka o zdroje pohonných hmot v budoucnosti, přelidnění a znečištění ovzduší) akcentují sekundární realističnost vzhledem k aktuálnímu světu. Naproti tomu díla tematizující problematiku porozumění odlišných inteligentních civilizací (soužití s mimozemskou rasou), sebepoznání a zpřítomnění mýtu jsou svou povahou nadčasová, jejich poselství konkrétní časoprostor překračuje i v případě, že obsahují množství fikčních reálií přenesených z aktuálního světa. Prostupnost se však týká všech tří představených neostrých množin.

## 12.1 Neostrá množina zdání realističnosti

Realističnost je zásadní v dílech, která se snaží čtenáře přesvědčit o tom, že zobrazují nebo potenciálně jsou s to zobrazovat skutečnost a vývoj aktuálního světa. Fikční světy těchto děl, jakkoli fantastické, obsahují možnost toho, že by za určitých okolností mohly odrážet budoucí (ale i současnou a minulou) podobu aktuálního světa. Zde kauzalita funguje (pokud není záměrem textu představit fikční svět, ve kterém nemá místo) a autor nevykračuje mimo logický řád věcí. Míra (*sekundární realističnosti*) a povaha fantastického prvku se liší s ohledem na záměr konkrétního textu, v této kapitole představuji několik možností – nevyhnutelně nikoli všechny.

### 12.1.1

Sekundární realističnost vědecké spekulace vzhledem k podmínkám aktuálního světa je zcela zásadní v případě *vědeckofantastické literatury (hard SF)*: pokud by fantastický prvek zakládající se na vědeckém poznání postrádal věrohodnost, oslabila by se hodnověrnost celého textu a vytratil se rozdíl mezi vědou a magií – obě by pak fungovalo na stejných principech, bez nároku na racionální vysvětlení. Vědeckofantastický prvek by přišel o výsadní postavení v kompozici příběhu a přesunul by se mezi kulisy.

### 12.1.2 – 12.1.5

*Alternativní historie* sleduje historický vývoj aktuálního světa do bodu zlomu, v němž opouští známou historii a vrhá se na pole spekulace. Alternativní vývoj historického a společenského dění a jeho následky mohou být hlavním cílem tex-

tu (*Alternativní historie jako dokument*), v četných případech se stávají platformou vyprávění ilustrujícího univerzália lidské povahy a přesahujícího k osobním příběhům (*Alternativní historie jako platforma*). Jako zvláštní pojetí alternativní historie představují její realizaci v románu Jáchyma Topola *Kloktat dehet*, v němž (na rozdíl od prvních dvou příkladů) ztrácí zásadní roli a stává se pouze jednou z rovin fikčního světa a v němž nad realističností historické spekulace převládá satiričnost a groteskno (*Alternativní historie jako prostředek vyprávění*). Nakonec v díle téhož autora náznaky alternativní historie pozbývají důrazu na realističnost směrem k aktuálnímu světu a vztahují se k němu jakožto prostředek *zcizení*, zdůraznění mezery mezi aktuálním a fikčním světem (*Alternativní historie jako zcizení*).

#### 12.1.6 – 12.1.8

**Antiutopie** (také **dystopie**) jakožto protiklad utopie zobrazuje společnost, která se vyvinula špatným směrem, v níž vládne totalita méně či více skrytá pod různými maskami a jejímž obyvatelům je upírána jedinečnost, osobitost a právo rozhodovat o vlastním životě.

Zásadním prostředkem působení antiutopie na čtenáře jsou vazby k aktuálnímu světu, které ji aktualizují a dodávají jí varovnou funkci. Sebefantastičtější antiutopie čerpá inspiraci z reálií aktuálního světa a zpět k němu odkazuje.

V této práci se nezaměřuji na klasické a dobře známé antiutopie (jimž se již dostalo nemálo pozornosti), ale na příklady děl, v nichž vyniká antiutopičnost odkazující k dobové situaci v aktuálním světě jako jedna z rovin textu, nejprve u *Českých antiutopických povídek v posledním desetiletí komunistické éry*, posléze v románu Ludmily Freiové vznikajícím ve stejném období, který přibližuje antiutopické tendence utopických společností (*Antiutopické rysy utopické budoucnosti*), a nakonec v *Příběhu služebnice* Margaret Atwoodové pravidla klasické antiutopie porušujícím (*Zrod antiutopie jako varování*).

#### 12.1.9

*Na hranici zdání realističnosti a postižení vnitřní souvislosti* se nacházejí texty, jejichž naléhavost podmiňují aluze k aktuálnímu světu, funkce fantastického prvku přesahuje zdání realističnosti směrem k univerzálnějšímu poselství postižení vnitřní souvislosti.

#### 12.1.10

Od realističnosti vědeckofantastické literatury založené na vědecké metodě odlišují příběhy zasazené do budoucích fikčních světů extrapolujících dobové politické, společenské či ekologické tendence aktuálního světa. Jak v příslušné kapitole dokládám, realističnost k aktuálnímu světu je v dílech patřících ke *Světům, které by mohly nastat* (už díky umístění na časové ose) volnější a poskytuje více prostoru pro uplatnění autorovy fantazie.

### 12.1.1 Požadavek realističnosti ve vědeckofantastické literatuře (hard SF)

Vědeckofantastická literatura, již Ivo Železný označuje za realistickou část fantastické literatury (ŽELEZNÝ 1990: 257), vyžaduje od čtenáře zaujetí vědeckým aspektem a netriviální znalost oboru, ze kterého je fantastický prvek odvozen. Vědecké spekulaci se často podřizuje celé vyprávění, pokud spekulace selhává, selhává celý text. Na druhou stranu úspěšná vědecká spekulace je schopna překračovat hranice mezi literaturou a skutečností (označováno jako *neustálá hrozba realismu*), jak potvrzuje takřka anekdotický příběh povídky *Deadline* (1944) Cleva Cartmilla, jež pro podrobný popis atomové zbraně postavila spisovatele, který nic netuše postupoval ve své spekulaci podobným směrem jako vědci v Los Alamos, do centra pozornosti amerických tajných služeb. Arlan Andrews, zakladatel výzkumně analytické organizace autorů hard SF SIGMA<sup>90</sup> prohlásil, že: „*Nečtete-li science fiction, nejste kompetentní mluvit o budoucnosti*“ (ANDREWS, citováno podle PAGE 2007).

Hard SF balancující na hranici mezi beletrií a literaturou faktu působí jako popularizátor vědy a svěbytné doplnění vědeckého zkoumání. Již podle symbolistického básníka, autora a teoretika vědecké fantastiky Valerije Jakovleviče Brjusova (1873–1924), který vyžadoval od fantastiky respekt k reálným možnostem, by se vědeckofantastická literatura měla věnovat *bílým místům vědy* (NEFF 1986: 84).

Zaměření na vědeckou hodnověrnost, nezřídká u mnoha autorů zajímavých se více o vědu než o literaturu, vedlo k přílišnému upřednostnění fantastické ideje před věrohodností příběhu a postav. Schematické, ploše načrtnuté charaktery společně s nedomyšleným dobrodružstvím a jazykem zatíženým informativní funkcí a hojným užíváním vědecké (či pseudovědecké) terminologie přispívají k dojmu o umělecké nedostatečnosti. Miroslava Genčiová shrnula úskalí jazyka vědeckofantastické literatury takto: „*je to knižnost, přecházející někdy až ve stereotyp, lakoničnost ve vyjadřování životních pocitů, někdy ale mnohoslovnost a popisnost tam, kde se jedná o vnější předmětný svět. Dále převaha úvah a soudů, logická strohost a snaha o přesnost, orientace na logické vnímání, a tím také široké užití intelektuálních proků promluvy*“ (GENČIOVÁ 1980: 142).

Přestože současní autoři vědeckofantastické literatury pracují s jazykem nápaditěji a méně staticky než jejich předchůdci (což je dáno i menší izolací fantastiky a narůstající ochotou inspirovat se v dílech krásné literatury), neumný způsob vyjadřování se jim nedaří potlačit zcela, což je zapříčiněno přetrvávající nutností uvést laického čtenáře do souvislostí vědecké spekulace. Spisovatelé využívají mož-

90 SIGMA (The Science Fiction Think Tank) poskytuje konzultace vládě Spojených států a nevládním organizacím v otázkách budoucího vývoje a následků současných trendů.

Andrewsovo prohlášení parafrázuje slavný Campbellův citát: „*Science fiction, jež je do značné míry pokusem o předpověď budoucnosti na základě současnosti, představuje typ extrapolace*“ (CAMPBELL 1940: 5, vlastní překlad).

nosti doplnit texty minislovníčky odborných výrazů, krátkými příručkami vysvětlujícími klíčové metody daných oborů i přehledy doporučené odborné literatury k tématu. Přes tyto pomůcky se autoři hard SF nevyhnou vysvětlovacím pasážím, jejichž organické vřazení do diskurzu je dosti problematické, pro porozumění však mnohdy nezbytné.

Pro hard SF je charakteristická i omezená psychologizace postav, zejména ve starších textech jsou lidské postavy především reprezentanty lidstva (srovnej GENČIOVÁ 1980), v současnosti kladou autoři větší důraz na individualitu, přesto jednotlivé charaktery do značné míry slouží primárně jako funkce příběhu, aktanty.

Greg Egan je známým autorem hard SF, česky vyšly dvě sbírky jeho povídek a několik nejznámějších románů (například *Město permutací*, 1994, česky 2002). Egan si vybudoval pověst kvalitního hard SF autora, k jeho oblíbeným tématům patří matematika, teorie všeho, virtuální osobnosti a podobně. Vyčítána mu bývá přílišná podřízenost textu myšlence a plochost charakterů<sup>91</sup>.

Vědeckou rovinu románu *Teranesie* (1999, česky 2014) tvoří biologické a genetické spekulace. Na rozdíl od starších děl však fantastická myšlenka není pomyslným centrem díla, které se do značné míry soustřeďuje na hlavní postavu Prabira, chlapce, jenž strávil část dětství jen se svými rodiči – vědci – a mladší sestrou na neobydleném indonéském ostrově. Soukromý ráj se pro Prabira změní v děsivou past po tragédii, která zabije oba jeho rodiče. Příběh je zasazen do blízké budoucnosti (tak blízké, že v době českého vydání jde již o nedávnou minulost), v roce 2012 vypukne v Indonésii občanská válka. Hrůznost konfliktu a nedůstojné podmínky uprchlického tábora, na nevelkém prostoru popisované z dětského hlediska, ostře kontrastují s idylickým dětstvím na tropickém ostrově. V postavě tety Amity, vášnivé kyberfeministky, která se dětí nakonec ujme, se Egan vysmívá postmoderní pseudovědě a bez servítků vyjadřuje značně nelichotivé názory o humanitních vědách vůbec: „*Transputer bude jen prvním krokem revoluce, která promění celý genderový megatext techniky a vědy. Příští hegemonií, která padne, což se pro její hyperpodivnou obrácenost mělo stát už dávno, bude přímo matematika. Znovu budeme muset přebudovat disciplínu od základů nahoru, odmítnout chybné a předpojaté axiomy starých mužských dávkovačů pravdy a přetransformovat jejich ztuhlý hierarchický přístup na takový, který je organický, pečující a hravý. Důkazy jsou mrtvé. Logika je překonaná*“ (EGAN 2014: 94–5).

Postavy Prabira, jeho setry a rodičů ztělesňují Eganovo pevné přesvědčení o nadřazenosti rozumu nad vírou a mytickým myšlením. Původem z náboženstvím prosycené Indie bojují proti pověrám a nevědeckému vysvětlování událostí.

91 „I když v jeho práci nenalzáme žádný nedostatek nápadů a pocitu úžasu, příliš často je v jeho postavách cosi chladného. Chybí jim citová hloubka“ (JOHNSON 2000, vlastní překlad).



Více než třetina textu se takřka úplně soustředí na vývoj Prabirova charakteru. Teprve poté, co jsou na ostrově Prabirova dětství asi patnáct let po popsáných událostech objeveny prazvláštní mutace biologických druhů a výprava vědecké skupiny, ke které se přidá i Prabirova sestra, přiměje i Prabira vrátit se ke vzpomínkám, které se ze všech sil pokoušel potlačit, vychyluje se rovnováha příběhu k vědecké spekulaci. Příbývá vysvětlovacích pasáží, nezbytných pro orientaci čtenáře bez hlubšího biologického vzdělání, i akčních scén v závěru textu. Celé dílo tak působí podivně neharmonicky – počáteční román charakteru se mění v hard SF, aniž by došlo k organickému propojení obou rovin. Román se spíše jeví jako dva texty, které se autor pokusil sloučit do jednoho díla, pouze částečný úspěch dokládá nesnadnost kombinace tradičních literárních metod budování charakteru s vědeckou spekulací.

Autor hard SF Greg Bear pracuje mimo jiné jako vědecký poradce a konzultant vládních agentur i nevládních organizací v oblastech prognózy a vyvíjení možných scénářů budoucích událostí. V posledních třiceti letech se účastnil výzkumů ve velmi různých oblastech zahrnujících biologickou bezpečnost, elektronické publikování či privatizaci vesmíru. Je klíčovým členem organizace SIGMA (The Science Fiction Think Tank) poskytující konzultace vládě Spojených států amerických. Fantastické ideje v jeho textech jsou hodnověrné a promyšlené do důsledků, bez nadsázky tvoří jádro díla, jemuž je vše ostatní podřízeno. I ty nejdůležitější spekulace vycházejí z reálných možností a jsou pojímány v přísně vědeckém duchu, precizovány konzultacemi s odborníky v daných oblastech.

Román *Darwinovo rádio* (1999, česky 2003) tematizuje evoluční skok ve vývoji lidské rasy. Prostřednictvím endogenního retroviru pojmenovaného SHEVA jsou rodiče připravováni na novou generaci dětí přizpůsobených rychlému a proměnlivému životnímu stylu jednadvacátého století. Objevení viru způsobujícího potraty deformovaných plodů (jejichž úkolem není nic než vyprodukovat oplodněné vajíčko s padesáti dvěma chromozomy namísto čtyřiceti šesti) vyvolá celosvětovou paniku. Hypotéza jedné z hlavních postav, mikrobioložky Kaye Langové, vysvětluje virus ne jako nebezpečnou nákazu, ale součást lidského genomu, která se aktivuje vždy, když si životní podmínky vynutí adaptaci lidské rasy, je zavrhována z důvodů, které nemají s vědeckou diskuzí příliš společného. Bear popisuje hysterickou reakci společnosti na nový fenomén a vlnu předsudků a nenávisti zdvihající se proti rodičům se „sheva dětem“. Líčením jednání výzkumných laboratoří a vládních institucí, jejichž úkolem je nákazu co nejrychleji zastavit, zobrazuje selhání vědeckého a racionálního uvažování před hrůzou z nové varianty člověka. Navazující román *Darwinovy děti* (2003, česky 2005) sleduje osudy stejných postav po několika letech a více než první kniha se soustředí na zobrazení xenofobní reakce společnosti proti dětem, které se narodily s rozšířenými možnostmi komunikace a schopností poluexistence v kolektivu – minimalizování konfliktů a maximální

kooperace dalece přesahují možnosti běžných lidských komunit. Přestože „noví lidé“ mají k agresivitě daleko, jsou považováni za hrozbu a úmyslně demonizováni, jejich lidskost je brána v pochybnost, aby se tak ulehčila drastická opatření, jejichž účelem je stále „zastavit nákazu“. Bear rozšiřuje hypotézu skokové evoluce do minulosti, jejím prostřednictvím nově interpretuje vymizení neandrtálců i opakující se pogromy v historii lidstva.

V textu se Bear neobejde bez vysvětlovacích pasáží, slovníčku pojmů a doporučené odborné literatury pro čtenáře, kteří chtějí překročit povrchní úroveň orientace ve vědecké stránce díla. U hlavních postav se pokouší o psychologické prokreslení, ale nevyhne se značné schematičnosti. Ani ústřední hrdinové nepůsobí jako komplexní osobnosti – rozvinuty jsou jen jejich vybrané stránky, typicky projevující se vztahem k něčemu dalšímu; k vědě, k partnerovi, u postavy Kaye výrazně vystupuje vztah ke kariéře, lásce a dětem.

Vědecké a zásadní etické otázky jsou zobrazovány prostřednictvím nepříliš propracovaného příběhu, jehož struktura je opět poněkud schematická. *Darwinovy děti* ještě ve větší šíři tematizují přehnané reakce zděšeného davu a bezcitnost „vědčů“ zacházejících s dětmi jako s pokusnými zvířaty. Přestože jsou Bearovy popisy dosti věrohodné, nelze se zcela ubránit dojmu emočního vydírání čtenáře. Zatímco těžištěm *Darwinova rádia* je fantastická idea, v *Darwinových dětech* se přesunuje k osobním příběhům v extrémních podmínkách a politickým intrikám. Bohužel nerozvinuta zůstala myšlenka protiviru staré populace proti novým dětem, která by zobrazení lidské hrůzy ze změny obohatila o další biologický rozměr.

Bearova i Eganova díla jednoznačně náležejí do množiny vlastního fantastična, soustředí se na hodnověrnost vědecké spekulace a komplexní zabudování fantastického prvku do struktury fikčního světa. Psychologizace postav je částečná, u Beara spíše doplňující hlavní záměr textu, Egan svému protagonistovi věnuje značný prostor v první části práce, posléze obrací pozornost ke kontextu vědecké spekulace.

### 12.1.2 Alternativní historie jako dokument...

Realističnost vzhledem k aktuálnímu světu je zásadní v dílech navazujících na konkrétní tendence aktuálního světa a extrapolujících je ve fikčním světě. Specifickým příkladem je alternativní historie, která by bez srovnání se skutečnostími aktuálního světa a věrohodností historického vývoje od bodu zlomu, v němž se alternativní historie odchyluje od historie naší skutečnosti, přišla o svůj hlavní smysl. Texty, v nichž je uvěřitelný vývoj alternativních událostí hlavním záměrem, podobně jako vědeckofantastická literatura často inklinují k popisnosti a postavám zřídka přesahujícím funkce příběhu, dokonce balancují na hranici mezi

literaturou a (alternativně) historickou studií. *Zápisky o válce česko-slovenské: Výběh z českého a slovenského tisku z podzimu 1992* (2012) Aleše Palána jsou i podle anotace rešerší z dobového tisku pátrající po příčinách vzniku tragického konfliktu, jehož vypuknutím kniha končí; poslední zařazené texty citují zprávu České tiskové kanceláře o slovenských jednotkách překračujících hranice České republiky a zprávu Tiskové kanceláře Slovenské republiky potvrzující obsazení letiště v západoslovenských Malackách českými výsadkáři. O dalším průběhu války se čtenář, krom poznámky v anotaci připomínající mrtvé, zničená města a vzájemnou nenávist mezi Čechy a Slováky, nedozví – *Zápisky* jsou na první rovině adresovány fiktivnímu čtenáři, který si válku dobře pamatuje: „*Průběh válečného běhnutí, který vstoupil do historie jako válka česko-slovenská, je dostatečně znám. Všichni si ho neseme v živé paměti a této rány se nezbavíme do konce našich dnů*“ (PALÁN 2012: 7). Zasazení situace *co kdyby* do kontextu zdánlivě historického fikčního světa zvyšuje účinek textu na čtenáře, jako všechny alternativní historie vybízí k přehodnocení historických událostí a naznačuje, jak málo stačí, aby se osud celých národů ubíral jiným směrem.

Zhruba tři čtvrtiny *Českého snu* (2004) Oldřicha Knitla jsou vynikající historickou studií hledající příčiny událostí z roku 1938, jež vyvrcholily Benešovým přijetím Mnichovského diktátu. Autor vychází z široké řady historických dokumentů, odborných pramenů i charakterových studií klíčových postav. Počínáje třináctým stoletím, v němž čeští králové začali zvat německé kolonisty do příhraničních oblastí Českých zemí, dovádí souvislosti ke klíčovým rokům 1935 až 1938, v nichž se vyhrotily vztahy mezi Československem a nacistickým Německem. Teprve posledních padesát stran textu se odvrací od historie aktuálního světa směrem ke spekulaci: co by se stalo, kdyby Československo Mnichovskou dohodu odmítlo? Byl by Hitler schopen vzdorující zemi obsadit a jak by se zachovali vlašní spojenci? Autorův scénář, v němž plukovník Moravec zatkne prezidenta Beneše a země se před Hitlerem neskloní bez boje, je podložen hlubokými znalostmi dobového kontextu a působí velice realisticky. Československo za svůj odpor zaplatí těžkými ztrátami a zničenými městy, na druhé straně po konci druhé světové války je jeho postavení v mezinárodní politice mnohem silnější a vliv Sovětského svazu nesrovnatelně nižší. Knitl nepodsouvá čtenáři závěry, zda by alternativní historie byla lepší a důstojnější možností než ta aktuální; podává mu pouze uvěřitelný obraz alternativního běhu událostí a nechává na každém z čtenářů porovnat ztráty a výhry v obou případech a utvořit si vlastní názor. Minulost změnit nelze (alespoň mimo oblast fantastické literatury), její stopy však přesahují do přítomnosti a budoucnosti. Interpretace minulosti a odpovědný postoj k přítomnosti spoluvytvářejí budoucnost světa.

Rozsáhlé romány Jana Drnka vycházejí z detailních historických znalostí, na úmysl nebýt srovnávány se „seriózní“ alternativní historií však upozorňují již podtituly: *Žáby v mlíku: Vojensko-historická mystifikace na téma Mnichov 1938* (2007), *Žába a škorpión (fantazie o jiné II. Světové válce)* (2010), *Země zaslíbená: Mystifikované dějiny národa českého* (2011), *Žáby v bouři (Operace Barbarossa naruby)* (2013) (zvýraz-

nila TD). Drnkovy texty působí nejsilněji při srovnání s historií aktuálního světa, se kterou rozsáhle pracují. Pokud by autor psal „seriózní“ alternativní historii, bylo by mu lze vytknout princip *přání otcem myšlenky*: Československo nejenže se neskloní před Mnichovským diktátem, ale z následného konfliktu s nacistickým Německem vyjde vítězně. Na rozdíl od Knitlova *Českého snu* Drnek nevykresluje nejpravděpodobnější běh událostí následující okamžik odklonu od aktuální historie, ale pokouší se o co nejrealističtější zpětné propojení zamýšleného výsledku (vítězství Československa) s historickými východisky. Vedle historických reálií – připomeňme alespoň špatné počasí ve zlomových dnech, kvůli kterému by německé letectvo nemohlo využít svůj potenciál při útoku na Československo – si vypomáhá shodou šťastných událostí a spekulacemi o odporu vysokých zástupců armády vůči Hitlerovi. Nelze ho přitom obviňovat z naprosté fantastičnosti – Drnek popisuje neúspěšný vojenský úder Německa proti Československu, který posléze ústí ve zhroucení nacistického režimu, netvrdí, že by Československo mohlo odolat dlouhodobému tlaku Třetí říše.

Pro všechna díla zmíněná v této kapitole je srovnání s aktuálním světem určující, bez alespoň rámcové znalosti historie by jejich fantastičnost ztratila na zřetelnosti a oslabil by se účinek na čtenáře spočívající v hodnocení přesvědčivosti historické spekulace.

### 12.1.3 ... jako platforma...

Doposud zmíněné texty převážně dokumentovaly alternativní historii, Václav Holanec a C. J. Sansom ji využívají jako platformy pro sdělení hlubší myšlenky, Holanec více pracuje s alegorizujícím přístupem, Sansom ji implicitně, v poznámce za textem pak výslovně, aktualizuje a zdůrazňuje tak varovnou funkci textu vztahujícího se k přítomnosti aktuálního světa. Aktualizaci se nevyhýbá ani Philip Roth v románu zobrazujícím dopady historických a společenských změn na svět malého chlapce. Jan Poláček se výrazně zaměřuje na vykreslení ponuré atmosféry, ani on alternativní historii nepromýšlí do detailů, v centru jeho pozornosti stojí intimní příběh.

Prozaický debut publicisty a scénáristy Václava Holance *Herci* získal cenu Knižního klubu 2012. Pozornost si zaslouží zejména vynalézavou strukturou trojrománu propojeného prostředím a postavami. Tři texty jsou zasazeny do roku 1956, fikční světy, ve kterých se odehrávají, se však značně liší. První příběh je umístěn v přirozeném světě a spolu s dramatickými událostmi toho roku se soustředí na nejmenované, podle narážek však snadno identifikovatelné slavné divadlo připravující se na uvedení nové inscenace Goethova *Fausta*.

Autor na příkladech vybraných postav z hereckého prostředí zobrazuje dilemata a intriky zasahující do všech rovin života. Výběr ústředních charakterů působí

promyšleně (jsou takřka prototypové: naivní mladá herečka, intrikářský pragmatik, stárnoucí hvězda...) a inspiruje k zobecnění na širší realitu – zejména ke známé metafoře divadla jakožto světa. Významný je i výběr režirované hry, Faustovu pokušení podléhají i mnozí Holančovi aktéři: pro slávu, úspěch a kariéru se vzdávají vlastní duše, cti, morálky a přátelství. Uzavřené prostředí divadla lze celkem úspěšně ztotožnit se společností státu uzavřeného ve svých hranicích.

Druhý a třetí příběh zobrazují stejnou situaci v odlišných historických kulisách: v prvním případě ve světě, v němž Německo díky sestrojení atomové bomby ještě před Američany ovládlo Evropu a uzavřelo příměří se Spojenými státy, v druhém pak komunisté v únoru 1948 neuspějí v pokusu o puč a komunistická strana je postavena mimo zákon.

V obou alternativních historiích je rok 1956 údobím přelomu vzbuzujícím napětí a nejistotu v celé společnosti: v první se politický systém pod vedením umírněného Alberta Speera rozvolňuje a v protektorátu doposud prosperující kolaboranti se začínají obávat o svůj další osud. Společnost se stále rázněji obrací proti řídicím orgánům (značnou roli sehraje prohlášení Několik slov, jež si nelze nespojit s peticí Několik vět) a komunistický exil vystupuje se stále většími požadavky. Druhá alternativní historie zobrazuje politickou perzekuci po únoru 1948 naruby – zde je to členství v komunistické straně, co zavírá lidem dveře ve společnosti i na trhu práce. Komunisté jsou perzekvováni, stahují se do ilegality a svou kritikou poválečného politického systému, který nedokázal předejít ekonomické ani společenské krizi, si získávají značné sympatie obyčejných lidí.

Obě možnosti alternativního historického vývoje jsou zajímavé a vcelku přesvědčivé, aluze k událostem aktuálního světa zasazeným do kontextu fikční historie však pro svůj počet působí mírně násilně, jako kdyby se v každé realitě musely odehrát stejné věci. Milena M. Marešová to interpretuje jako nedostatek fantazie při historické spekulaci (MAREŠOVÁ 2012).

Osudy postav jsou ve všech třech příbězích velmi podobné a poukazují na pokoušení moci takřka stejnými metodami. Dalo by se říci, že Holanec pouze přenáší první příběh do různých prostředí a potvrzuje jeho univerzálnost. V centru pozornosti jsou sice vždy jiné postavy, motivace činů a rozhodnutí se ale nemění. V každém příběhu se k moci dostávají bezskrupulózní intrikáni a jako oběť doby umírá jedna z klíčových postav. Bohužel je výsledkem jednotvárnost, chybí jakákoli gradace a poselství prvního příběhu se v dalších dvou pouze opakuje. Textu neprospívá ani značně popisný a strohý jazyk – je zřejmé, že atmosféra všech tří příběhů je dosti napjatá a nervózní, autor ji však neevokuje, pouze pojmenovává. Text blížíci se fantastičnu jako prostředku vyjádření trpí ne zcela úspěšnou snahou o rovnováhu fantastických prvků (alternativní historie) a poselství, které prostředkuje.

Román C. J. Sansoma *Nadvláda* (2012, česky 2014) líčí stav Velké Británie v alternativním světě, v němž po katastrofální porážce u Dunkerque přijala Adolfem

Hitlerem nabídnutou mírovou smlouvou. Přestože fyzicky neokupována, postupně podlehla fašizaci a dostala se do područí Třetí říše ovládající většinu Evropy a ještě v roce 1952, v němž se příběh odehrává, vedoucí vyčerpávající válku hluboko na území Sovětského svazu. Zlomový okamžik popisuje Sansom v samém úvodu knihy: na schůzce vysokých vládních představitelů 9. května 1940 Winston Churchill souhlasí s tím, že po odstoupení historickým vývojem diskreditovaného Chamberlaina podpoří ustanovení lorda Halifaxe ministerským předsedou. Nepronese tak 13. května slavný projev *o krvi, dřině, potu a slzách* a Velká Británie se myšlenky odporu zcela vzdá. Po uzavření mírové smlouvy ustoupí Churchill do opozice a ještě později se stane hlavou britského odboje proti loutkovému fašistickému režimu.

Samotné alternativní historii v románu mnoho prostoru věnováno není – o vývoji Německa i postupné fašizaci Británie se čtenář dozvídá především prostřednictvím komentářů a vzpomínek postav, autor se tak vyhýbá vysvětlovacím pasážím, na druhou stranu fikční svět působí útržkovitě a místy nepřesvědčivě – například vysoké postavení a značná moc Josepha Goebbelse po Hitlerově smrti nejsou příliš pravděpodobné (za své postavení Goebbels vděčil Hitlerově podpoře), mapa alternativního světa přiřazená k textu nezohledňuje územní zisky přislíbené nacisty spojeneckým státům. Přestože v románu zásadní roli nehrají, tyto drobnosti budí pochybnost o konzistentnosti alternativní historie. Sporů mezi armádou a SS podporované většinou nacistických straníků, který ústí v krvavou občanskou válku a destabilizaci Německa (což umožní změnu režimu ve Velké Británii), autor věnuje jen několik odstavců v závěru knihy.

Konkrétní alternativně historické události jsou pro Sansoma nezbytným podkladem k tomu, co pokládám za skutečný záměr textu – vykreslení atmosféry společnosti ustupující nátlaku, dovolující těm nejnižším tendencím ve slušné společnosti potlačovaným vystoupit na povrch a udělat si z nutnosti ctnost. Alternativní Británie je fašistickou zemí, jejíž sdělovací prostředky podléhají přísnému dohledu a cenzuře. Vojenské a policejní jednotky ovládají zvláštní pomocné sbory rekrutované z násilníků a pravicových extremistů. Filozofie appeasementu diskredituje upřímný pacifismus vyznávaný některými z hlavních postav a pokrytecky obhajuje politické ústupky a podléhání hluboce zakořeněným společenským předpokladům o nerovnosti ras jako prostředky k zachování míru. Adolf Hitler je líčen jako mírotvorce, odboj demonizován pro adoptování násilných metod, Británie je pro zachování statu quo ochotna obětovat i své židovské příslušníky, jejichž životy doslova vymění za posílení obchodních smluv. Naléhavěji než politické kličkování vypovídá jednání Sansomových obyčejných lidí, epizodních postav dobrých Britů, kteří nijak netají svůj antisemitismus a pohrdání „nižšími“ národy. Většina společnosti ochotně zavírá oči před zvířecím jednáním nacistického spojence a chrání si jen své dobré bydlo – odpor proti odboji vyvolává právě jeho narušování falešného poklidu loutkové země. Komplex národní nadřazenosti imperiální mocnosti,

kteřou Británie v alternativním světě zůstává (Mahátma Gándhí umírá ve vězení), se projevuje i u členů odboje: obyvatelé kolonií jsou většinou považováni za méněcenné, Indové by si bez Britů nedokázali vládnout, v odboji působící plukovník má psa jménem Negr, všichni pohlížejí s podezřením a předsudky na psychicky labilního Franka, klíčovou postavu příběhu. V samotném odboji se dočasně scházejí nepřátelské frakce – zastánci starých pořádků a představy Velké Británie jako mocného impéria povolaného vládnout ostatním národům a komunisté obhajující Stalinovy metody a považující existenci gulagů za antibolševickou propagandu. Pochmurná atmosféra Londýna ovládaného strachem a utkvívající sklíčeností vytváří společně s věrohodným psychologickým vykreslením hlavních postav působivý celek (jakkoli nepřináší nic úplně nového). Autor se nijak netají svým odporem ke všem formám nacionalismu a akcentované varovné funkci díla, jak ostatně potvrzuje i v poznámce za textem, v níž se od událostí druhé světové války dostává k aktuálně vyhoceným vztahům mezi Anglií a Skotskem.

Pozvolnou proměnu společnosti, narůstání atmosféry podezřívavosti a tlaku vykresluje Phillip Roth v románu *Spiknutí proti Americe* (2004, česky 2006). V alternativní historii se roku 1940 místo Franklina D. Roosevelta stává prezidentem republikánský kandidát Charles A. Lindbergh, slavný letec a lidový hrdina, který roku 1927 jako první přeletěl Atlantický oceán. Amerika se pod jeho vládou posunuje k izolacionismu a otevřenému antisemitismu, který jen podporuje cílevědomé sblížování s nacistickým Německem okupujícím značnou část Evropy. Velké dějiny jsou zobrazovány prostřednictvím malého světa sedmiletého chlapce, z jehož hlediska je příběh vyprávěn, nesoucího mnoho autobiografických prvků s autorem (počínaje jménem), a jeho nejbližší rodiny. Text má charakter vzpomínek na dětství v pohnuté době, vyprávěč v promluvách malého Phillipa přebírá dětský způsob vyjadřování, nikoli však uvažování. Ve vnitřních monolozích promlouvá dospělý muž pohlížející do své minulosti: „*Násilí v domě je k nesnesení – je to jako vidět po explozi cáry šatů v koruně stromu. Můžete být připraveni na to, že uvidíte někoho umírat, ale roztrhané šaty ve větvích nečekáte*“ (ROTH 2006: 236). Tón textu je dán již prvním odstavcem: „*Těmto vzpomínkám dominuje strach, neutuchající strach. Pochopitelně, každé dětství provázejí přízraky, a přece bych rád věděl, zda bych byl méně vyděšeným klukem, kdyby se Lindbergh nestal prezidentem a kdybych nebyl potomkem Židů*“ (IBID.: 7). Roth je znamenitý vyprávěč, živě popisuje, jak plíživě a nenápadně se Spojené státy přibližují nacionalistické diktatuře, ukazuje metody vrážení klínu mezi rodiče a děti, příbuzné, přátele a sousedy. Normální, na pohled slušní lidé ztrácejí kulturně vštěpované zábrany. Židovská komunita s hrůzou sleduje postupné omezování práv, povzbuzování předsudků a antisemitické propagandy vrcholící prvními pogromy. Pohled dětského hrdiny soustředěný na své nejbližší okolí kontrastuje se strohým a ironickým tónem zpravodajské pasáže prokládající závěr textu.

Román vyšel ve Spojených státech těsně před prezidentskými volbami, v atmosféře ne zcela vzdálené nejistotě a obavám zobrazeným ve fikčním světě. Roth v eseji *The Story Behind ‚The Plot Against America‘* (2004) odmítá přímou alegoričnost románu, srovnávání s dobovou situací však nezabránil. Podtón díla je zřetelně varovný, podobně jako Atwoodová (níže) či Sansom, Roth upozorňuje na zlobu a malichernost ukryté pod nánosem civilizovanosti v obyčejných lidech, velký příběh zasahující celou společnost vyznívá o to naléhavěji, že je primárně zobrazen v rámci intimního prostoru rodiny.

Intimním příběhem je i román Jana Poláčka *Spěšný vlak Ch.24.12.* (2010). Na Štědrý den dva roky po válce z nádraží města Chrud odjíždí uzavřený vlak s malíčkými okénky směrem na východ. Kam přesně jede a vede-li jeho cesta do záhuby nebo k nejisté naději, zůstává otevřeno. O ukončený příběh vlastně ani nejde. Ani doba a prostor, do něhož je zasazen, nejsou tím nejdůležitějším.

A to přesto, že se opět jedná o alternativní historii dotýkající se událostí, které jsou v povědomí Evropy stále živé a bolestivé. Druhá světová válka zde netrvala pět, ale dvanáct dlouhých let; ukončilo ji až shození dvou *genzai bakudan*, nejděsivějších zbraní lidské historie, na Spojené státy americké. Válka by dopadla jinak, kdyby se nacistickému Německu, k němuž se roku 1939 pod vedením Radoly Gajdy přidaly i české země, nepodařilo propojit vědu s magií a objevit energii *vrilu*.

V současnosti se Evropa pomalu vzpamatovává a vítězové čistí vlastní řady od těch, kteří jim pomohli zvítězit. Vyšetřování jsou příslušníci SS i wehrmachtu, za zločiny proti lidskosti a za poslušání rozkazů vedoucích k vraždění a mučení se popravuje. Milovaný vůdce a mírotvorce Adolf Hitler létá na pravidelné meditace do Tibetu a Heinrich Himmler, zodpovědný za plánování a zakládání koncentračních táborů, je v poslední vlně zatčených. Nespokojeni jsou staří vojáci a i Češi začínají zvedat hlavy, cítí se být národem, který rovným dílem přispěl ke konečnému vítězství a zaslouží si stejná práva jako všichni ostatní; tu a tam propuknou nepokoje, výloha německého obchodníka je rozbita a německý nápis zabílen, už ani není problém vrátit se ke starému českému jménu odloženému v prvních letech války.

Tak nakonec učiní i Walter Fleischer neboli Martin Řezníček, klíčová postava příběhu. Označení hrdina se pro něj nehodí, ačkoli svým způsobem hrdinou je. Nejen že byl členem posádky vrilu přímo zodpovědným za shození bomby, jež ukončila válku, na New York, již léta předtím se tento slabý chlapec s velkými brýlemi rozhodl čelit svému strachu zpříma a bez uhýbání (viz povídka *Cesta hrdiny*<sup>92</sup>, která byla prakticky beze změny zakomponována do románu). To když pochopil, že mu nic jiného nezbývá.

92 Vyšlo v české antologii Imperium Bohemorum (2007).



Dnes je z Waltera dvacetiletý stařec, jeho tělo poznamenalo záření a jeho duši účast na válečném masakru. Spolu se staříčkou hospodyní žije v ponuré vile plné neradostných vzpomínek; na komisně přísného a Říši neúhybně loajálního otce, na matku, jež mu jako stín pouze přizvukovala, na bratra, který zklamal a o kterém se nesmělo ani promluvit. Láska k Róze, která by mohla být východiskem z beznaděje Walterova přežívání, končí zklamáním. Specialista na temnou energii vrilu se živí jako metař. A vlastně může být rád, že neskončil v lágru jako mnozí frontovní vojáci. Nad jeho hlavou neustále visí hrozba dalšího vyšetřování jeho role při útoku na Ameriku. Walter se nijak nesnaží vylepšit svou neradostnou situaci a nezaujme ho ani tajemná konspirační síť spřeženců slibující mu důstojné postavení, jaké si zaslouží; nakonec jim pomůže pouze v naději, že od nich získá peníze, které zrovna nutně potřebuje. Ani čtenář se nedozví, co je cílem spiklenců majících ve své moci jednu nadzvukovou stíhačku vril (může se jen domýšlet o přípravě atentátu na Hitlera), stejně tak jsou mu pouze naznačeny magické schopnosti, které Walter získal během svého výcviku. Všechny události se v Poláčkově textu dějí jako by mimochodem, důraz není položen ani na okultní základy německého vítězství, ani na roli českých zemí ve válečném konfliktu, a už vůbec ne na nacistické experimenty, jejich produktem (hlavním či vedlejším, to se nikdo nedozví) je výprava stíhačky vril k aldebaranskému slunci. Poláček se nesnaží tyto aspekty textu detailněji rozpracovat (české země se k Německu zkrátka přidaly a autor nerozebírá, jak to celé proběhlo a jak se k takovému zvratu postavila většina populace), ani neusiluje o originalitu; pojem energie vrilu se poprvé objevuje v knize anglického spisovatele a politika Edwarda Bulwer-Lyttona (1803–1873) *The Coming Race* (1871) a později v českém kontextu v textech slavného mystifikátora Ludvíka Součka.

Dozvíme se nějaká hrubá fakta, ale nemůžeme se zbavit podezření, že jsou nabídnuta pouze proto, aby autorovi dovolila věnovat se tomu, co ho zajímá nejvíce. A to vykreslení bezútěšné atmosféry předlouhé zimy, která neskončí s nástupem prvních teplých dní, ale bude pokračovat dalších tisíc let. Nebo snad napořád. Neboť ze všeho nejvíce jde o zimu duše, tísnivou a dusivou jako příliš utažená šála a neposkytující žádnou naději na příchod jara. Obyvatelé města Chrud jsou ztraceni a osamělí uprostřed svých životů prožívaných s vědomím, že opatrnosti není nikdy dost a důvěřovat se nedá nikomu. Nikdo neví, co bude dál, a lze se pouze dohadovat, kde ve skutečnosti končí vlaky směřující na východ. Někteří snad z pohodlnosti, snad ze strachu věří v nově budovaná města pro všechny ty staré a neužitečné, jiní cítí mrazivý osten jistoty, že je to úplně jinak.

Celou knihou prolíná předtucha ohrožení, neodbytný, přestože přímo nevyjádřený pocit, že všechno je špatně, velice špatně. A nedá se s tím vůbec nic dělat. Dojem, který Poláčkův román vzbuzuje, nezbytně připomíná texty Ladislava Fukse, jak potlačeným dějem, tak zejména svou tísnivostí a bezvýchodností. I samotný závěr románu, ve kterém se pasivní hrdina odhodlá k radikálnímu činu, jakkoli jím

svou situaci dost možná ještě zhorší, maně upomíná na Theodora Mundstocka, jenž se pokoušel připravit na nepředstavitelné. S díly Ladislava Fukse má *Spěšný vlak* ale společného mnohem více: postavičky hospodyně Steinové, bývalého vojáka pana Rapla a nehrdinského hrdiny Waltera samotného pořádající spiritistickou seanci jako by vypadly z některého Fuksova díla. Zapomenout na něj nedají ani Walterovy rozhovory s jediným důvěrným přítelem Rotfuchsem (že by jméno bylo zvoleno náhodně?) a stylistická rovina textu: „*Je mrtvá, uvědomil si. Teď by pro mě mohla přijet sanita... napadlo ho. Nebožka je nebude zajímat ani za mák, protože už nedýchá. Pro tu si přijdou jiní, řeknou, ti s černým vozem. Bílý je pro živé, mohou být nemocní, dokonce i poranění. Může z nich téct krev, ale ještě musí být možné přivést je k životu*“ (POLÁČEK 2010: 222–223).

Alternativní historie je ve výše analyzovaných dílech zcela zásadní pro fungování textu, na rozdíl od děl rozebíraných v předchozí kapitole však není jeho vlastním cílem, ale platformou. Celková atmosféra děl a jednotlivé postavy vystupují na pozadí alternativně historických událostí a strhávají k sobě čtenářskou pozornost.

#### 12.1.4 ... jako prostředek vyprávění...

Alternativně historická linie může být „pouze“ jedním z prostředků vyprávění a vymyká se z hranic realističnosti. Román Jáchyma Topola *Kloktat dehet* (2005) pracuje s historickými událostmi od února 1948 (nástup komunistů k moci, vylastňování majetku, perzekuce duchovních) až do léta 1968, kdy linie příběhu opouští osnovu historických událostí a vrhá se na pole spekulace: co kdyby. Co kdyby vypuklo národní povstání proti okupantům. Co kdyby se k povstalcům přidala československá armáda. Co kdyby se Alexander Dubček stal jejím velitelem. Co kdyby mezi vojáky Varšavské smlouvy neexistovala jednota. Jak by se v takovém případě zachovala Západní Evropa a NATO?

*Kloktat dehet* sleduje zpočátku úspěšnou partyzánskou válku na příkladu Siremské autonomní zóny, popisuje vlastenecké nadšení a hrdinství doprovázené netolerancí, rasismem a patetickými gesty. Autor rovněž dává nahlédnout události ze strany přesně opačné: z pohledu ruské tankové kolony Veselá písnička čistící kraj od povstalců, jejíž členové nemohou pochopit, jak československá armáda mohla zradit Varšavskou smlouvu a postavit se proti okupantům. Prvotní úspěchy partyzánů jsou nakonec nutně přechýleny převahou okupačních vojsk. A co zatím dělá svět?

Topolova odpověď není optimistická: Severoatlantický pakt se v obavách o zachování míru v Evropě přidá na stranu Varšavské smlouvy a dokonce jí pomůže potlačit povstání v okupovaných územích. Obyvatelé české kotliny jsou houfně odváženi do Ruska s příslibem získání nového životního prostoru. Co se stane s jejich původními domovy, není jisté. Autor rozehrává hru vzájemně si protiřečících

## •• Vnitřní strukturace fantastické literatury

fám a „zaručených“ informací. Zřetelnou skutečností zůstávají pouze spáleniště namísto polí, trosky místo chalup a krajinu zahalující ticho smrti.

Alternativní historie je v románu pouze jednou z rovin příběhu, Topol nikterak neusiluje popsat ji konzistentně a věrohodně – nad sekundárním realismem naprosto převažuje satiričnost s prvky absurdity a groteskna. Podrobněji se u Topolova díla zastavím kapitole 12.2.5.

### 12.1.5 ... a jako zcizení

Prvky alternativní historie rovněž mohou působit čistě jako Brechtovo zcizení – upozornění na autonomnost fikčního světa a varování, že doplňování míst nedourčenosti automatizovaně na základě principu nejmenší odchylky nemusí být nejlepším postupem. Na tuto funkci narážíme opět v Topolových textech:

Socha svatého Václava v opuštěné vesnici v románu *Kloktat dehet* odkazuje na to, že ani hluboká minulost nemusí být naprosto věrná historii aktuálního světa. *Ilja* zde popisuje sochu válečníka Václava, což může naznačovat buďto *Iļjovu* mizivou znalost historie, nebo změny událostí dávné minulosti (či jejich vnímání) ve fikčním světě, v němž je svatý Václav vzpomínán jako válečník.

Náznačky alternativního vývoje země nacházíme také v textu *Anděla* (první vydání 1995), ve kterém se papežem stává kardinál *Vlk*. Tato skutečnost je pouze zmíněna v textu, Topol využívá symboliky jména nového duchovního vůdce veškerého křesťanstva, aniž by změnu dále rozvinul: „[...] na to, že se papežem stal Čech, byl *Machata hrdý*. Úplně stejně jako na slávu *plzeňského piva, semtexu a tenistů*. Přece my, Češi... *Navíc Vlk, to zní tak nějak bojovně, chlapecky*“ (TOPOL 2006: 38).

### 12.1.6 České antiutopické povídky v posledním desetiletí komunistické éry

Realističnost ve vztahu k aktuálnímu světu je důležitou součástí antiutopických textů, jejichž varovná funkce vynikne nejvýrazněji vztažena k existujícímu režimu a k panujícím tendencím v soudobé společnosti.

V osmdesátých letech dvacátého století vzniklo množství fantastických textů s antiutopickými prvky, které mohly být (a také byly) čteny jako alegorizující narážky na společenské a politické poměry v tehdejší Československu.

Jejich autory krom příslušnosti k nově vzniklému fandomu spojovala tvůrčí metoda: reflexe neradostné současnosti a nevábné budoucnosti země za komunistické totality prostřednictvím groteskna, ironie a výsměchu společně se syrovými obrazy nesvobody a nesmyslnosti prožívání. Ondřej Neff soudobý přístup popsal

takto: „*Symbolem epochy by rozhodně nemohl být Conan s krvavým mečem v ruce. Spíš unavený klaun, s polovypitou flaškou zalezlý někde do kouta. Podle toho i sci-fi čtvrté etapy vypadala [přibližně 1976 až 1983]. Mnohdy to byla parodie na sci-fi, jako náš život byl parodií na život*“ (NEFF 2006: 259).

Fantastika se stala jednou z možností výpovědi o dobové skutečnosti, snadno interpretovatelné odkazy k aktuálnímu světu zapříčinily její oblibu ve společnosti postrádající svobodu společenskokritického projevu. Fantastická literatura této epochy se jednoznačně obracela ke skutečnosti: „*Chtěl bych psát [...] realistickou SF, realistickou fikci jako protiklad k fiktivnímu realismu, který je kolem nás všude produkován*“ (HLAVIČKA 1990: 104).

V naprosté většině případů šlo o povídky, jeden z mála fantastických románů té doby napsal Ivan Kmínek – rukopis *Utopie, nejlepší verze* koloval ještě před Sametovou revolucí v úzkém okruhu přátel, oficiálního vydání se upravený text dočkal roku 1990. Krátkému rozsahu textů se přizpůsobily i antiutopické narážky – namísto vykreslení antiutopického prostoru jako celku se autoři zaměřili na vybrané aspekty vlastní jak žánru antiutopie, tak soudobé reality. K typickým znakům povídek této etapy patří mísení závažných etických otázek s komunální satirou poukazující na každodenní nešvary života v reálném socialismu. Hlavní charakteristikou antiutopického fikčního světa nebyla samotná moc systému nad lidskými životy ani krutost při potlačování rebelie, ale přebujelá byrokracie a naprostý nedostatek jakéhokoli vnitřního smyslu zasahující všechny roviny bytí. Antiutopický režim zkrátka trvá a jeho strážci – úředníci – vládnou ohromnou mocí nad lidskými životy. Ve většině případů se čtenář nedozví, kdy a za jakých okolností systém vznikl, což jen podporuje dojem antiutopické bezčasovosti. Výjimkou je Kmínkova *Utopie*, v níž došlo k převratu po devastující atomové válce. Skupina přeživších se pod vedením rady vědců a techniků rozhodla vytvořit novou lidskou bytost ze své podstaty neschopnou rozpoutání nového válečného konfliktu. Vznesené ideje provázející zrod systému během jeho trvání vymizely a současný stav vlády nejvíce připomíná smečku rozhádaných byrokratů. Cestu vpřed (pochybnou od samého počátku) nahradila vzájemná řevnivost, malicherné soupeření a pomluvy. Satirické aluze k aktuálnímu světu zahrnují nepřehledné hromady administrativy, měsíčních výkazů a soutěží o nejlepší design nového člověka mezi pomocným personálem.

Ve sbírce povídek *Ústřední kancelář vesmíru se neozývá* (1992) Kmínek popisuje ústřední světovou kancelář zodpovědnou za komunikaci s vesmírem, která je přímo podřízena ústřední kanceláři vesmíru. Povídky jsou především satirické, vysmívají se byrokracii a její neúčinnosti. Povídka *Dotazník* je založena na dotazníku po smyslu života poslaném na Zemi z ústřední kanceláře. Obsažené otázky – ze své podstaty nezodpověditelné – musí být zodpovězeny v rámci jednoho dne, v opačném případě bude Země zničena pro nedostatek důvodů k jejímu dalšímu zachování. Směs absurdity a vážné hrozby je typická pro Kmínkovo psaní, stejně jako pro dobovou realitu.

Zacyklení se přebujelé byrokracie je námětem titulní povídky rozvádějící „rčení profesora Parkinsona“: „*Instituce, v níž počet zaměstnanců překročí jistou kritickou mez, je nadále zcela vytižena svou vnitřní agendou a nevykazuje žádný styk s okolím... Tvoří uzavřený systém*“ (KMÍNEK 1992: 174). Výčet nesmyslných úkonů ústřední kanceláře poukazuje na institucionalizaci absurdity, v druhém plánu prostupuje komično hrozebný podtón evokovaný značnou mocí vysmívaného systému: „*Všude měli napilno. Seznamy kádrových rezerv. Výhledy k prvnímu první času Jedna. Plány Spontánní intuice a Čiré náhody. Školení úklidových čet na téma Dada a n-realismus při tvorbě n-rozměrných Kosmů. Výkaz aktivity Zvláštního oddělení. Zvláštnosti Oddělení vykazů aktivity. Statistika nálezu ztrát. Statistika ztrát nálezu*“ (IBID.: 173).

Totalitní byrokratický systém je charakteristický rovněž pro povídky Jana Hlavičky a Josefa Pecinovského. Zejména v Hlavičkových textech nese více antiutopických než satirických rysů. Veškeré oblasti lidského života podléhají striktní kontrole včetně kontroly porodnosti, výběru zaměstnání či informačního embarga. Absolutní moc nad životem popisuje autor v povídce *Dvanáctého listopadu u Myleřů*, v níž je dopis z takzvaného Střediska doručen rodině se šestiletým synem. Dopis obsahuje instrukce ohledně budoucího zaměstnání výtvarně nadaného chlapce – má se stát revizorem programu (ať je tím míněno cokoli). S námitkami se nepočítá. Až děsivě působí fakt, že otec dítěte o protivení se instrukcím ze Střediska ani neuvažuje: „*Středisko se nemýlí. Pavlík sice kreslí hezky, to se mu nedá vzít. Jenže hezky na svůj věk. Třeba je to jen dočasný talent, později by se možná nijak nelišil od svých vrstevníků. [...] Ale jako revizor bude mnohem šťastnější. Pochop, že Středisko to musí vědět mnohem líp než my, vždyť ho pozorovali celých šest let*“ (HLAVIČKA 1991: 35). Lidé v tomto světě se zjevně vzdali. Vágní podoba autoritativní moci je symptomatická, stejně jako její absolutní moc.

Život definovaný lží zobrazuje povídka *Hlavou proti vzduchu*, v níž je skupina nadaných dětí odebrána rodinám a systematicky připravována na válku, která měla zahubit jejich rodiče a zpusťšit zemi. Ve skutečnosti žádná válka neexistuje a budoucí osud dětí zůstává nejasný.

*Ryba a host* – jeden z delších textů zařazených do sbírky *Hurá, hřbitov jede!* (1991) – tematizuje možnost hibernace živých lidí. Procedura je běžná jako prodloužení života u nevléčitelně nemocných (kteří se v hibernaci mohou dočkat vynálezu léku) a povinná jako trest za přestoupení zákona. Jiný způsob trestu v povídce není ani naznačen a zločiny pokrývají široké spektrum činů od vražd a loupeží ke vztahu muže s vdanou ženou, což se stane důvodem pro hibernaci Marka, jednoho z ústředních charakterů povídky.

Protože hibernaci hradí příbuzní a kriminalizováno je ledacos, před čtenářem zvolna vystupuje obraz systému kontrolujícího občany prostřednictvím morální a zákonné nutnosti převzít zodpovědnost za své příbuzné. Prakticky každá rodina má v hibernaci minimálně jednoho ze svých členů. V důsledku jsou lidé obecně chudší než v nepřítli vzdálené minulosti; v čase dědečka hlavní postavy povídky

– Huga Bokvase – bylo obvyklé, že každá rodina měla své auto. V současnosti je auto nedostupným luxusem pro většinu, včetně Bokvasovy rodiny, která má hibernovány hned čtyři ze svých členů. Tři z nich kvůli nemoci, již zmíněný Marek si odpykává trest za nemanželský styk. Doživotí – ve společnosti nikterak neobvyklé – je díky možnosti držet člověka v hibernaci bez stárnutí takřka po neomezenou dobu současně absurdním trestem a obrovskou zátěží pro postiženou rodinu. Morální imperativ společně se zákonnou povinností udržuje lidi zaměstnané starostmi o živobytí a umenšuje tak možnost, že by se pokoušeli měnit situaci. Pouhá zmínka o neochotě pokračovat v platbách za hibernovaného pradědečka by byla společensky považována za projev extrémního a ostudného sobectví. Status quo ústí v narušené vztahy uvnitř rodin propojených ne tolik láskou a respektem jako povinností, hanbou a předstíráním.

Aby hibernovaní neztratili zcela kontakty s měnícím se světem, Svátek zesnulých získal nové jméno, Svátek předků, i určení. Na jediný den v roce jsou hibernovaní probuzeni a prostřednictvím televizního programu informováni o dobové společensko-kulturní skutečnosti, nových vynálezech a podobně. Velmi dočasné sledání rodin přitom není intimní a soukromou příležitostí. Rodiny doprovází kurátoři zodpovědní za hladký průběh svátku. V textu je dostatek vodítek umožňujících čtenáři domyslet si alespoň částečně tajný úkol kurátorů: pozorovat rodinu zevnitř a podat hlášení o každém abnormálním, a tedy povážlivém jednání a uvažování. Podezřelé je prakticky vše: „*To je váš syn?*“

„*Ano.*“

„*A jak se jmenuje, chlapeček?*“

„*Tomáš.*“

„*A jak je starý?*“

„*Osm.*“

„*Osm? Stejně jako můj vnouček,*“ *rozněžnila se. „Ale je zvědavý, vidíte? A to by neměl. Kdo je zvědavý, bude brzy starý.“*

*Jak to myslí? Že by byly paragrafy už i na tohle?“* (HLAVIČKA 1991: 102–3). Kurátorka má rovněž absolutní moc nad budoucností odsouzených členů rodiny a její podivné chování k Markovi napovídá, že legální cesta z vězení hibernace pro něj neexistuje. Na druhou stranu kurátorka naznačuje, že nejlepším řešením pro Marka by byl útěk. Skrývá před ním ale skutečnost, že každý hibernovaný, kterému nebude podána jeho dávka hibernolu, během jednoho dne zemře. Systém nemá žádnou motivaci pustit celou armádu hibernovaných zpět do života (nehledě k ostatním důvodům by jejich reintegrace ve společnosti nebyla nijak jednoduchá), pouze potřebuje udržovat rovnováhu mezi počty živé a hibernované populace. Tvář kontrolních orgánů a nepochybně totalitního systému zůstává nejasná, příběh se soustředí na komplikované mezilidské vztahy, všudypřítomný strach z nevhodného chování, které by zavdalo příčinu k hibernaci a – pro dobovou fantastiku symptomaticky – na obecnou zanedbanost a sklíčující šedivost

prostředí. Zmínky o minulosti se v textu objevují jen výjimečně a podoba světa za hranicemi zůstává nejasná, pouze existence bombových krytů ve většině domů, vzpomínky Hugova dědečka a vysoký výskyt různých forem rakoviny naznačují ozbrojený konflikt v nepříliš vzdálené minulosti.

Pro Kmínka i Hlavičku je typické využití humoru ve výsměchu množství klišé a prázdných frází produkovaných soudobou totalitní propagandou. V Hlavičkově díle najdeme příklady v pojmenování míst (*Centrální park zábavy a poučení*) a v překladech všedních akcí do vysoce administrativního a byrokratického stylu, například „*Provádění kontroly tarifní kázně cestujících*“ (IBID.: 116). Ze soudobého „lidového“ jazyka, upřednostňovaného tehdejšími moderátory a publicisty, přebírá Hlavička vícero frází: „*Centrální park zábavy a poučení nebyl daleko ani blízko. Pro toho, kdo byl pojezdny, se vyplatila jízda vozem. Kdo nebyl, určitě dal přednost procházce*“ (IBID.: 110).

V kontrastu pak vynikají ojedinělé poetické pasáže: „*Kolotoče a houpačky tentokrát odpočívaly pod šedými plachtami pokaňhanými ptačím trusem, který nedokázal smýt ani dlouhotrvající potlesk deštivých dnů*“ (IBID.:117).

V Kmínkových textech nalezneme množství klišé ilustrujících dobové byrokratické vyjadřování (viz citace výše) společně s výrazivem zesměšňujícím patetický jazyk totalitární rétoriky i dobrodružných románů: „*Daleko za městem, na kamenité planině poblíž Propasti Výkřiků, jsem našel unavenou starou břízu a na její spodní větev pověsil provaz. Přivalil jsem veliký balvan. Stoupl jsem si na něj. Vložil jsem hlavu do smyčky.*

*Řídkou korunou stromu prosvítal Měsíc.*

„*Světě!*“ zvolal jsem a můj hlas se nesl planinou jako Cháronův vzdech. „*Světě, proč jsi takový? Odpověděl mi jen vítr. Černý vítr, jenž se plazil při černé zemi*“ (KMÍNEK 1990: 7).

Josef Pecinovský sepsal své nejlepší povídky na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století. Mnoho z nich vyšlo v povídkové sbírce *Abbey Road* (1991), inspirované slavným albem Beatles a obsahující tedy sedmnáct povídek – každá z nich je inspirována jedním písňovým textem. Moc kontrolující lidské životy je opět anonymní – systém a jeho výkonné orgány nemají ani název. Nicméně úroveň ovládání je zdrcující. V povídce *Přišla koupelnovým oknem* (píseň *She Came in through the Bathroom Window*) je zakázaný dokonce sexuální styk mezi manžely. Mladé páry jsou dosti nevybíravě testovány, zda jsou schopny odolat pokušení.

Otázka, kdo ve skutečnosti řídí společnost, je vznesena v povídce *Nos to závaží* (*Carry That Weight*), v níž jsou lidé za skutečná i smyšlená provinění trestáni umělým zvýšením tělesné hmotnosti. Jakmile jsou odsouzeni a dohnáni k zoufalství (takzvaní těžcí jsou občany druhé kategorie), je jim nabídnuto zaměstnání ve státních službách. Pracují-li tak, jak se to od nich očekává (vypisují vysoké daně, jako soudci uvalují vysoké tresty), postupně se nadměrné hmotnosti zbavují. Pokud ne, jsou každým dnem o něco těžší. Hlavní postava povídky se hnána touhou po od-

povědích pokusí navštívit prezidenta, což je možné pouze po přijetí ohromného nárůstu hmotnosti sloužícího jako regulace žadatelů. Když to podstoupí, naskytne se jí pohled na monstrózně těžké tělo člověka s krutou a primitivní tváří, jak se vznáší v bazénku plném rtuti.

Ne všechny Pecinovského povídky odkazují ke komunistickému modelu totality; systém založený na dekadentní formě kapitalismu a společnosti nacházející pobavení ve sledování utrpení dalších lidí je vykreslen v titulní povídce sbírky *Házím ti laso, kamaráde* (1999). Fikční svět povídky zahrnuje speciální formu reality show, v níž je možné vyzvat svého nepřítele „na souboj“ zaplacením značného obnosu za zakoupení takzvaného lasa – inteligentní zbraně schopné pronásledovat vybranou oběť po počet hodin závislý na výšce platby. Jednou chycena, oběť je pozřena zaživa v přítomnosti kamer veřejných médií a za nadšeného aplaudování davu. Role přihlížejících je však mnohem aktivnější a pro dopadení zásadní: jsou to vodítka poskytovaná náhodnými lidmi na základě příslibu finanční odměny za informace, které ve většině případů vedou k určení pohybu a dopadení pronásledovaných.

Příběh odkrývá společnost zažívající mizivý pocit solidarity mezi lidmi; ne pouze cizinci, ale i známí, a dokonce „přátelé“ jsou ochotni zradit důvěru a pozvat laso do svého intimního prostředí, aby dokončilo svůj děsivý úkol. Hlavní postava příběhu, Marcel Dam, nemá jediného skutečného přítele ani příbuzného, kterého by mohl požádat o pomoc. Pokusí se alespoň dočasně uniknout ukrytím v baru svého známého a posléze hledá útočiště v bytě milenky. Oba zavolají laso bez váhání. Barman Dama alespoň varuje v okamžiku, kdy se laso blíží k barovým dveřím – odměna vyplácená za určení polohy pronásledovaného mu stačí. Naopak Damova milenka chce získat maximum a pokusí se ho zdržet a rozptýlit jeho pozornost, aby laso mohlo proniknout do bytu a zabít Dama přímo v její náruči. Dam sám nemá nijak vysoké mínění ani o jednom z nich. Pouze je využije ve snaze dostat se do bezpečí a ve vnitřním monologu komentuje jejich jednání a mluvu jako hloupé tlachání. V textu chybí byť i náznak upřímného porozumění a hlubších mezilidských vztahů. Společnost se neobtěžuje dodržovat žádné morální a etické postoje, jež nahradí legalizací lovu na lidi prostřednictvím seznamu zákonných důvodů pro poštvání lasa na pachatele přestupku. Přirozeně v intencích zobrazeného fikčního světa je oficiální důvod velmi snadné simulovat a oběť před vypuknutím „souboje“ nemá žádnou možnost obrany. V nepřilíš pravděpodobném případě, že přežije, může jako odplatu „hodit laso“ na svého nepřítele, nicméně kvůli značné finanční náročnosti je laso využíváno mocnými lidmi (v Damově případě bohatým obchodníkem), kteří se chtějí zbavit nepohodlných jedinců, u nichž vědí, že nebudou schopni shromáždit dostatek peněz na oplátku. Hlavní postava jako novinář zná svého nepřítele Westera vcelku dobře, netuší ale, z jakého důvodu se rozhodl vynaložit tolik peněz na jeho odstranění. Vlastní příčina konfliktu není v povídce odhalena ani naznačena.



Autor se soustředí na Damovy pokusy uniknout a mezi řádky zobrazuje lhostejnou společnost, v jejímž středu je vražda lidské bytosti využita pro sebezviditelnění vraha (přestože vražda je legální a špinavou prací odvede laso) a pro pobavení diváků – těch pronásledujících obětí i nadšenců sledujících drama v pohodlí u televize. Skutečnost, že Dam nijak nezpochybňuje modus vivendi společnosti a na více místech textu přiznává, že sám by se pravděpodobně nezachoval jinak než lidé, kteří ho zradili, je příznačná: „*Kdyby mě spatřil, udělal by to jediné, co by vlastně udělat mohl. Vlastně by udělal totéž, co bych vykonal i já včera touhle dobou*“ (PECINOVSKÝ 1999: 26).

Mizivé etické zásady hlavní postavy se jasně projeví v okamžiku, když Dam zradí další oběť nacházející se ve stejné situaci jako on, aby získal finanční odměnu, jež mu dovolí hodit laso Westrovi a zachránit si tak život. Čistě z hlediska efektivit je jeho plán vynikající, morální konotace více než pochybné. Nicméně v Damově mysli se objevuje pouze slabounký náznak pochyb, když sleduje umírání svého spolutrpitele a oběti: „*Kolemstojící dav byl v extázi, teleobjektivy kamer vychutnávaly ty největší detaily Filneyova obličje i rozkládaných částí těla.*

*Vydržel jsem se na výsledek svého počínání dívat až do konce a bylo zvláštní, že jsem vůbec nic necítil, ani stud. Ostatně zachoval jsem se přesně v intencích zákona džungle, který ve hře na laso platil. Byl jsem stále ještě plnoprávným občanem a udělal jsem jen to, co by v dané situaci udělal každý.*

*Opravdu každý?*“ (PECINOVSKÝ 1999: 31).

Teprve na samém konci příběhu, když je Wester mrtev a hladina adrenalinu v Damově těle zvolna opadá, projevuje první a jedinou emoční reakci na své skutky.

Nehrdinské postavy spolu s převážující zanedbaností okolního prostředí patří k charakteristickým rysům českých antiutopií osmdesátých let minulého století. Podmíněny sociokulturní situací v aktuálním světě, působily jako silné aluze k dobové realitě – mířící k systému, jehož nezájem o jakoukoli vyšší kulturu vytvořil společnost zajímavější se pouze o naplnění primárních potřeb, profitující z poslušnosti, pokrytectví, pomluv a obecného nedostatku solidarity.

Prostředí v antiutopických povídkách je šedivé, ošumělé a bezútěšné. Lidé jsou obecně přízemní, sobečtí a postrádají širší přehled o světě. Mocní byrokrati, špehující domovní důvěrníci a sousedé patří k typickým charakterům prezentujícím prostředí nepřátelské všem projevům osobitosti a jedinečnosti. Průměrnost a účelová slepota představují spolehlivý recept na pohodlný život. Ve většině případů se hlavní postavy povídek nijak neliší. Jako součásti systému slepě poslouchají rozkazy shora, aniž by zpochybňovaly jejich oprávněnost. V českých antiutopiích chybí hrdinové. Na jejich místě jsou obyčejní lidé, zbabělí a starající se pouze o sebe, stejně jako všichni kolem. Pokud vystoupí z řady, stane se tak obyčejně z čiré nutnosti – jsou vrženi do bizarní či přímo nepřátelské situace vyžadující mimořádné jednání. V několika málo případech vykročí směrem ke změně na základě okamžitého popudu. Charakteristické je, že se nikterak nepokoušejí změnit panující systém a probudit povědomí ostatních o jejich situaci.

V českých antiutopických textech tohoto období nicméně lze nalézt jednoho hrdinu. Jeden z hlavních charakterů *Utopie, nejlepší verze* Martin Larden je prototypovým rytířem bez bázně a hany – je pohledný, neústupně poctivý a schopný bojovat v každém okamžiku s kýmkoliv a čímkoliv. Jeho úlohou v románu – jasné satirické aluzi Huxleyho *Konce civilizace* – je snaha odhalit skrytou podstatu fikčního světa. Světa, který na první pohled vypadá docela v pořádku: plný šťastných lidí spokojených se svými životy, milujících svou práci, sledujících televizní seriály a bavících se spoustou koníčků. Všichni tito lidé byli naprogramováni být takovými, jací jsou. Úroveň manipulace zahrnuje dokonce roli sociálních nepokojů – speciální exempláře antisociálních básníků, myslitelů a umělců jsou navrhovány a posílány mezi lidi, aby vzbudily atmosféru nejistoty, takže programovaná společnost začne hledat nový zdroj upokojení a vděčně přijme zářného delegáta následně vyslaného z řad vládnoucí menšiny.

Martin se zdá vidět skrze závoje iluzí, nicméně, jak čtenář posléze zjišťuje, dokonce i on je pečlivě tvarován a programován pro svůj speciální úkol. Jeho hledání pravdy navzdory všem ve skutečnosti není než sérií testů zkoušejících jeho fyzickou i psychickou odolnost. Není pouze naprogramován jako nadprůměrně inteligentní a zvědavý, rovněž jeho tělo je drasticky pozměněno. Protože se má stát pilotem jediné existující vesmírné lodi, byl vybaven speciálním bezodpadovým organismem, což zahrnuje i odstranění pohlavních orgánů v záměru předejít nežádoucímu rozptylování. Kmínkův hrdina bojující proti vládnoucí třídě je tedy jejím produktem ještě více než všichni ostatní.

České antiutopické povídky osmdesátých let minulého století byly silně ovlivněny soudobou realitou východního bloku a jejím dopadem na mezilidské vztahy a přírodní prostředí. Přesto by bylo krátkozraké interpretovat je čistě jako alegorie na komunistickou diktaturu. Jejich poselství leží hlouběji – vznášejí otázky po podstatě lidství. Jejich hrdinové se musejí vypořádat s morálními a etickými problémy, a když selhávají kvůli nedostatku odvahy, vnitřní síly nebo smyslu pro zodpovědnost vůči sobě, svým rodinám a okolí, posílají skrytý vzkaz čtenářům. V tom spočívá nadčasovost těchto příběhů a jejich hodnota i v současnosti.

### 12.1.7 Antiutopické rysy utopické budoucnosti

Próza Ludmily Freiové *Odkud přišel Silvestr Stin* měla vyjít roku 1986, po zásahu cenzora však byl zničen celý náklad s výjimkou nemnoha zachovaných exemplářů. V původní podobě již text nikdy znovu vydán nebyl, přepracované dílo s názvem *Datum narození nula*, v němž je děj přesunut do paralelního světa, paradoxně vychází roku 1990.

Dílo se k dobovým skutečnostem aktuálního světa obrací na dvou základních rovinách: příběh je umístěn do přirozeného fikčního světa s komunistickou

vládou, společnost budoucnosti přejímá mnohé z komunistické ideologie. Přesahy k aktuálnímu světu podmiňují působení textu na čtenáře.

Popis metod tajné policie, zastrašování preventivními výslechy, rozšířené špehování naprosto bez ohledu na soukromí a lékařské tajemství či zobrazení poněkud pochmurné dobové současnosti jsou těmi méně burčujícími paralelami s aktuálním světem. Cenzuru musela pobouřit představa, že do věrně vykreslené socialistické společnosti může být někdo poslán za trest. Zcela zásadní je však v díle postupně na povrch vyplouvající realita budoucí „dokonalé“ společnosti, která má s vidinou „komunistického ráje“ ledacos společného, přestože v budoucím světě jsou politika a komunismus i kapitalismus překonanými koncepty. To, co zprvu vypadá jako ideální svět, v němž neexistuje nedostatek, znečištění ani peníze, se pozvolna ukazuje být totalitární společností v rouše beránčím. Za harmonii a krásné prostředí se platí tvrdá cena, jedinec je již po narození posuzován a formován podle vzoru ideálního občana – není na něm, aby si vybral budoucí povolání nebo zájmy. Vše je v rukou nepojmenovaných autorit (státy ani vlády v budoucím světě nejsou). Děti mohou mít jen geneticky a psychologicky vyhovující občané, podle nastavených norem nepřijatelní novorozenci jsou posíláni do minulých století. Dokonalá společnost vyžaduje dokonalé příslušníky a dokonalé přizpůsobení, osobitost a jedinečnost mají cenu jen v tom případě, že jsou dány do služeb společnosti. Vývoj se smí ubírat pouze jedním směrem, pro alternativy není místo.

*„Každý se holedbal výchovným účelem, sekce zkulturování a sekce výchovy k prospěšnosti, sekce výchovy uměním a sekce zjemňování vkusu, tisíce sekcí vedených zkušenými psychology, tisíce způsobů ovlivňování společnosti, skupin i jednotlivců, aby život všech byl harmonicky sladěn, aby se lidé na sebe usmívali a pomáhali si navzájem při vytváření té harmonie, aby nikdo nezvedl hlas v hněvu nebo v nepřátelství. [...] abychom všichni byli ukázněni, odpovědní, mravní a ještě ukázněnější, odpovědnější a mravnější. LAŤKU VYŠ, ještě vyš, stále budeme posouvat laťku, dokonalost dneška je nedokonalost zítřka, výchova musí být v předstihu, své děti vychováváme pro zítřek, pro pozítřek, všechno, co děláme, má výchovný aspekt, BUĎ VZOREM, buď ještě lepším vzorem [...]“ (FREIOVÁ 1986: 172–3).*

Nepřizpůsobiví jsou jednoduše odsunuti, vyhnáni z domova, po sterilizaci a za-blokování paměti posláni do jiné doby, do níž dle názoru soudců a archeologů lépe zapadnou. Není to v první řadě trest, ale ochrana společnosti před vyčnívajícími osobnostmi.

Odkazy k aktuálnímu světu jsou nepřehlédnutelné. Ironicky působí, když se kapitán Státní bezpečnosti podivuje nad metodami budoucího světa: „V kterém státě se zbavují nedokonalých členů?“ *Kde nesmí každý žít tam, kde se narodil? Taková země snad ani neexistuje“ (IBID.: 204).*

Freiová využívá metatextové techniky nejen k odkázání k aktuálnímu světu, ale současně k reflexi vlastního díla, na jehož alegorickou rovinu výslovně upozorňuje: „*Ubohý fantastický román, samý popis, ich-forma občas průhledně zastíraná třetí osobou.*

*Hrdinovo dětství prožité v takovém luxusu, že to snad taky je šifra. Všechno samočinné, samozřejmě bez vysvětlení principu fungování těch pohádkových přístrojů.*

*Ale něco to přece musí znamenat! Něco se z toho musí dát vyčíst!*“ (IBID.: 165).

Celý text prostupuje pochmurná atmosféra a pocit bezmoci, hlavní hrdina se s nedokonalé vymazanou pamětí ocitá v cizím městě potrestán za neurčitou vinu. Pozvolna na povrch vyplouvající vzpomínky vykreslují absurditu obou fikčních světů textu – přirozeného i budoucího. Freiová, podobně jako Hlavička, Kmínek a Pecinovský, propojuje satiru komunálního rázu (především poměry na stavbě; protekce, nutnost „držet basu“ s flákači) se závažnými tématy politicko-sociálními (nesvoboda, nemožnost volby, zbavování se nepohodlných) i komunitními (netolerance okolí ke Stinovu abstinentství).

### 12.1.8 Zrod antiutopie jako varování

V románu Margaret Atwoodové *Příběh služebnice* (1985, česky 2008) vyprávěném z hlediska jediné postavy, mladé ženy okradené o rodinu, svobodu i vlastní identitu, je fantastičnost příběhu platformou pro vykreslení ponížení a kompromisů života v pečlivě rozkastované totalitní společnosti. Vnitřnímu světu hrdinky, o jejímž statutu vlastněně vypovídá i nové jméno – Fredova, je v textu věnována značná pozornost. Realie fikčního světa se ke čtenáři dostávají prostřednictvím její perspektivy a komentářů, jejichž ironii místy podbarvuje suchý humor. Marnost života bez živoucích vztahů, okradeného o vroucnost i radost zasahuje nejen zotročené, ale všechny vrstvy společnosti včetně domnělých vítězů, kteří současný režim vybudovali. Sterilita postihující většinu populace, která se stala podnětem pro zotročení plodných, avšak ideologicky nespolehlivých žen, se rozšiřuje do všech úrovní bytí – služebnice, jak jsou po vzoru biblické Bilhy z příběhu Jáкова a Ráchel nazývány, žijí v prázdném a umělém světě. Chráněny jakožto drahocenné nádoby určené k rození dětí mají ve válkou zmítaném kraji do jisté míry výsadní postavení – dostatek jídla, střechu nad hlavou, oděv, vše kvalitní a zdravé, bez náznaku chuti, barvitosti, jedinečnosti. Mají být důstojnými prostřednicemi mezi manželskými páry neschopnými počít dítě – vše osobité a tvůrčí je zavrhováno jako frivolní, a tudíž v přísně puritánské republice Gileád nežádoucí. Ženy si mají hledět svého zdraví a rodit děti, vzdělání ani zábava do jejich života nepatří – společnost se vrací k podceňování ženského intelektu a omezení ženství na funkci rodičky. Šedivá a smutná současnost se mísí s hrdinčinými vzpomínkami na minulost, v níž měla muže a dceru, práci, přátele a budoucnost.

Atwoodová převzala vyhocené puritánské tendence zasahující část americké a kanadské společnosti na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století a zobrazila je v budoucím světě zasazeném válečným konfliktem, znečištěním a nemocemi v extrémní, nikoli však nevěrohodné podobě.

## •• Vnitřní strukturace fantastické literatury

*Příběh služebnice* lze nazvat antiutopií, nedodrží však její typickou strukturu – v závěru textu se rýsuje naděje nejen pro Fredovu, ale pro celou společnost. Dovětek hlavního příběhu v podobě jednání Historické společnosti pro výzkum republiky Gileád staví dosavadní vyprávění do nového světa – jako něco minulého a bezpečně uzavřeného. Klasická antiutopie se zdá být věčnou, veškeré pokusy o vzpouru jednotlivců i o podkopání celé totality končí neúspěchem a často i zostřením panujícího režimu (například Zamjatinovo *My*). V kontextu antiutopie je také nezvyklá hrdinka vzpomínající si na život před nástupem totality; právě kvůli nadčasovosti, či spíše bezčasovosti bývají antiutopie situovány do doby, v níž je živé povědomí o minulém světě bezpečně nahrazeno propagandou. Specifický bývá i prostor antiutopických příběhů vykreslující jen fragment fikčního světa: ostrov, stát nebo město. Zbytek je neurčitý, postavy nemají možnost poznat svět mimo přidělené území, v *Příběhu služebnice* je prostor nesvobody jasně ohraničen hranicemi Gileádu, přetrvává tedy naděje na únik do lepšího světa.

Samotné fantastické prvky – zasazení do nedaleké budoucnosti, teroristický útok na vládu Spojených států ústící v násilný převrat a převzetí moci extremistickou organizací Synové Jákobovi, nemoc zbavující ženy plodnosti – jsou v románu důležité pro svou výpovědní hodnotu, nikoli samy o sobě. Atwoodovou nezajímá fungování nemoci ani přesný průběh války, zásadní je výsledek a nezastírané paralely se skutečnostmi aktuálního světa (román vyšel roku 1985). Vyhrocením dobových tendencí získává nezakrytě varovný tón a alegorizující funkci, proto jsou důležité hrdičiny vzpomínky na postupnou radikalizaci společnosti, narůstající útlak žen a politických odpůrců puritánského hnutí. Atwoodová ukazuje zárodky totality v tendencích dobové společnosti.

### 12.1.9 Na hranici zdání realističnosti a postižení vnitřní souvislosti

*Chvalozpěv na Leibowitze* (1959, česky 1994, 2007) Waltera M. Millera, Jr. vypovídá o nepoučitelnosti lidské rasy, z hlediska vnitřního dělení balancuje na hranici zdání realističnosti a postižení vnitřní souvislosti. Na tomto místě ho uvádím především pro zřetelnou návaznost na aktuální svět (fikční svět je situován do budoucnosti, přebírá mnohé reálie aktuálního světa včetně místních jmen), která podmiňuje naléhavost poselství textu.

Román začíná a končí v poušti. Jeho rámcovou strukturu netvoří jen specifický prostor – vyprahlá pustina loupající duši i tělo na kost, tradiční prostor vizionářů i šílenců, usebrání i deliria – ale především cyklický čas lidské historie, bludný kruh arogantní ignorance, zkázy, následného tápání a vzestupu vedoucího k další zkáze.

Text je rozdělen do tří etap oddělných staletími. Ústředním dějištěm všech epizod je v poušti ležící klášter a jeho bezprostřední okolí. V samotném úvodu se roztroušené zbytky lidstva vzpomínávají z Plamenné potopy, která zničila civilizaci

a po níž následovala hrůzovláda démona zvaného Spad. Bratři Řádu blahoslaveného (později svatého) Leibowitze mají vprostřed zmaru a nevědomosti zvláštní úkol – jejich řád byl založen jedním z přeživších bezprostředně po katastrofě, po které se zdvihla vlna odporu proti skutečným i domnělým viníkům a vrcholící vyvražděním naprosté většiny intelektuálů a spálení knih. Leibowitzův řád po staletí opatruje ubohé zbytky svědectví zaniklé civilizace, celé i poškozené knihy, zprávy a útržky dokumentů a chrání je před zničením z rukou prostáček, jak si pomstychtivá masa začala hrdě říkat. Takzvaná Memorabilia ovšem leží mimo možnosti pochopení gramotných, ale jinak nevzdělaných bratří. Novici se učí zpaměti úryvky vědeckých textů a rovnic jakožto podklady ke kontemplaci, nadaní kreslíří barvitě iluminují kopie dochovaných dokumentů; nákupní seznamy, stejně jako technické nákresy se mění ve svaté texty. Zcela chybí schopnost odlišit podstatné od zbytečného – tragikomicky působí scéna, v níž ústřední postava první etapy úzkostlivě kopíruje modrotisk.

Druhá etapa příznačně začíná hrozbou války; ambiciózní vládce Texarkany, jednoho ze států vyrůstajících na rozdrobeném americkém kontinentu, uzavře spojenectví s náčelníkem nomádských kmenů s cílem porazit společného nepřítel, aby se posléze obrátil i proti dočasným spojencům. Stále panuje obecná negramotnost, nicméně církev již není jediným centrem vzdělanosti. Její protiváhu tvoří kolegium učenců nezaslíbených žádnému řádu a necítících povinnost řídit se křesťanskou morálkou. Vzniká tak rozpor mezi Leibowitzovým řádem střežícím Memorabilia i za cenu toho, že zůstanou nepochopena, a učenci, kteří dokumenty chtějí prostudovat, a bude-li to možné, prakticky je použít. Řádoví bratři na jednu stranu působí značně úzkoprse (zejména postava knihovníka litující každého vynesení Memorabilií na světlo, neboť to zkracuje možnosti jejich uchování), zástupce kolegia – geniální vědec Thon Taddeo – však svým jednáním předznamenává další selhání intelektuálů, kapitulaci inteligence před politikou. V okamžiku, kdy vědomosti hrozí stát se hrozbou v rukou bezskrupulózních státníků, Taddeo uhýbá před zjevnou pravdou: „*Thon Taddeo znal vojenské ambice svého vládce. Měl na vybranou – souhlasit s nimi, nesouhlasit, nebo je považovat za něco neosobního, co nemůže ovlivnit, podobně jako potopu, hladomor nebo víchřici.*

*Bylo zjevné, že je přijímá jako nevyhnutelnost, aby sám nemusel vynášet morální soud [...]“ (MILLER 1994: 255).*

Taddeo tak opakuje staré chyby, které vedly k jaderné katastrofě a které se uchovaly v podobě legendy vypravující o tom, jak bůh dal poznat moudrým prostředky schopné zničit celý svět. „*Dal jim poznat i to, jak by se dal zachránit; a jako vždy, dal jim na vybranou. Možná zvolili stejně jako Thon Taddeo. Umýt si ruce před krveprolitím. Jen to zkus, Aby i je neukřížovali.*

*A ukřížovali je stejně. Bez důstojnosti“ (MILLER 1994: 255).*

Třetí etapa je v logice příběhu nevyhnutelná: lidstvo opět stojí na prahu jaderné katastrofy. Tentokrát však přesně ví, jakou cenu by za použití zbraní hromadného

ničení zaplatilo: „Všichni víme, co by se **mohlo stát**, kdyby byla válka. Ještě jsme se nezbavili **genetické degenerace**, která nás provází od **posledního pokusu člověka o vyhlazení sebe sama**. Tenkrát, v době svatého Leibowitze, možná nevěděli, co by následovalo. Nebo i věděli, ale nevěřili tomu, dokud to nezkusili. [...] Ještě neviděli miliardu mrtvol. Neviděli mrtvě narozené, znetvořené, odlišštěné, slepé. Neviděli šílenství, vraždění a nepřičetné ničení. Tak to udělali a uviděli. [...] Synové moji, nemohou to udělat znovu. Jedině rasa šilenců by to mohla udělat znovu...“ (MILLER 1994: 327). Po shození atomové bomby na hlavní město Texarkany následuje desetidenní příměří, poslední naděje na vítězství rozumu a zachování civilizace. Miller však není optimista a román končí novým jaderným útokem.

Z cyklického času textu se vytrhuje několik postav a událostí. Tou nejvýraznější je postava poutníka a poustevníka procházející beze změny celým popisovaným údobím. Leibowitzův jmenovec, věčný Žid, poslední z Izraele a Lazar odsouzený čekat na nový příchod Mesiáše se objevuje ve všech etapách textu jako pozorovatel, iniciátor a jízlivý komentátor (díky němu mniši odhalí protiatomový kryt, to on potvrdí opatovi obavu z přístupu světských učenců k memorabiliím a podobně). Socha svatého Leibowitze – taktéž putující celým textem – shodou nenáhodných okolností zvěčni jeho sardonický úsměv.

Zábleskem naděje v jinak pesimistickém díle je jednak vypravení speciální církevní vesmírné lodi směrem k řídce osídleným vesmírným koloniím, a tedy zachování lidstva a církve mimo Zemi, hlavně pak příchod nevinné lidské bytosti – první nezatížené dědičným hříchem. Snad zrovna takoví jako ona mají nahradit již podruhé selhávající lidstvo, zrození v okamžiku nové jaderné katastrofy a díky následkům té první – vlivem genetické mutace – je příznačné.

*Chvalozpěv na Leibowitze* mísí vědecký a mystický pohled na svět a nenechává čtenáře na pochybách, který z pohledu autora vítězí. Církev je v románu záštitou civilizovanosti a morálky, jakkoli komicky v některých z okrajových epizod vyznívá. Z textu číší autorovo vypjaté náboženské přesvědčení – zejména v závěru románu, kdy opat přesvědčuje v bolestech umírající ženu s malou dcerkou (obě těžce postižené následky atomového útoku) o zločinnosti eutanázie – které pro čtenáře nepoutané katolickým dogmatem podkopává přijatelnost morálního vyznění celého díla. Při znalosti osudů empirického autora je těžké nehledat spojitost s traumatickými zážitky během světové války, v níž se Miller v úloze ostřelovače účastnil více než padesáti bombových útoků v Itálii včetně zničení benediktinského opatství na Monte Cassino.

Jestliže ve *Chvalozpěvu na Leibowitze* církev (značně se podobající katolické církvi, nikoli však s ní totožná) vychází jako vesměs pozitivní moc pokoušející se o zachování míru na zemi, navazující román *Svatý Leibowitz a vládlyne divokých koní* (1997, česky 2005), v němž se autor vrátil do fikčního světa sv. Leibowitze po více než třicetileté odluce a před jehož dokončením spáchal sebevraždu, zpochybňuje i tuto iluzi a zaměřuje se na rozbroje uprostřed církve samotné.

## 12.1.10 Světy, které by mohly nastat

Prvek realističnosti hraje významnou roli v dílech extrapolujících do budoucna současné tendence a podmínky aktuálního světa. Nemusí být a nebývá pak založen na vědecké spekulaci; přestože fikční budoucnost se vyznačuje vyspělou technologií, autoři neanalyzují princip, na kterém funguje, více je zajímavá její dopad na společnost. Vedle politických změn je častým tématem ekologie a problémy, které se objevují již nyní, v budoucím fikčním světě ovšem daleko vyhrcořeněji – přelidnění, nedostatek zdrojů a pitné vody a podobně. Jedním z klasických textů tohoto ražení je román *Místo, místo! Více místa!*<sup>93</sup> (1966, česky 1995) Harryho Harrisona zobrazující ponurou vizi budoucnosti, v níž je vlastní prostor, nesyntetizované potraviny a jakékoli soukromí výsadou privilegované menšiny. Většina lidstva žije natěsnána v bídě, špíně a hluku ohromných slumů, občanská společnost a řád se takřka úplně zhroutily. Vyprávění je prodchnuto klaustrofobií a pocitem marnosti; situace pokročila daleko za možnost nápravy. Jakkoli je Harrisonova představa působivá, přece zůstává nedomyšlena – autorova fantazie selhává před tím, jak by život v popsaných podmínkách skutečně vypadal. Mimo jiné pomíjí epidemie nakažlivých nemocí, které by se ohromnými konglomeracemi bez dostatečné lékařské péče přehnaly jako lavina. Popírání jakéhokoli vědeckého vývoje rovněž nepůsobí příliš přesvědčivě. V Harrisonově románu jsou postavy podobně jako u hard SF především reprezentanty lidstva (autor si vybírá charakterly ze všech vrstev společnosti) a postrádají hlubší psychologickou prokreslenost.

V nejlepších textech tohoto typu je budoucí fikční svět extrapolující současné tendence pouze jednou z rovin textu, platformou pro rozvinutí příběhu. Příběh tedy není pouhým prostředkem představení fantastického světa. Postavy získávají více prostoru jako aktéři, nejsou primárně průvodci čtenáře po fikčním světě. Spojnice mezi aktuálním a fikčním světem je volnější než v případě hard SF; zásadní je vnitřní uvěřitelnost a věrohodnost vývoje, nikoli konkrétní fikční realie, což autorům umožňuje využívat bohatěji fantazii a vyhnout se *řidkosti* hrozící fantastickým fikčním světům. Když Paolo Bacigalupi v *Dívce na klíček* (2011) představuje jako náhradu energie vznikající spalováním fosilních paliv takzvané kličkopružiny, nesnaží se o co nejpravděpodobnější vynález vzhledem k současným možnostem aktuálního světa (jeho díla se odehrávají ve světě vzdáleném od současnosti autora nejen v čase, ale i změnou podmínek), ale o možnou náhradu odpovídající potřebám a možnostem fikčního světa budoucnosti. Vznikají tak prokreslenější a věrohodnější světy, jazyk textu nemusí být zatížen vysvětlováním vědecké metody a terminologií.

93 Volná filmová adaptace *Soylent green* byla natočena roku 1973.



S českými překlady textů Paola Bacigalupiho se čtenáři nejprve setkávali na stránkách české edice magazínu *The Magazine of Fantasy & Science Fiction* a v časopisu *Ikárie*, roku 2010 vyšlo souhrnné vydání jeho povídkové tvorby pod názvem *Čerpadlo 6*, o rok později pak první román *Dívka na klíček*. Od té doby byly přeloženy dvě knihy ze série pro mladé čtenáře *Prachožrouti* (2010, česky 2013) a *Potopená města* (2012, česky 2014).

Výjimečnou pozornost (kterou dokládá přehršel literárních ocenění včetně Huga, Nebuly či zařazení *Dívky na klíček* do deseti nejpozoruhodnějších knih roku 2009 časopisem Time) si autor získal díky schopnosti vykreslovat úchvatné a dosti hrozivé vize budoucnosti bohatým a krásným jazykem se silnou varovnou funkcí, které se daří nesklouznout k didaktičnosti. Jeho texty vynikají neotřelou fantazií a překvapivými nápady, současně se drží hranic možného, realistického v rámci fantastické literatury – zobrazují svět, který doposud neexistuje, ale jehož zárodky můžeme pozorovat již nyní, svět, jaký by se mohl zrodit z našich dnešních činů a plánů. Bacigalupi není optimista, co se budoucnosti lidstva týče, o lidské povaze ani nemluvě. Hluboké porozumění motivacím lidského jednání a odmítnutí konejšivých iluzí o lidské podstatě se společně s extrapolací současných tendencí přičiňují o uvěřitelnost jeho fikčních světů. Spolu s Ianem McDonalodem patří k výrazným současným autorům popisujícím budoucí svět, v němž západní mocností (Evropa a Spojené státy americké) nehrají hlavní roli.

Povídky *Kalorik* a *Na žlutou kartu* a román *Dívka na klíček* jsou zasazeny do obdobného fikčního světa, drasticky postiženého důsledky genetické manipulace potravin, bojem obřích korporací o moc nad trhem a nedostatkem fosilních paliv a dalších přírodních zdrojů. Výsledkem je „zmenšení světa“ zmítaného hladomorem a rychle mutujícími smrtelnými nemocemi, v němž letadla a motorová auta patří k pomníkům takzvané doby expanze a ve kterém je většina lidstva světa rukojmími genetických firem produkujících sterilní osiva. Kalorické korporace jako AgriGen či PurCal nejprve rozšířily nemoci napadající semena plodin, aby tak vytvořili poptávku po svých produktech (a díky jejich sterilitě na sobě učinili závislými celé národy); viníci mnoha hladomorů a nových chorob, vystupují však jako zachránci civilizací s nově vyšlechtěnými odrůdami rýže a sóji. Za každou cenu se snaží získat přístup k úzkostlivě chráněným semenným bankám uchovávajícím zdravé osivo minulého věku, které umožňuje vyvíjet nové a chorobám alespoň dočasně rezistentní plodiny. Jedna taková banka leží v Bangkoku, v němž se odehrává děj *Dívky na klíček* a povídky *Na žlutou kartu*. Geneticky mutovaní paraziti a vedlejší následky aplikovaného bioinženýrství decimují již tak zkroušené lidstvo, hladiny oceánů se zvedají a srdce Thajského království – Krung Thep, město Bangkok – chrání před zatopením ohromné hráze a výkonná čerpadla vyráběná západními zeměmi. Je to svět, v němž jen nepatrná menšina může rozhodovat o svém životě, ostatní zcela vyčerpává zápas o přežití každého dne. Ani nepočtená elita není v bezpečí před nákazami, jejichž nové variace mohou udeřit kdykoli – dotek nemocného člověka či požití nakaženého ovoce snadno vedou k bolestivé a nevyhnutelné smrti. Ex-

trémní okolnosti si vyžadují drastické metody, vypalování celých vesnic není ničím neobvyklým, cena lidského života se pohybuje na minimu. Do toho vstupuje lidská chtivost, malost a neochota domýšlet do důsledků – již tak těžký život komplikují politické převraty a rasová nenávisť.

V *Dívce na klíček* (v originále *The Windup Girl*) patří titulní postava k těm nejubožejším a nejohroženějším – Emiko je serva, věc bez duše, myslící a cítící bytost zrozená k tomu, aby sloužila, vypěstovaná v líhni japonských bioinženýrů, nadlidsky krásná a chytrá, zároveň sterilní a křehká. Kůže designovaná pro nepřirozenou hladkost a půvab postrádá dostatečně velké póry umožňující ochlazovat organismus produkcí potu a v horkém klimatu ji neustále ohrožuje hrozba letálního přehřátí. Opuštěna svým pánem na ulicích Bangkoku není Emiko v očích většiny populace ničím víc než zvrhlostí, nepřirozeným lidským výrobkem urážejícím přirozenost a určeným k likvidaci. Bacigalupi nemilosrdně popisuje lidskou společnost pohybující se na hraně přežití, každodenní malost a utrpení i velké ambice neohlížející se na životy jednotlivců. Román s povídkou *Na žlutou kartu* propojuje postava čínského uprchlíka Hok Senga, původně bohatého obchodníka z rodu po mnohé generace žijícího v Malajsii, který po pogromu na malajské Číňany přišel o rodinu a veškerý majetek a společně s tisíci svých krajanů přežívá v bangkokských slumech jako nevíтанá přítěž, již by většina Thajců nejraději poslala zpět přes hranice na jistou smrt. Na jeho postavě autor neukazuje pouze hranice, které je člověk v ohrožení schopen překročit, ale zároveň krátkozrakost dlouhodobých plánů – nemožnost připravit se na to, co budoucnost přinese, to, jak opatrnost a předvídavost zaslepují před ohrožením z jiného zdroje.

Romány *Prachožrouti* a *Potopená města* se odehrávají na americkém kontinentě, konkrétně na jižním pobřeží USA a v oblasti státu Washington, který ovšem v Bacigalupioho fikčním světě budoucnosti zaplavily vlny vzedmutého oceánu. Jde opět o budoucnost bez fosilních paliv a minerálů a jednou z mála možností, jak se dostat ke vzácným kovům a dalším nedostatkovým materiálům, je rozebrat vraky ropných tankerů uvízlých na mělčině Mexického zálivu. Název *Prachožrouti* odkazuje k dětským pracovním partám (jen děti jsou dost malé, aby se vešli do vnitřností reznoucích kolosů) specializujícím se na sběr materiálu v extrémně nebezpečných podmínkách. Absolutním kontrastem proti bídě jejich životů jsou „zazobanci“ z kliprů – ultralehkých lodí nezávislých na fosilních palivech. Zatímco slumy Bright Sands Beach Bacigalupi vykresluje živě a uvěřitelně, o světě bohatých se čtenář příliš nedozví. V *Prachožroutech* autor vůbec opouští dosavadní komplexnost narace ve prospěch přímočarosti a variace pro žánr fantasy klasického syžetu, v němž se hrdina pocházející ze samého okraje společnosti (v tomto případě dospívající rozebírač lodí Nailer) dostává do středu dění a jeho rozhodnutí, příklon k nesobeckosti na úkor krátkodobých výhod, umožní změnit život nejen jemu a jeho nejbližším, ale i širšímu okolí. Několik věrohodně popsanych postav, dobrodružný příběh, spousta dějových zvrátů, pronásledování a komplikací – *Prachožroutům* schází naléhavost a překvapivost starších prací.

Pokud Bacigalupihovo první román pro mládež vzbuzuje otázky, zda si autor neplete přizpůsobení textu dětskému čtenáři s jednoduchostí a myšlenkovou plochostí, následující *Potopená města* již snesou srovnání s tvorbou pro dospělé. Stejně jako *Prachožrouť* sledují osudy několika málo postav (především vojáky zmražené dívky Mahlie a jejího kamaráda Myšáka) dějovou linkou bez velkých odboček a kladou důraz na přátelství jako jedinou hodnotu umožňující přežití v bídou a občanskou válkou rozervaném světě. Liší se ale hloubkou záberu, znepokojivostí vize a živoucím zobrazením války v její nesmyslnosti a vše zasahující brutalitě. Inspirovány zneužíváním dětských vojáků v boji o moc a nezastřeně zobrazující bezúčelnou krutost, hrůzu, bezmocnost jednotlivců a nemožnost úniku z prostředí zhroťivší se civilizace, daleko více než *Prachožrouť* vyvolávají pochybnosti, nakoľik jde o román pro mládež, nebo o text pro dospělé čtenáře s dospívajícími hrdiny. Bacigalupi ukazuje na nemožnost správných rozhodnutí, na kompromisy vedoucí jen k dalším a špinavějším kompromisům a v konečném důsledku ke zkáze, k tomu, jak si v takto extrémních podmínkách každý, kdo chce přežít, nějakým způsobem ušpiní ruce a zapadne do bláta, které ho nakonec pohltí. Postava pravého humanisty, statečného a neúhybně laskavého doktora Mahfúze, končí již v úvodní třetině textu zbytečnou smrtí, ukazuje, jak málo platí laskavost a obětavost ve světě, který se těchto vlastností vzdal. Snad s ohledem na dětské čtenáře autor nakonec nalézá pro své hrdiny cestu ven, záchranu z beznaděje, možnost osvobodit se od hrůzy a surovosti života v Potopených městech, přestože musí zůstat navždy poznamenaní na těle i na duši. Mahlie, dcera Američanky a příslušníka čínských mírových sborů, který svou rodinu bez výčitek zanechal na pospas nenávisli namířené proti „kolaborantům“, jedna z mála z celé generace „odloženců“, která dokázala uniknout masakrům následujícím po odchodu Číňanů a uprchnout na venkov, je oproti doktoru Mahfúzovi ztělesněním praktičnosti. Schopnost myslet především sama na sebe a odpovídat na násilí násilím jí umožnila přežít. Jejím protějškem je Myšák, chlapec, o jehož minulosti se čtenář mnoho nedozví, který ale zachránil Mahlii život spontánním a nepromyšlením zásahem, při kterém riskoval vše. Právě díky Myšákově se Mahlie rozhoduje opustit logicky se nabízející cestu k úniku, Myšáka sice ochránit nedokáže, získává zpět ale svoji lidskost.

V *Potopených městech* Bacigalupi popisuje proces, jak z vyděšeného dítěte vychovat krutého dětského vojáka; nahlížení nejprve zvenčí působí vojáctví kluci jako chladné a kruté zrůdy, posléze vidění zevnitř – očima seržanta Ocha a nově rekrutovaného Myšáka – získávají veskrze lidské rysy, ovládnání strachem a touhou přežít, spojení společně sdílenou vinou a prožitky, jsou dětští vojáci jen dalšími oběťmi v řadě.

Autor se značnou ironií hlavní místo střetů jednotlivých bojůvek usazuje do Washingtonu a poukazuje na prázdnotu ideálů jejich velitelů: „*Tady nikdy nikdo nevyhraje. Jen se tu smečka psů rve o zbytky něčeho... o čem ani nevědí, co to je.*“

*Stern se poprvé zatvářil nazlobeně. „Bojuju za to, abych to tu dal do pořádku a obnovil celou zemi. Nemáš právo zpochybňovat oběti, které pro to podstupujeme.“*

,Vsadím se, že lidi, co tuhle válku začali, mluvili podobně. Vsadím se, že mluvili fakt pěkně“ (BACIGALUPI 2014: 272).

Dramaticky pozměněná tvář země v důsledku lidské nenasytnosti patří k Bacigalupioho stálým tématům; povídka *Lovec tamaryšků* zobrazuje budoucí svět, v němž se tím nejcennějším pokladem a politickým kapitálem stala voda. Hlavní postava Lolo se žije mýcením tamaryšků, stromů, které spotřebovávají enormní množství vody. Aby si zajistil obživu a stálé odměny za každý vykopaný tamaryšek, současně vysazuje nové stromky. O tom, nakolik je krátkodobě výhodná strategie skutečně vhodná, nepřemýšlí. Nestojí zde jedinec proti přírodě, byť sucho je katalyzátorem, ale hlavně proti arogantní a neprozíravé moci, která bezohledně manipuluje lidskými životy. Titulní povídka sbírky *Čerpadlo 6* zobrazuje neradostnou budoucnost z jiného úhlu pohledu – staví proti sobě dokonalou techniku a zhroupanuvší lidstvo, které si odvyklo rozumět svým výtvorům, rezignovalo na poznání a chápání okolního světa ve prospěch snadného plytkého života plného zábavy. Ale ani ta nejdokonalejší technika nevydrží věčně. Plytkost života dominuje povídce *Skváropísečníci*, v níž se lidstvo přizpůsobilo katastrofálnímu stavu planety bioinženýrskými úpravami – fyzicky lidé získali atributy malých bohů, jsou schopni strávit cokoli, nezranitelní jedy vypuštěnými do ovzduší, sebekomplikovanější zranění se okamžitě začínají hojit. Zeleň stromů a ptáci v jejich větvích jim nechybí, nepamatují se na ně. Už ani neví, oč vše přišli, a nejsou ochotni starat se o něco křehčího než oni sami. Scény dovolené na odpadem zanesené pláži, na níž se táborák rozdělává zapálením ropou znečištěného moře, působí až parodicky, aniž by přicházely o svou naléhavost. Vnitřně příbuzná se *Škváropísečnický* je povídka *Popkomando*, přestože se fikční světy obou textů značně liší. Budoucí svět v *Popkomandu* je vykreslován jako plný krásy a pohody, přinejmenším pro ty, kteří se mu přizpůsobili. Lidé konečně objevili lék proti stárnutí a smrti, nesmrtelná populace se v zájmu nepřetřetí ekosystému vzdala změn a vývoje přicházejících s novými životy. Estetizovaná společnost bez dětí rozvíjí všechna lidská nadání, na něž je běžný život příliš krátký, současně nutně stagnuje – variuje objevené a dovádí poznání k dokonalosti, nic nového ale nevzniká a vznikat nemůže. Plyšová hračka dinosaura v díle tvoří více než příznačný symbol. Se zjemnělostí zabezpečené věčnosti ostře kontrastují drastické scény, v nichž speciální policejní útvar hledá ženy, které se vzdaly nesmrtelnosti pro možnost porodit dítě, a děti na místě likviduje – nejsou než škodnou bez práva na život. Slepě tu proti sobě stojí pud a ustrnuvší vize. Naléhavost textu poněkud narušuje pochybná vnitřní logika; hrdina povídky si podle vlastních slov ještě dobře pamatuje život za starých časů, objev receptu na nesmrtelnost jej zastihl ve čtyřiceti letech, přesto je pro něj představa dítěte něčím zcela cizím.

S kontrasty pracuje rovněž povídka *Flétnová dívka*, zasazená tentokrát do fikčního světa, v němž se společnost budoucnosti vrátila k feudálnímu vzoru<sup>94</sup>. K tomu,

94 K jiným Bacigalupioho textům odkazuje křížení lidského a zvířecího genomu za účelem vypěstování

že jde o fiktivní budoucnost našeho světa, odkazují roztroušené zmínky v textu; o zániku demokracie a fámy, že na jiných místech si lidé vládnou sami, místní jména (oči indických dívek, pašovaná kolínská z Asie, japonské divadlo kabuki), památky minulého věku (nefunkční lanovka), vyspělá technologie (buňkocel). Panství spravují a zcela ovládají prakticky nesmrtelné mediální celebrity – ale i jejich moc je omezená, i ony jsou závislé a vlastně v pasti. Žádná z postav nemůže volně zacházet se svým životem. Flétnové dívky – dospívající děti surovými zásahy přetvořené v živé hudební nástroje – zosobňují nesmírnou křehkost (danou už jen dutými kostmi lámajícími se při každém nárazu) a bezmocnost, přesto jedna z nich, hlavní postava povídky, nakonec nachází vnitřní sílu, kterou všichni ostatní postrádají. Bacigalupi píše o propletených rovinách vzájemné závislosti, brutální a rafinované krutosti, která je ve výsledku ještě děsivější (surovec Vernom nabodává neposlušné sluhý na rožeň, Belagriová zakládající si na tom, jak ji její poddaní milují, maso svého vzbouřivšího se otroka servíruje jako lahůdku posypanou malinovým práškem), a hlavně o tom, nakolik má člověk možnost volby – a kam ho taková volba dovede. Vynikající závěr strnuvšího okamžiku rozhodnutí vyžaduje čtenářovu aktivní účast na domýšlení důsledků a nenásilně jej dovádí k nutnému poznání, že v daných podmínkách nelze vyhrát. Že jedinou moc, kterou flétnová dívka, hračka v rukou mocných, má, je ta nad vlastní smrtí.

Bacigalupioho vize jsou temné, skeptické a vysoce působivé. Obsahují silný ekologický náboj, přesto se citlivostí podání a komplexností narace vyhýbají účelovosti agitace. Důsledné domýšlení následků, znalost lidské povahy a úspornost podání přispívají k věrohodnosti textů. Implikovaného čtenáře nutí přemýšlet a přehodnocovat, přesto nenásilně; jejich prvotním účelem není burcovat ani poučovat, spíše nemilosrdně odhalovat zárodky budoucnosti v dnešním světě. Je na čtenáři, nakolik je vztáhne k současnosti a k sobě samému. Bacigalupioho díla jsou dokladem tvrzení, že fantastická literatura, i když zasazuje své příběhy do v čase vzdálených či zcela smyšlených světů, vypovídá vždy a pouze o přítomném světě a o lidech. O tom, jací jsou, jací by chtěli být, o žádostech sídlících v jejich duších a malicherných podnětech ležících v kořenech jejich jednání<sup>95</sup>.

Ian McDonald je dalším z významných autorů umisťujících fikční světy budoucnosti mimo tradiční mocenskou doménu Spojených států amerických a západní

---

ideálních sloužících – smísení člověka se psem a dalšími šelmami se objevuje v *Prachožroutech* a *Potopených městech*, dívka na klíček Emiko má v genech zakódovanou potřebu být vlastněna a zavděčit se svému pánovi.

95 Fatalismu a melancholie čišších z Bacigalupioho textů si všimá Roman Lipčík v recenzi Čerpadla 6: „Jako by bylo nevyhnutelné a samozřejmé vybějet „zakázané“ novorozence a cyklicky omlazovat stávající populaci, protože pro víc lidí už není dost jídla. Jako by bylo nevyhnutelné nechat postupně dosloužit starou technologii a nemít za ni náhradu, protože novým z pohodlným generacím scházejí dovednosti k opravě a údržbě. Jako by bylo samozřejmé, že člověk, který zničil své dlouholeté životní prostředí, se mutacemi a technologicky přizpůsobí i totálně zdevastovanému milieu a na svůj živočišný původ zapomene. A když je konfrontován s jeho pozůstatkem, probudí se v něm poslední stopa lidství: krutost a ignorance“ (LIPČÍK 2010).

Evropy. V českém prostředí jsou známé především romány *Řeka bohů* (2004, česky 2009) a *Brasyl* (2007, česky 2010), zatím na přeložení čekají povídková sbírka *Cyberabad Days* (2009) zasazená stejně jako *Řeka bohů* do fikčního světa Indie v polovině jednadecátého století či *The Dervish House* (2011) odehrávající se v Istanbulu v roce 2027.

McDonald v románu *Řeka bohů* a prostředím vzájemně provázaných povídkách umně splétá fascinující obraz Indie nepříliš daleké budoucnosti – na několik soupeřících států rozděleného subkontinentu sužovaného nedostatkem vody. (Opoždění i vynechávání monzunových dešťů v důsledku klimatických změn je typickým atributem do této oblasti zasazených fantastických textů, pracuje s ním i Bacigalupi.) McDonaldova Indie je informační velmocí, v níž virtuální inteligence usnadňuje lidem život na každém kroku a jejichž nové generace získávají vlastní vědomí (hrůza ze vzpoury strojů je další konstantou science fiction). Uchovává si svou dnešní barvitost, mumraj nesouměřitelných kontrastů – od absolutní bídy k nepředstavitelnému bohatství, od špíny k čistotě, od zoufalství k extatickému triumfu. Reálie věrně převzaté ze současné indické skutečnosti jsou tak rozšiřovány (současná silná preference rození synů ústí ve fikční svět, v němž připadají čtyři muži na jednu ženu) a doplňovány o výtvarnosti budoucnosti, které jsou používány a zařazovány do společnosti zcela v duchu indické kultury. Množství postav a drobných příběhů je spíše doplněním celkového obrazu – McDonald se příliš nesoustředí na jednotlivé epické linie a na vykreslení konkrétních charakterů, spíše na mozaiku, kterou společně vytvářejí. Případnější je přirovnání románu k řece, mocnému toku, v němž se slévají všechny epizody knihy, k řece vyjevující se už v titulu knihy – ke svaté Ganze, k řece bohů, dárkyni životadárné vláhy, o níž se vedou spory hrozící pohltit dva zneprátelené státy sídlící na jejím toku. Řeka je klíčová pro všechny roviny románu, na čistě praktické (spory o výstavbu přehrad), duchovní (nezastupitelné místo Gangy v hinduistickém panteonu, moc Gangy očistit tělo i duši od hříčů a umožnit vymanění se z bludného kruhu samsáry) i symbolické a rámcové (text obrazem řeky začíná i končí, mnohé zásadní události se odehrávají na jejím břehu a v jejích vodách).

K zásadním tématům románu patří i vzpoura proti předurčenosti, neochota podřídit se normující budoucnosti a zejména otázka, kde ve skutečnosti začíná iluze a v iluzi skutečnost. McDonald zpochybňuje lidskou schopnost vnímat skutečnost a prohlédnout iluze, poukazuje také na zrádnost paměti. V rozhovoru Nadžji s umělou inteligencí ztělesňující hlavní postavu mýdlové opery naráží autor na otázku, kde končí a začíná lidská bytost: „*A co jsou vlastně naše vzpomínky? Elektrochemické struktury v bílkovinných molekulách. V tom se myslím zase tolik nelišíme. [...] Vy tomu říkáte iluze, já zase fundamentální stavební kameny mého vesmíru. Možná je vnímám úplně jinak než vy, co já vím? Jak můžu vědět, že má zelená je i vaše zelená? Všichni jsme zavřeni v malé schránce svého vlastního já, z masa a kostí, nebo z plastu, Nadžjo. A nikdo z nás se nikdy nedostane ven. Může někdo doopravdy věřit vlastním*

- Vnitřní strukturace fantastické literatury

*vzpomínkám?*“ (MCDONALD 2009: 28). Podobně jako v mnoha fantastických textech se lidé obávají bytostí vyvinuvších se z jejich vlastních výtvorů a ze strachu samého jim upírají právo na život. Homo gestalt jako ozvěna starších fantastických textů i možného vývoje inteligentních bytostí budoucnosti opět souzní s určujícím obrazem posvátné řeky, v níž vše pramení a do níž se vše slévá. Nutně nastoluje pro Evropana citlivou otázku individuality.

## Množina zdání realističnosti – shrnutí

Jak jsem se pokusila dokázat, prvek zdání realističnosti hraje zásadní roli v širokém spektru fantastických děl. Těsnost vztahu mezi aktuálním a fikčním světem se liší v závislosti na cílech textu. Ve vědeckofantastické literatuře je na prvním místě realističnost vědecké metody a spekulace, v alternativní historii hodnověrnost vývoje po bodu zlomu. Díla s antiutopickými tendencemi čerpají inspiraci ze situace v aktuálním světě a zároveň tak získávají na naléhavosti – varovná funkce antiutopického fikčního světa, v němž jsou dobové tendence dovedeny do extrémní podoby, vystupuje do popředí zcela jasně. Možné vize budoucího světa opět do velké míry závisejí na dodržení požadavku realističnosti vývoje a současně nabízejí široký prostor pro spekulaci, na rozdíl od vědeckofantastické literatury nepodléhají nutnosti vysvětlovat vědecké základy úvah a umným propojením realistických a fantastických reálií se mohou vyhnout *řidkosti* fikčního světa.

Alternativní historii, antiutopii a vizi budoucího světa lze pojmut v prvé řadě takřka dokumentárním způsobem, v němž je pozornost soustředěna primárně na situaci lidstva, států a národů v pozměněných podmínkách, nebo jako platformu pro příběh zaměřený na jedinečné charaktery a jejich jednání. V centru pozornosti pak nestojí primárně lidstvo, skupina, ale jedinci, jako je tomu například v analyzovaných textech Atwoodové, Poláčka, Bacigalupiho, Sansoma či Rotha. Specifika vědeckofantastické literatury komplikují přesah od klasického zpracování soustředěného na vědeckou spekulaci směrem ke komplexitě charakterů, jak dokazuje *Teranesie* Grega Egana. Na hranici neostrých množin zdání realističnosti a postižení vnitřní souvislosti v navrženém modelu patří texty, u nichž aluze k aktuálnímu světu (místní jména a podobně) podtrhuje naléhavost textu a realističnost popsaných událostí. *Chvalozpěv na Leibowitze* reflektuje hrozbu jaderného konfliktu, který by vedl k naprostému zhroucení civilizace, zcela aktuální v době vzniku díla, zároveň však přesahuje realističnost k univerzálnímu, takřka mytickému bludnému kruhu vedoucímu vždy znovu ke zkáze a k úpadku.

## 12.2 Neostrá množina vyvolání pochybnosti

V jádru literatury, pro kterou je charakteristická, leží pochybnost o samotné podstatě reality (fikční a přeneseně aktuální), nikoli primárně o prvku změny oproti aktuálnímu světu. V takových textech jsou všechny jistoty relativní a všechny pevné body chatrné. Svět není tím, čím předstírá být, a drobné nesrovnalosti upozorňují na rozpory hlubší, zásadní. To, co se zdálo být blízkým, přirozeným a důvěrně známým, odhaluje cizí nepochopitelnou tvář podryvající pohodlné jistoty všedních dnů.

Pochybnost o schopnosti vnímat realitu, vidět za závoje vlastních smyslů a zafixovaných představ do značné míry souvisí s rozvojem moderní vědy a prohlubování poznání světa. Při vědomí, že i niterné pocity mohou být indukovány vpravením příslušných látek do krevního oběhu, je nesnadné uvěřit v jakoukoli formu objektivní reality. Současně z mytické a náboženské perspektivy je realita postižitelná lidskými smysly stěžívá více než mámením, ta pravá skutečnost leží mimo jejich dosah.

Ve fikčním světě zahrnutých textů je vždy přítomna přirozená doména – pochybnost se vztahuje k obrazu přirozeného světa, bez odkazů k němu by ztrácela mnohé ze své účinnosti.

Fantastika vyvolání pochybnosti odhaluje zranitelnost lidského jedince i celé společnosti v jejich závislosti na iluzích – nevědomost je jedinou zárukou alespoň nějaké spokojenosti, smířenosti se životem. Probuzení do reality znamená poznat její nestálost a nespolehlivost; postavy často ztrácejí představu o tom, co reálně je a co není. Hranice mezi skutečností, snem a halucinací se rozmývá, popřípadě docela ztrácí.

### 12.2.1 – 12.2.2

Prototypickým autorem používajícím fantastické prvky pro zpochybnění schopnosti postav vnímat realitu a vyvolávat tak obdobné pochybnosti i u čtenáře je Phillip K. Dick. V románu *Ubik* jakákoli verze reality pozbývá věrohodnosti poté, co jsou jedna za druhou odhalovány jako iluzivní a nahrazovány novými verzemi, stejně nespolehlivými (*Bez jediného pevného bodu*), v alternativní historii *Muž z vysokého zámku* se iluzivní ukazuje skutečnost prožívaná celou společností (*Mezi pochybností a realističnem – alternativní historie jako nástroj zpochybnění reflexe reality*). Alternativní historie tak nabývá funkce zpochybnění, jež koexistuje s primární funkcí tohoto žánru (založené na realističnosti historického vývoje) a zatlačuje ji do pozadí. Totéž platí i v případě Nesvadbova románu *Peklo Beneš*.

### 12.2.3

Vyvolání pochybnosti o věrohodnosti reality samotné může ústit v plné přijetí omezenosti lidského vnímání a chápání pochybnosti jako opory lidské duše napo-



## •• Vnitřní strukturace fantastické literatury

máhající neskloznout k dogmatismu. V *Závěti Gedeona Macka* je tak vyzdvihnuta přínosnost pochybnosti, pochybnost – jakkoli je odhalení iluzivnosti skutečného děsivě – napomáhá k úniku z omezeného světa (*Pochybnost proti dogmatismu*).

### 12.2.4 – 12.2.5

Postmoderní literatura odhaluje iluzivnost fikčních světů a zároveň zpochybňuje zažitě představy o aktuálním světě. Fantastické prvky podtrhují nesamozřejmost konsenzuální reality a absurditu každého pokusu o racionalizaci událostí (*Bez jediného pevného bodu*), nejistota a vědomí pohyblivé půdy pod nohama vstupuje do textů na mnoha rovinách, k čemuž využití fantastična značně napomáhá, jak dokládá analýza díla Jáchyma Topola (*Postmoderní pochybnost o realitě a literatuře*).

### 12.2.6

Posledním načrtnutým důsledkem vyvolání pochybnosti o podstatě reality v literárním díle je pocit osvobození přicházející se znevýznamněním všech hranic. Odpovědí jsou pak texty hravé, okouzlené bezbřehými možnostmi a rozmytým pevných bodů (*Pochybnost jako uvolnění z osidel reality, okouzlení nejistým světem a textem*).

## 12.2.1 Bez jediného pevného bodu

Vybírat z rozsáhlého díla Phillipa K. Dicka příklady pro fantastiku pochybnosti není snadné, právě proto, že iluzivnost reality a všeprostopující nejistota jsou nedílnou součástí Dickových románů a povídek. Výstižně to shrnuje Terry Gilliam na přebalu kultovního románu *Ubik*: „Všem, kdo mají pocit, že se ztratili v nekonečně se zmnožující realitě moderního světa, chci připomenout jednu věc: Philip K. Dick tu byl před vámi“ (GILLIAM 2000: přebal).

V Dickových textech je pochybnost všudypřítomná; domnělé jistoty odhalují svou zrádnou tvář a nepochybovat je nebezpečné, smrtící. Jakkoli téma zpochybňování může mít i své komické aspekty, úzkost a oprávněný pocit ohrožení u většiny děl jednoznačně převažují. Pokud je nepocítují postavy Dickových textů v blažené (charakteristicky dočasné) nevědomosti, zmocňují se čtenáře s tím, jak hlouběji proniká do Dickových fikčních světů. Emocí evokovanou Dickovými texty je také smutek a soucit s postavami, které nemohou uniknout svému postavení, implikovaný autor málokdy nabízí naději a cestu k osvobození. Roger Zelazny o Dickově díle napsal: „*Světy, v nichž se hrdinové Philipa Dicka pohybují, mohou být v každém okamžiku zlikvidovány nebo změněny. Realita má přibližně stejnou cenu jako přísliby politiků*“ (ZELAZNY 2002: 10).

V románu *Ubik* (1969, česky 2000) – z latinského *ubique*; kdekoliv, všude, kořen *ubiquity*, všudypřítomnost, takto jeden z atributů křesťanského boha – který literární kritik Lev Grossman označil za „*hluboce znepokojující existenciální horor, noční můru,*

*u níž si nikdy nemůžete být jisti, že už jste se probudili“* (GROSSMAN 2010, vlastní překlad), jsou už na počátku narušeny hranice mezi životem a smrtí. Lidé na pokraji smrti mohou být uchováni ve speciálních zařízeních (moratoriích) ve stavu připomínajícím hluboký spánek zaplněný sny, na žádost blízkých je lze probudit a komunikovat s nimi – každý okamžik vědomí je ale přibližuje nezvratně smrti. Je to svět, v němž jako reakce na schopnosti telepatů číst myšlenky a prekogů předvídat budoucnost vznikají bezpečnostní firmy zaměstnávající jedince schopné blokovat tyto speciální schopnosti a zajistit lidem soukromí. Nadání pronikat do cizího vědomí a mimo meze přítomného okamžiku se zcela realisticky a uvěřitelně zneužívají pro průmyslovou i osobní špionáž; ztrácejí tak jakkoli mystický charakter a stávají se „pouze“ dalším nebezpečím, kterému je třeba čelit. Příběh samotný působí vcelku nekomplikovaně zhruba do první třetiny knihy, pak se po praktické ukázce nové členky bezpečnostní agentury, která jako jediná dokáže posunout na jinou kolej minulost, a tím změnit přítomnost, události hrnou rychlým tempem a postavy příběhu – čtenář s nimi – ztrácejí možnost jakékoli orientace. Kdykoli získají dojem, že pochopili, co se děje a v jakém stavu se vlastně nacházejí – kdo z nich je živý, mrtvý a napojený na přístroje v moratoriu (alias semivítal)? Nacházejí se v minulosti, ve změněné přítomnosti, v iluzorním světě? – dojde k dalšímu zvratu a úzkostlivě hýčkané jistoty se mění v prach. Několikrát Dick do textu zařadí vysvětlovací scénu a čtenáře konejší představou, že konečně získává pevnou půdu pod nohama, jen proto, aby mu ji na příští stránce znovu sebral. Žádné vysvětlení neobstojí dlouho, což nevyhnutelně vzbuzuje značnou nedůvěru a podezřívavost mezi postiženými. Absolutním zvratem je i poslední odstavec, poslední řádka textu – jsme opět na začátku, uprostřed nejistoty. Dick dává najevo, že právě pochybnost je hlavním hrdinou této knihy, čemuž jsou podřízeny všechny aspekty textu, a že vůbec nic v jeho světě není jisté a nekomplikované. Možných odpovědí a dokončení příběhu je přešel a implikovaný autor neupřednostňuje ani jedno. Odpověď je právě v této křížovatce možností, v neexistenci jediného řešení, jediné skutečnosti. V textu se proplétají úvahy o možnosti života po životě, znovuzrození, zřejmé odkazy na Platonův svět idejí.

Pokud vůbec trvá něco jako jediná realita, nelze se jí dopátrat. Čtenář začne s postavami sympatizovat právě pro jejich beznadějnou ztracenost, pro snahu jednat správně v dezorientující situaci, pro lojalitu alespoň k někomu a něčemu, i přes neschopnost zacházet s vlastním životem. Převažující fokalizátor textu Joe Chip působí jako zbloudilý v moderním světě dávno předtím, než se zamlží hranice reality; nedokáže se přizpůsobit řádnému životu a jeho boj s dluhy a automatizovaným bytodemem – v němž vše funguje na bázi okamžitých plateb i za takovou maličkost, jako je otevření dveří<sup>96</sup>, a který lze jen těžko vnímat jako domov –

96 Podobně absurdně působí ošetrovna pro nemocné na Luně, kde je péče sice zdarma, žadatel o ošetření ovšem musí doložit, že je skutečně nemocen (DICK 2000: 76).

působí značně tragikomicky (charakteristické je už příjmení odkazující k něčemu tak skromnému, necelistvému a nepatrnému jako je štěpina, odřezek, zlomek): „Dveře se ovšem otevřít odmítly. ‚Pět centů, prosím,‘ dožadovaly se.

*Prohlédl kapsy. Nenašel ani minci; noc. ‚Zaplatím zítra,‘ přemlouval dveře. Znovu zacloumal knoflíkem. Dveře byly dál pevně zavřené. ‚To, co vám platím,‘ oznámil jim, ‚je vlastně spropitné; nemusím vám platit.‘*

*‚Jsem jiného názoru,‘ opáčily dveře. ‚Laskavě nahlédněte do kupní smlouvy, kterou jste podepsal, když jste si byt pořizoval‘“ (DICK 2000: 32).*

Mocnou silou působící proti rozkladu a stárnutí ohrožujícímu hrdiny textu je záhadná látka Ubik, pronikající do fikčního světa jako záchranný prostředek. Odkazy na Ubik tvoří úvod každé kapitoly v rozmanitých parodiích bulvárních reklam („*Instantní Ubik má stejně svěží chuť jako právě uvařená překapávaná káva. Víte, co řekne váš manžel? ‚Propána, Sally, já myslel, že to kafe, co děláš, jenom tak docela ujde. Ale teď...jejda!‘ Instantní Ubik je neškodný, je-li připravován dle návodu*“ (DICK 2000: 27).), Ubik z nich vychází jako zázračný prostředek na cokoli a proti čemukoli, pokud se ovšem používá striktně podle návodu, jinak může být nebezpečný. Autor tak propojuje spásu s ohrožením, takřka magicky působící pomocnou sílu s profánností přecházející do parodie. O důležitosti a současně neuchopitelnosti Ubiku vypovídá i titul románu. Ubik jakožto metaforu boha potvrzuje, krom rozmanitých aluzí v textu, úvod poslední kapitoly, který porušuje řadu reklam takřka biblickým prohlášením: „*Jsem Ubik. Dříve než vesmír byl, já jsem byl a jsem. Stvořil jsem slunce. Stvořil jsem světy. Stvořil jsem život a místa k životu. [...] Jsem svět a moje jméno nikdy není vyřčeno, jméno, které nikdo nezná. Říkám si Ubik, ale to není moje jméno. Jsem. A vždycky budu*“ (DICK 2000: 237).

Co se vztahu k aktuálnímu světu týče, Dick nikterak nezastírá příbuznost, ke které odkazují mnohé reálie v textu (vlastní jména, místa, historie a podobně). Fikční svět je posunut o dvě desetiletí do budoucnosti, do roku 1992 (*Ubik* byl publikován roku 1969). Značné změny oproti dobové současnosti (udržování umírajících v semivitálním stavu, bytodomy, cesty na Měsíc a další<sup>97</sup>) nepůsobí v kontextu technologického rozvoje v druhé polovině dvacátého století nijak neuvěřitelně – připomeňme si pojmenování tohoto období jako času všedního zázraku, etapy, v níž lidé již uvyklí ohromujícímu tempu proměn světa. Zasazení příběhu do blízké budoucnosti, o které autor mohl předpokládat, že se jí mnozí jeho čtenáři dožijí, tak upomíná na silně (snad paradoxně) zastoupený prvek zdání realističnosti Ubika (stejně jako mnoha dalších Dickových textů); na to, že iluzivnost reality je vysoce pravděpodobná, jen ji dost možná (zatím) nedokážeme vnímat.

---

97 Snad ironickou aluzí na globalizaci, jejímž průkopníkem se staly právě Spojené státy v šedesátých letech, je panující móda míchající bez ladu a skladu tradiční části oděvu různých kultur: „*Vedle stál človíček podobný brouku a navlečený v typicky evropském úboru: tvídová tóga, mokasíny, šarlatová šerpa, nachová školní čepička a svtulkou*“ (DICK 2000: 94).

### 12.2.2 Mezi pochybností a realističnem – alternativní historie jako nástroj zpochybnění reflexe reality

V alternativní historii *Muž z vysokého zámku* (1962, česky 1989) jsou svébytné a mocné Spojené státy americké minulostí; po konci druhé světové války a vítězství Osy Berlín-Řím-Tokio je země rozdrobena a spravována vítěznými mocnostmi. Pacifické státy americké (zabírající Kalifornii, Oregon, Washington a část Nevady), v nichž se odehrává značná část příběhu, náleží pod japonskou správu, jih kontinentu je hospodářsky i politicky provázán s nacistickou Říší. Zdánlivou nezávislost si zachovávají Státy Skalistých hor, ale i ty mají četné svazky s Pacifickými státy.

Personální vypravěč sleduje několik ústředních charakterů s různou mírou psychologické prokreslenosti. Román otevírá postava Roberta Childana, majitele a vedoucího Amerických uměleckých řemesel, starožitnictví orientovaného na bohaté japonské správce Pacifických států, kteří se zajímají o pozůstatky americké kultury z doby jejího největšího rozmachu. K žádaným starožitnostem tak patří obaly od žvýkaček, hodinky s Mickey Mousem, podepsané fotografie hereček i sofistikovanější památky: kolty z dob Americké občanské války či nábytek ve viktoriánském stylu. Kýčovitě symboly americké kultury jsou sbírány a ceněny jako drahocenná umělecká díla; nepoměr hodnot se ukazuje ve scéně, v níž pan Tagomi obdaruje evropského návštěvníka hodinkami s myšákem Mickeyem v domnění, že si tak vzácným darem získá Evropanovu užaslou vděčnost a přízeň. Z veškeré moci a síly předválečných Států tak zůstávají ty nejkřiklavější a nejvulgárnější fragmenty, pro Japonce obdivuhodné sběratelské artefakty, pro Evropany nepochopitelné a směšné zbytečnosti. Childan si je bolestně vědom své naprosté podřízenosti japonským dobyvatelům a jejich rozmarům a cítí se před nimi méněcenný. Do jisté míry přebírá jejich měřítko půvabu a uměřenosti (vedle elegantních a vyrovnaných Asiátů si připadá neurvale a primitivně: „*Kolik se toho ještě musím naučit, říkal si. Oni jsou tak milí a půvabní. A já – bílý barbar. Je to tak*“ (DICK 1992: 83).), to mu však nebrání, aby jimi současně nepohrdal: „*Ti lidé nejsou úplně lidmi. Oblékli se, ale vypadají jako převlečené opice v cirkuse. Jsou bystří, dokáží napodobovat, ale to je vše*“ (DICK 1992: 88). Při setkání se vzdělaným a tolerantním japonským párem se Childan ukazuje jako rasista a antisemita přesvědčený o existenci židovského spiknutí proti světu a zastánce vlády silné ruky, nacisty obdivuje pro jejich nemilosrdné zacházení s podřízenými národy (k úspěšným projektům Říše po vyhrané válce patřilo vysušení Středozemního moře a vyvraždění původní populace Afriky). Childanova představa spravedlivého světa neobsahuje soucit, milosrdenství ani respekt ke kulturním rozdílům: „*Co by to bylo, kdybychom tu válku vyhráli my! Smetli bychom je z povrchu země. Po Japonsku by nezůstala ani stopa a Spojené státy by byly jedinou, úžasnou silou na celém tom božím světě*“ (DICK 1992: 86). Pokoutně proklamované vlastenectví Childa-

novi nebrání zneužít nezkušenosti svých spoluobčanů, když dvojici uměleckých kovářů takřka obere o šperky, které přijdou nabídnout do jeho obchodu.

Nové ozdoby, abstraktními tvary ostře kontrastující s tradičními a žádanými americkými výrobky, se ukazují jako klíčové v celém příběhu. Krom implicitního ironického podtextu (jeden z výrobců Frank Fink, původním jménem Frink, je žid – v Childanově vnímání tedy nikoli pravý Američan) se stávají katalyzátorem na několika rovinách. Childan díky jejich objevení nachází sílu postavit se zažitým představám o obecné láci a podřízenosti americké kultury a hájí šperky jako výraz původního amerického tvůrčího gesta. Když odmítne masovou výrobu amuletů podle jejich vzoru, přestože by mu to přineslo značné a stabilní zisky, dává tím najevo, že ne vše v jeho zemi lze využít a výhodně prodat, zároveň snad podvědomě cítí moc ukrytou v nepatrných kouscích kovu, jakkoli si ji vykládá po svém: „*Toto je, pane, nový život mé vlasti. Zárodek ve formě malých, nezničitelných zrníček. Semínek krásy*“ (DICK 1992: 172). Zárodek skutečné síly ukáže jeden ze šperků panu Tagomimu, další z ústředních postav díla; pan Tagomi v úzkosti usiluje o vyrovnání se s tím, že pod tlakem okolností byl nucen zabít muže. Dokázal zachránit dramatickou situaci a vypořádat se s nacistickými agenty, použití starožitného koltu (získaného Childanovým prostřednictvím) k násilí však zapříčinilo zhroucení jeho vnitřní jistoty a míru. Pomoc mu nepřináší kniha proměn I-ťing ani buddhismus, který pan Tagomi následuje. Při meditaci nad drobným šperkem na krátký okamžik proniká pod nános iluzí zakrývajících pravou podobu světa a ocitá se v náhle nepovědomém prostředí, ve kterém rikši nahradila silná auta, volný prostor mohutná dálnice a servilitu poražených Američanů bezmyšlenkovitá hrubost svobodných lidí. Scéna zůstává bez vysvětlení až do závěru textu, v němž se ukazuje, že Kobylka ztěžkla, ilegálně šířená kniha popisující alternativní konec války spočívající v porážce Osy (ovšem jinak, než tomu bylo v aktuálním světě), není divokou fantazií, ale pravdivou výpovědí o skutečném světě. Její autor – na kterého odkazuje titul Dickova románu – se při psaní řídil odpověďmi knihy proměn a zachytil tak realitu ukrytou pod nánosem iluzí. Dick nikterak neosvětluje, jak je možné, že lidé žijí ve zcela iluzorním světě, ani to, zda jde o přírodní úkaz nebo složitou intriku. Lživá tvář světa je konzistentní a zcela uvěřitelná, poznání, že žije ve falešném světě, vyvolá u autora Kobylky jen zmatek a trpkost, další z postav, Juliana, ho však vnímá jako osvobozující. To vše odkazuje k věčné Dickově otázce, nakolik dokážeme vnímat realitu, zda to, v čem žijeme, není jen mámením.

Pro Dicka typické jsou i pouze načrtnuté charaktery, některé plněji (Ursula K. Le Guin pana Tagomiho uvádí mezi příklady živoucích charakterů v textech fantastické literatury (LE GUIN 1989: 92)), jiné jen velmi zběžně – v každém případě zůstává množství míst nedourčenosti, jejichž doplnění závisí na čtenáři. Postavy vyjevují jen ty své rysy, které jsou důležité pro fungování příběhu, a značně podléhají autorově přání. Většinou působí spíše jako funkce příběhu než jako plnoprávné charaktery. Prerývanost vyprávění, neuspokojivě uzavřené vypravěčské linie a mís-

ty pochybná logičnost zápletek doplňují a posilují Dickovo ústřední poselství o nesamozřejmosti a ne-smyslnosti prožívané skutečnosti.

Spisovatel a psychiatr Josef Nesvadba je jedním z nejvýraznějších českých autorů fantastické literatury. Ve svých textech kombinuje politická a sociální témata s psychologickými náměty a zajímá se o problematiku psychických poruch. Inspirace lékařskou praxí se výrazně odráží v částečně autobiografickém románu *První zpráva z Prahy*<sup>98</sup> (1991), jejíž dva ústřední hrdiny – psychiatra a spisovatele (Josefa N) lze chápat jako autorovo rozdvojené alter ego. Námět rozpolcené osobnosti se v románu opakuje v postavě pana Saitze-Zajíce, u kterého není jasné, zda jde o schizofrenika, nebo o vychtralého špióna. Nejistota zasahující společnost a především jedince je pro Nesvadbovo dílo charakteristická – postavy se nemohou spolehnout na svou ani cizí paměť, nedůvěřují plně svým smyslům, pravda je stejně zpochybnitelnou abstrakcí jako ve skutečném světě, ne-li více.

V dílech rozšiřujících fikční svět o fantastické prvky se proplétají paralelní reality, psychiatrická diagnóza se dotýká fyzické možnosti ve fantastickém fikčním světě. Alternativní historie *Peklo Beneš* (2002) s podtitulem *O šťastnějším Československu* rozvíjí myšlenku, co by se stalo, kdyby Edvard Beneš neuposlechl Mnichovského diktátu – v Nesvadbově verzi si neutrální Československo zachovává samostatnost (dokonce obsadí Vídeň) a stává se jakousi obdobou Švýcarska. Zobrazení vzkvétající, neutralitou však nutně kompromitované společnosti tvoří jen jednu rovinu spleteného díla; když se hlavní hrdina – postarší psychiatr – setkává s pacientem pozoruhodně připomínajícím dávno zesnulého prezidenta Beneše, postupně se před ním otevírají dvě reality. Vynález umožňující zachytit na snímku představ pacientů odemyká další brány do paralelního světa, hlavní hrdina začíná pochybovat i o své identitě, když naráží na činy svého dvojníka. Záhy mu z dosahu unikají veškeré pevné body potvrzující hodnověrnost skutečnosti. Nesvadba svéráznou verzí národních dějin zpochybňuje mýty vybudované kolem historického Beneše a jeho doby; spisovatel-psychiatr vystavuje na světlo naši nedávnou historii z neobvyklého úhlu, výsledkem je text provokující k přiznání a přehodnocení zafixovaných představ.<sup>99</sup>

98 Román byl cenzurou zakázán kvůli nelichotivému zobrazení dobové současnosti, povolení k tisku získal až po úpravách pod názvem *Tajná zpráva z Prahy* (1978), v původní podobě mohl vyjít teprve po změně režimu.

99 Přírovnání k psychiatrickému experimentu podporuje i Nesvadbův věcný a úsporný styl nepodobný lékařským záznamům a důsledné sebeanalýzy hlavní postavy: „Vracel se k Aleně zcela vyčerpaný. A cestou pořád musel myslet na tu folku. Ovšemže se říká teoreticky a tak dále, ale sám si nemůže uvědomit, že by ke své matce něco sexuálního cítil. Spíš mu začala být po pubertě svým pusinkováním protivná. S otcem se ovšem snášel špatně, to je pravda, žártil, že je hezcí, teatrálnější, obdivovanější. A Beneše skoro nenáviděl. Od toho prvního kázání nad bábou. Státník, který se sám pořád přesvědčuje. Šašek, který neví, že působí komicky! Cítí tak vše kvůli matce?“ (NESVADBA 2002: 181).

Alternativní historie je u Dicka i Nesvatby platformou pro vybudování příběhu evokujícího pochybnost o podstatě reality.

### 12.2.3 Pochybnost proti dogmatismu

Příběh faráře skotské presbyteriánské církve v románu *Závěť Gedeona Macka* (2006, česky 2008) Jamese Robertsona na několika rovinách vyzdvihuje pochybnost jakožto zdravou součást života, lék proti dogmatismu. Gedeon Mack se rozhodl stát se farářem přesto, nebo možná právě proto, že nevěří v Boha. Zvolené poslání viděl jako cestu k užitečnému životu a pomoci bližním, nezáleželo mu příliš na tom, že nesdílel víru obyvatel konvencemi svazovaného městečka v nadpřirozeno. Samotní členové farnosti ho nepřijímají lehce, farář s nevěřící ženou, zálibou v přespolním běhu a neskrývanými sympatiemi k černé ovci komunity – otevřeně protikřesťanský vystupující dámě, která svým bolestem ulevuje kouřením marihuany – nezapadá příliš do tradičních představ důstojného sluhy božího. Gedeon se nijak nesnaží vycházet vstříc zkonstatěným představám o svém poslání a považuje se především za rozumného, racionálního člověka, tolerantního a neochotného spoutat se jakýmkoli, zejména pak křesťanským dogmatem.

Nadpřirozená, fantastická stránka příběhu vstupuje do textu záhadným objevením se Kamene. Když Gedeon při běhu lesem narazí na mechem zarostlý obelisk, který tam ještě den předtím určitě nebyl, a přece působící, jako by se ve stínu stromů tyčil odjakživa, otřeše jím to do hloubi duše. Kámen je výsměchem racionalitě, všemu, čemu bezvěrecký farář skutečně věřil; zdravému rozumu, spolehlivosti vlastních smyslů: „*Nevím, čemu věřit. Vždycky jsem nicméně věřil tomu, co mi radily moje smysly. A ty mi najednou říkaly věci, které pro mne byly naprosto nepřijatelné*“ (ROBERTSON 2008: 313). Zjevení se Kamene není jen útokem na spolehlivost paměti a představy o světě, ale podlomením všech dosavadních jistot i integrity Gedeonovy osobnosti. Následné střetnutí s ďáblem (které inzeruje už podtitul knihy *Farářovo setkání s ďáblem*), jenž jako jediný farář zcela rozumí, už jen potvrzuje nesamozřejmou podobu konsenzuální reality a odvádí Gedeona na zcela novou životní cestu.

Robertson přitom nechává čtenáře rozhodnout se, do jaké míry bude v Gedeonův příběh věřit; popsané události mají další, v kontextu běžného vnímání světa podstatně jednodušší vysvětlení spočívající v Gedeonově propadu do šílenství vlivem dramatických událostí. Pochybnosti vzbuzují i drobné nesrovnalosti mezi Gedeonovou výpovědí (prostředkovanou textem, který sepsal krátce před svým zmizením) a vzpomínkami ostatních členů farnosti. Mohou být příznakem Gedeonovy autostylizace, podvědomého dokreslování reality, nebo poukazem na hlubší rozpor. Otázka, zda Gedeonův odchod (útěk) do divočiny a následná smrt v horách byly činem zatemnělého rozumu, nebo dobrovolným a promyšleným odchodem do jiných úrovní existence, tak zůstává otevřená.

Motivy osamění a nepochopení mezi lidmi, komplikovaný vztah s despotickým otcem a vykreslení proměn soudobého Skotska jsou dokresleny pochybností o poznatelnosti reality přesahující lidské vnímání, a stávají se tak pouze jednou z úrovní skutečnosti reflektovaných v románu.

#### 12.2.4 Život beze smyslu, příčina bez následku, pochybnost jako jistota

O masakru se nic inteligentního říct nedá, předznamenává Kurt Vonnegut, Jr. na úvodních stranách proslulého protiválečného díla *Jatka č. 5* (1969, česky poprvé 1973) a připravuje tak čtenáře na knihu *krátkou, zmatenou a rozvrzanou*, odrážející svou strukturou nejen chaos a absurditu války, ale lidské historie a života vůbec. Všechny bytosti, lidské i nelidské, jsou chyceny v přítomném okamžiku – skutečnost prostě trvá a neexistuje žádná odpověď na otázku *Proč*. Veškerá zdůvodnění a vysvětlení jsou prázdná a ve své podstatě zbytečná, nemohou se přiblížit spojení příčiny a následku, protože nic takového neexistuje. Mimozemské bytosti z planety Tralfamador, schopné vymanit se ze zajetí lineárního vnímání času a pohybovat se libovolně všemi jeho rovinami, představují kontrastující pohled na vesmír a realitu života. Na rozdíl od svých lidských protějšků se nedohadují o tom, co je čeká, protože se před nimi veškerá minulost rozvíjí do budoucnosti jako ohromné filmové plátno. Vše se již událo a není možné cokoli změnit: „*Pozemšťané jsou ve vysvětlování mistři; vysvětlí, proč se tahle událost zběhla tak a ne jinak, vědí, jak jiné události navodit nebo se jich vystrýhat. Já jsem ovšem Tralfamadořan, který vidí všečen čas tak, jako vy dokážete přehlédnout pásmo Skalistých hor. Všečen čas je jedním časem. Nemění se. Nepodléhá výstřahům nebo vysvětlování. Prostě je. Vezměte jej okamžik za okamžikem a zjistíte, jak jsem již řekl, že všichni jsme jen brouky v jantaru.*“  
 „*Mám z vašich slov dojem, jako byste nevěřil na svobodnou vůli,*“ řekl Billy Pilgrim“ (VONNEGUT 1997: 56). Pro Tralfamadořany je představa svobodné vůle a snahy o jakékoli změny směšná, jsou dokonalými fatalisty, jejich jistota je nezvratně podložena.

Ani hlavní postava, Billy Pilgrim, nepodléhá lineárnímu plynutí času, pohybuje se po i proti jeho proudu, skáče z jednoho okamžiku do jiného, aniž by to ovšem mohl jakkoli ovlivnit. Zatímco Tralfamadořané se předivem času posunují libovolně, Billy si nemůže vybrat, jaký čas svého života zrovna prožije. Porozumí ale podstatě času, jeho věčnému trvání, a tedy tomu, že smrt je jen jedním z mnoha okamžiků, po kterém se Billy opět ocitne v jiném čase. Tomu je přízpůsobena i struktura knihy, vypravěč následuje Billyho skoky časem a vypráví tak jeho příběh útržkovitě, na přeskáčku. Vonnegut však ponechává otevřenou rovněž možnost, že cestování časem i existence Tralfamadořanů nejsou ničím víc než produkty Billyho choré mysli (jak je nezlomně přesvědčena jeho dcera), zraněné a zmatené válečnou zkušeností v mládí i pozdější leteckou havárií a smrtí manželky.



Není nic absurdnějších než skutečnost, hlásá každá věta Vonnegutova románu; vytržen z lineární posloupnosti, v níž jsme zvyklí vnímat, odhaluje Billyho příběh nekonečnou nesmyslnost života a pochybnost každé snahy o jeho pochopení. V *Jatkách č. 5* není místo pro hrdinství, silné charaktery ani pro osobní důstojnost, všechny postavy jsou svým způsobem směšné a ubohé, vydané napospas kruté skutečnosti. Román odhaluje lživost všech hrdinských válečných příběhů a staví na jejich místo tápající a vcelku politováníhodné ubožáky, hlavním hrdinou/anti-hrdinou počínaje: „*Billy byl hříčka přírody – metr devadesát vysoký, prsa a ramena jako škatulka kuchyňských zápalek. Neměl přilbu, neměl plášť, neměl zbraň, neměl pořádné boty. [...] Vousy mu rostly v nepravidelných štětinatých trsech, a některé štětiny byly bílé, ačkoliv bylo Billymu teprve jedenadvacet let. Začínal také plešatět. Vítr, zima a ustavičný pohyb mu zbarvily tvář karmínem.*

*Nevypadal už vůbec jako voják. Vypadal jako zavšivený plameňák“ (VONNEGUT 1997: 27).*

Ostatní postavy na tom nejsou o mnoho lépe, jakákoli iluze síly a rovnováhy pod bližším pohledem mizí. Jednou z mála vyspělejších postav v románu je středoškolský učitel Edgar Derby, o generaci starší než všichni v oddíle amerických zajatců, který se do armády přihlásil dobrovolně, protože nechtěl zůstat bezpečně ve Státech, když byla na evropské bojiště odvedena většina jeho studentů. Jako jediný ze skupiny má své ideály a dokáže se na události dívat s nadhledem, není zcela pohlcen bojem o přežití a teplejší místečko na spaní nebo hlt polévky navíc. I proto jedině on otevřeně vystoupí proti americkému nacistovi, který přijde mezi zajatce verbovat dobrovolníky do kolaborantské armády. Derby ani v ponižujících podmínkách neztrácí porozumění a soucit s ostatními, o to absurdněji a krutěji působí jeho smrt: během prohledávání trosek Drážďan je přistižen s čajovou konvicí v ruce a na místě popraven za rabování.

Skupina britských válečných zajatců středního věku by mohla reprezentovat mužné vyrovnání se s tvrdými podmínkami; angličtí důstojníci si zarputile udržují smysl pro důstojnost a vyrovnanost, nezanedbávají čištění zubů ani leštění holínek. Proti bandě zubožených sotva zletilých Američanů se vyjímají jako vzory vyrovnanosti a dospělosti, ale strategií narace – Vonnegut o nich píše jako o *bujarých vůzolicích Angličanech* a podobně – a především skutečností, že jejich pohostinná enkláva profitující z omylu červeného kříže, díky kterému padesátičlenná skupina dostává přiděly pro pět set osob, existuje uprostřed vyhlazovacího tábora pro Rusy, působí ve výsledku značně naivně a se svými iluzemi o civilizované válce dosti děsivě – utrpení ruských zajatců není možné přehlédnout ani se zavřenýma očima.

Absurdní je i podoba Trafalmodořanů (o jejich jménu nemluvě): ti ze všeho nejvíce připomínají instalatérské zvony. Vonnegut mohl své mimozemšťany nadané schopností vidět ve čtyřech rozměrech (čtvrtým rozměrem je čas) obdařit jakoukoli podobou, jejich komický vzhled je zcela záměrný a na jisté úrovni je přibližuje ostatním postavám románu. Současně vzbuzuje otázky po podstatě ko-

mična. Tragikomický je nakonec i nutný zánik vesmíru, který Tralfamadořané již mnohokrát viděli. Když se Billy krátce po svém únosu zeptá, jak by mohl zabránit konflikty zmítané planetě Zemi ve zničení vesmíru (tento dojem bezprostředního ohrožení způsobeného lidstvem získal díky četbě vědeckofantastické literatury), Tralfamadořané ho vyvedou z omylu: „*My víme, jak vesmír končí – řekl informátor, a Země s tím nemá nic společného, leda to, že zachází spolu s ním.*“

*Jak – jak tedy vesmír končí?*“ řekl Billy.

*„Vyhazujeme ho do povětří při zkouškách nového paliva pro naše létající talíře. Jeden tralfamadorský zkušební pilot tiskne tlačítko startéru a celý vesmír náhle mizí. Tak to chodí.“* (VONNEGUT 1997: 73).

Tak to chodí – v originále „*So it goes.*“ se v *Jatkách č. 5* opakuje pravidelně, za každou krutou i šťastnou událostí. Jen mírně nadneseně by se tato kratičká fráze dala označit za poselství celého Vonnegutova díla – svět je takový, jaký je, a nedá se s tím nic dělat. Přijímáme dobré i zlé, protože nám nic jiného nezbyvá. Fantastické prvky v románu (Tralfamadořané, nelineární pohyb časem) jsou součástí strategie přesahující zpochybnění reflexe reality, nemilosrdně vyvracejí zafixované představy kauzality a smyslu života společně s méně zásadními, avšak hluboce zakořeněnými mýty (hrdinský rozměr války).

Útržkovitá struktura textu s mnohými postmoderními prvky je charakteristická i pro další Vonnegutova díla, zejména metafikčnost tvořená častými vstupy autora, který v textu přebírá jednak roli vypravěče (v úvodu vysvětluje vznik knihy, její značnou autobiografičnost – Vonnegut byl jako mladík přímým svědkem bombardování Drážďan – i charakter avizovaný podtitulem *Křížová výprava dětí*), jednak postavy občas se objevující v textu, například jako nebožák stížený úporným průjmem v zajateckém táboře nebo opilec, který volá do opuštěného pokoje Billyho dcery. Postavu spisovatele vědeckofantastických románů Kilgora Trouta lze současně interpretovat jako autorovo alter ego, především ve *Snídani šampiónů* (1973, česky 1981).

### 12.2.5 Postmoderní pochybnost o realitě a literatuře

Pochybnost jako jeden ze zásadních rysů postmoderní literatury nepůsobí jen uvnitř příběhu, ale projevuje se i rušením zdánlivě pevných hranic autonomního fikčního světa. Postmoderní spisovatelé v jednom okamžiku prezentují postavy v díle jako účastníky určitých historických událostí, aby vzápětí vstoupili do vytvořeného fikčního světa, upozornili čtenáře, že se jedná o vymyšlené postavy, a narušili tím iluzi reálnosti příběhu. Postmoderna staví fikci a skutečnost do jednoho společného časoprostoru, čímž zpochybňují věrohodnost obou. Stírá se tak hranice mezi skutečností a smyšlenkou a zároveň se vyjevuje těsná souvislost mezi autorem a jeho dílem: „*A je třeba vůbec říkat, že čím otevřeněji autor v takových textech*

*odhaluje sám sebe, tím nevyhnutelněji se paradoxně stává, že autor jako hlas je jen funkcí své vlastní fikce, rétorického vytvoření, nikoli privilegovanou autoritou, nýbrž předmětem výkladu?“ (LODGE 1992: 194–5, citováno podle GRENZ 1997: 36–37).*

Postmoderní literární díla nijak neusilují o dodržení iluze interpretace reality a o tok přirozeného dramatického vyprávění nenarušovaného autorskými vstupy vně rozvíjeného příběhu; jejich textovou osou se stala koncepce *interpretování interpretace* (NOVOTNÝ 2003: 12). To nicméně neznamená, že by se postmoderní literatura zcela odvrátila od příběhu jako tvůrčího principu. Příběh, stejně jako další tradiční prostředky literárního kánonu, zůstává podkladem pro svou další interpretaci. Vladimír Novotný v kontextu české literatury devadesátých let hovoří o oscilaci mezi tradicí a postmodernou<sup>100</sup>.

Koncepce *interpretování interpretace* vychází z pochybností o existenci skutečné, objektivní přítomnosti existující sama o sobě, nezávisle na tom, kdo ji prožívá, a na jazyku, kterým ji prožívající interpretuje. Jacques Derrida vznesl radikální pochybnost o existenci jakéhokoli objektivního významu, Stanley J. Grenz jeho myšlenky rozvíjí takto: „*To, co prožíváme v přítomnosti, je ve skutečnosti výsledek složité sítě významů, která se neustále mění. Zdáni objektivního významu propůjčujeme toku zkušenosti prostřednictvím jazyka a pojmů. Abychom pochopili, jak k tomu dochází, dejme tomu, že tvrdím, že vidím hrnek na stole v místnosti. Máme sklon předpokládat, že to je objektivní, daná událost. Žádný jediný správný výrok, který by objektivně popisoval skutečnost, však neexistuje. Naopak bych mohl nabídnout mnoho jejích popisů. A každý takový popis skutečnosti by měnil a zabarvoval samotnou tuto zkušenost. Podle okolností mohu očekávat osvěžující nápoj v místě, kde pracuji, vidět ukázkou nepořádnosti svého syna nebo tuto situaci chápat jako příležitost k vymrštění zbraně na útočníka“ (GRENZ 1997: 141).*

Skutečnost jako taková neexistuje; pro Derridu není místo mimo text, *máme pouze samotný text, a nikoli nějaký vnější význam, na který text ukazuje*. A text je proměnlivý, bez pevného začátku, středu a konce. Není možné dobrat se konečného výkladu textu, podle Derridových následníků je každý akt čtení jen předmluvou ke čtení dalšímu (GRENZ 1997: 142). Postmoderním spisovatelům se tedy otevírá svět neukotvený jakýmkoli pevným nadčasovým významem, celá síť skutečnosti je nanejvýš chatrnou *vztahovou nekonečností znaků bez významů* (NOVOTNÝ 2003: 17). Svět se rozpadl do jednotlivých fragmentů nadobro postrádajících propojující princip, který by je dovoloval přehlédnout vcelku s upokojujícím vědomím poznatelné uspořádanosti skutečnosti. Není tedy překvapivé, že mnohá postmoderní

---

100 „*Pro situaci literatury na rozhraní století a tisíciletí je charakteristické, že paradigmatická, nedůvěra k příběhu se stále nápadněji stává – třebaže jde o zjevný paradox – zámlinkou k respektování příběhu jako součásti určité tradice. Při jejím uplatňování (ačkoli mnohdy ozvláštňeném, parodovaném, perziflovaném aj.) se zřetelně projevuje snaha zachovat nejvláštější komunikaci mezi literárním dílem a jeho recipienty [...]. Rovněž z tohoto důvodu je pro českou literární současnost 90. let nemálo symptomatické zjevné oscilování mezi ‚tradicí‘ a ‚postmodernou‘, anebo mezi ‚tradiční moderností‘ a ‚postmoderností‘. Oba póly se přitom v různých žánrových nebo stylistických souřadnicích svérázně doplňují, nebo naopak nejednou koexistují v kontrastním pojetí, čímž zpřítomňují svou vzájemnou kolizi“ (NOVOTNÝ 2003: 13–14).*

literární díla přebírají strukturu smyslu zbaveného světa a stávají se montáží fragmentů, ve které zůstává na čtenáři, aby se pokusil nalézt vlastní klopotnou cestu skrze houštiny proměnlivých významů. Veškerá snaha o ustavení alespoň nepatrných zastřešujících bodů a vytvoření zobecňujících pojmů je přitom překroucením a ochuzením skutečnosti, jak hlásal Fridrich Nietzsche, předchůdce postmoderního odvratu od osvícenského pojetí skutečnosti a pravdy: „Podle Nietzscheho názoru se svět skládá z úlomků, které se navzájem naprosto liší. Při vytváření pojmů však přehlízíme skutečnost, že žádné dvě věci ani události nejsou přesně stejné. Takže místo aby nám naše pojmové chápání zprostředkovalo pravé poznání, okrádá skutečnost o její rozmanitost a ničí původní bohatství a životnost lidské zkušenosti“ (NOVOTNÝ 2003: 26).

Prozaické dílo Jáchyma Topola je příkladem pronikání pochybnosti do mnoha rovin textu – znejistování čtenáře ohledně skutečností fikčního světa bychom mohli označit za typický rys Topolových románů.

Jako nespolehliví se ukazují již vypravěči. „... z úst pomateného vypravěče, chorobného lháře tehdy v Nonstopu [...]“ (TOPOL 2006: 11). Takto se úvodem románu *Anděl* (první vydání 1995) v rámci fikčního světa zpochybňuje pravdivost následujícího příběhu a čtenář je připravován na setkání s vypravěčem „zadržávajícím“, oplývajícím „chorobnou fantazií“ a v každém případě pramálo spolehlivým<sup>101</sup>. Nespolehlivý vypravěč a rovněž nespolehlivý (krajně nejistý) fikční svět však na čtenáře čeká i v dalších prozaických textech Jáchyma Topola.

Zdrojem nejistoty se může stát postava a nejasnost ohledně jejich motivací, záhadný předmět i nepevné hranice mezi fikční skutečností a fikční iluzívností. Na motiv nejistoty reagují postavy nedefinovatelným pocitem ohrožení, instinktivním vědomím toho, že něco je špatně, aniž by bylo možno říci, co přesně. Čtenář na tom není o mnoho lépe, jeho znalosti fikčního světa nejsou výrazně širší než vědění dostupné postavám a implikovaný autor spolehlivá vodítka k dobrání se fikční pravdy neposkytuje.

Prostředky vyjádření nejistoty v Topolově prozaickém díle jsem se zabývala v samostatné studii (DĚDINOVÁ 2014), na tomto místě upozorním pouze na prvky přibližující text k pólu fantastičnosti (mnohdy by podle dělení Farah Mendlesohnové šlo uvažovat o *prahové Fantasy*).

Prostředky vedoucí k dosažení čtenářské nejistoty – a současně nejistoty, jíž trpí postavy a vypravěči Topolových textů – můžeme rozdělit podle toho, zda vycházejí z přebytku vzájemně si odporujících informací, nebo jejich nedostatku. Dále pak podle toho, je-li text psán z hlediska dětského, či dospělého vypravěče. Zatímco v textech s dětským hrdinou a převážně dětskými vypravěči (*Noční práce* a *Kloktat dehet*) je nejistota postav a potažmo i čtenářova primárně vzbuzována protiřečícími

101 Dále je vyprávění o Jatekovi, hlavní postavě *Anděla*, přímo označeno za prolhané (TOPOL 2006: 11).

si informacemi či jejich nedostatkem, texty s dospělým vypravěčem (*Anděl* a především *Sestra*) komplikují samotnou matérii fikčního světa, hranice mezi fikční realitou a snem, halucinací, drogovým sněním či iluzí.

Sen je stěžejním motivem zejména v *Sestře*, jeho prostřednictvím jsou členům kmene předávána zásadní poselství<sup>102</sup> a mnohé brány mezi světy lze překročit pouze skrze snění (sen zde funguje jako specifické, nemateriální místo přechodu). Snící, který sám vědomě snění nevyvolal, poté často neví, zda se následné události skutečně odehrály. Hranice mezi skutečností a snem (snem jako poutí ducha i snem-mámením) jsou značně ošidné. Ústřední charakter a vypravěč Potok, který byl magicky poslán k nemocnému Davidovi, aby ho vysvobodil z trosek jeho života, po svém návratu na lesní mýtinu ke své osudové milence a duchovní sestře Černé netuší, zda jeho pouť byla jen snem nebo cestou ducha zanechavšího fyzické tělo na zemi. Černá zase, přilákána lomozem strojů vycházejícím zpod země, spatří vchod do podzemního lágru a sama neví, zda se jí to zdálo, nebo ne: „[...] *lítaly tam náky vozíky a tlačili je lidi, úplně vychrtlí na kost, hrůza... a v tý rokli byly ve svahu kovový dveře, tam byly stráže náky... a zevnitř šel ten rachot a světlo, jako dyž se taví železo nebo co... lidi, co tahali vozečky jako zvířata, měli kazajky pruhovaný jak zebry, ale to víš... to mi stačilo, padala jsem zpátky, kovový dveře... byl tam všude břechtan či co a byl vodhrnutej. Nevím, jestli to byl sen*“ (TOPOL 1996: 331).

Nejistotu, tentokrát čistě čtenářovu, budí i množství aluzí odkazujících k historickým a kulturním fenoménům aktuálního světa. V Topolových textech se sbíhají vlákna přejatá z nespočetných příběhů historických i kulturně ukotvených. Na jedné straně jsou inspirací pro tvorbu fikčního světa, na straně druhé zasazením vyprávěného příběhu do určitého dobového a historického kontextu. Historické osobnosti a postavy literárních děl se stávají hrdiny příběhů vyprávěných Topolovými vypravěči nebo se přibližují ještě více: s pozměněným jménem jako epizodní postavy prolínají do základní struktury textu, jako trpaslík Dago v *Koloktat dehet* (nápadně připomínající postavu z *Plechového bubínku* Güntera Grasse) upozorňují na svůj původ pouze náznaky, jakkoli zřetelnými, nikoli přímým odkazem. Osoby tvořící samotný základ našeho kulturního povědomí získávají nepatrně odlišná jména; Mesiáš je v *Sestře Mesiahem*, Ábel *Ablem*, Kain *Kchainem*, někdy stačí fonetický přepis jména (*Bony* a *Klajd*). Jména těchto postav nejsou natolik změněna, aby zakrývala svou podstatu a neupomínala na svůj tradovaný příběh. Změna je však prvkem nejistoty; když jsou upravena jména, možná ani příběh není zcela

---

102 Sen je překročením bran časoprostoru a poselstvím odjinud, z budoucnosti i z jiného světa. V textu *Sestry* jsou sny zprávami pro celou pospolitost. Takovým snem sdíleným celým kmenem byl hrůzný sen o *Osvětlení* tematizující pro kmen zásadní vizi Mesiáše. Sny v sobě skrývají poučení a radu, jen je nutno je rozluštit a správně pochopit. Při rozpadu kmene přichází jeden z jeho členů, Žralok, se snem tematizujícím Možnosti kmene a jedince, koloběh upadání a obrody na příbězích indiánů a Svantovítoových bojovníků: „*V mým snu sou, bratři a urození, mnohý smyčky a luštěnky a můj sen není pro každého. Je to sen o snech, nabelejš předmětech, o kmeni, o konci kmenů a jedinci a o Možnosti*“ (TOPOL 1996: 178).

stejný jako ten, který známe. Lišit se mohou i další, explicitně nevyjádřené aspekty fikčního světa. Topol si tak otevírá cestu k dalším zvratům, cestu, která nemusí být využita, stačí ji naznačit. Spolu s upravováním osudů postav historických i divadelních vytváří autor aluzi světa velice blízkého tomu našemu, ne však nutně totožného. Drobné změny na povrchu mohou skrývat zásadní odlišnosti uvnitř. Veškerá očekávání plynoucí ze znalosti „naší“ reality pak nutně nemusejí napomáhat orientaci uvnitř Topolova světa, spíše naopak jsou zavádějící a klamná. Většina vzpomínaných příběhů a historických událostí souhlasí s naší zkušeností a ukotvuje nás v představě, že Topol víceméně vypráví příběh z našeho světa, ty, které se liší, naznačují jiné možné světy, jiné příběhy a jiné zákonitosti.

Specifickým připomenutím nesamozřejmosti dokreslování literárních světů podle principu minimální odchylky je scéna v románu *Noční práce*, v níž z řeky nenadále vystoupí jezdci na koních. Patří do jiné epochy, jiného světa, vynoří se a zase zmizí, odvážejíce si přes sedla koní přehozené holky uloupené vesnici v Den ohně<sup>103</sup>: „Vyšel z řeky, Frkal, kopal vodu. Z hřívý mu stékaly kapky. Jezdec ležel koni na krku, nad hlavou jezdce se blýskla hlaveň. Vyšli na břeh, voda z nich krápala. Kůň pohnul pyskama, chňap po trávě, udělal krok, dva. Sedlo skříplo, jezdec sebou škubnul, teď seděl vzpřímeně. Pach je přikryl jako houně“ (TOPOL 2001: 221).

Celá scéna nijak nezapadá do kontextu příběhu, je vytržením z reality, u Topola nikoli neobvyklým, navozujícím atmosféru záhad a nejistoty, nepoznatelnosti světa, v němž se v důvěrně známém prostředí otevírají místa přechodu pro příchozí z jiných světů.

Fikční skutečnost načrtávaná Topolovými texty je mnohotvárná, nespolehlivá a nesusnadno uchopitelná, Topolovi vypravěči povětšinou lapají jen omezené výseky této skutečnosti a recipientovi v jeho snaze dobrat se fikční pravdy zpravidla nejsou příliš užiteční. Nakonec už jejich věrohodnost je, jak naznačeno výše, poněkud problematická. Paměť a otázka fikční pravdy jsou stejně zrádné a nejednoznačné jako ve skutečném světě.

Můžeme – máme – zde mluvit o nespolehlivých vypravěčích? V kontextu Topolova díla upřednostňuji pojmenování nespolehlivý fikční svět, v němž prakticky není možné (a snad ani přínosné) odlišit fikční realitu od snu a iluze a v němž implikovaný autor nenabízí spolehlivá vodítka k vyplnění míst nedourčenosti ani mnohohlasí. Vypravěč – jakkoli nedůvěryhodně může v rámci diskurzu působit – zdaleka není jediným prvkem nespolehlivosti textu, samotný fikční svět a jeho

103 Inspirací k této z kontextu vytržené scéně pravděpodobně byly paměti generála Marbota, které Topol četl už v dětství a ve kterých je popisována scéna, kdy se proti napoleonskému vojsku ze tmy vyřítí houf Asiatů ozbrojených oštěpy a luky se šípy. Zaútočí a zase zmizí do tmy. Jako by se protnul dvě časové roviny a proti granátníkům vyjely přízraky Batuchánových jezdců. Tuto příhodu Topol popisuje v rozhovoru s Tomášem Weisssem (WEISS-TOPOL 2000: 18).

události, neomezující se logikou ani zákonem příčiny a následku<sup>104</sup>, se ukazují stát vně pravdivostních soudů. Nespolehlivost paměti a komplikace fikční pravdy přitom přes hranice textu poukazují k aktuálnímu světu.

Historická skutečnost a skutečnost aktuálního světa obecně přenesené do Topolových fikčních světů vytvářejí základní rovinu, která je důležitá sama o sobě (ke srovnání vybízejí opakovaně se vyskytující témata paměti, holokaustu, srpnové okupace či změny poměrů po Sametové revoluci) – nepůsobí jako pouhé sdělení faktů aktuálního světa, je jejich svébytnou interpretací, možným pohledem na ně<sup>105</sup>. Zároveň se stává platformou pro odraz k dalším úrovním textu, tvořeným jednak rovinami sémantickými, jednak rovinou vznikající teprve prolnutím roviny příběhu a diskurzu. Tak se text specifickým způsobem vrací ke světu, o kterém vypovídá, beze vší pochybnosti příbuznému s aktuálním světem. Děje se tak skrze mnohvrstevnatost a roztržitěnost diskurzu, která koresponduje s příběhem na jedné straně a s charakterem aktuálního světa na straně druhé<sup>106</sup>.

Diskurz opisující mnohotvárnou podobu reality přejímá její tvar tak, jak jen je to u lineárního textu možné. Pokouší se být stejně bezbřehý a všezahrnující. Chaotický a pečlivě vysoustružený zároveň. Dospívá tak k jisté nadúrovni mimesis (vlastní avantgardním přístupům), v níž text odkazuje k aktuálnímu světu nejen na rovině příběhu, ale rovněž rovinou diskurzu. Čtenář se prostřednictvím textu nepřímou dozvídá něco i o světě (o jeho percepci), ve kterém texty tohoto typu vznikají. Topol, pracující s vyvoláním pochybnosti na mnoha rovinách textu, nepopisuje vnější podobu reality, ale vypovídá o vnitřní skutečnosti našeho světa<sup>107</sup>.

---

104 Viz ALENKA 1994, BUDÍŇ 1994, GABRIEL 1994, HAMAN 2002, JUNGSMANN 1996.

105 Například reflexe Sametové revoluce v románech *Sestra* a *Anděl*.

106 Jistou výjimkou je román *Chladnou zemí*, který balancuje mezi beletrií a reportáží do té míry, že touha sdělit šokující skutečnosti stále živě diktatury v Bělorusku zastiňuje umělecký rozměr textu (a tedy i rovinu propojení příběhu a diskurzu), viz KOPÁČ 2009, JANOUŠEK 2009. Podobně některé texty *Supermarketu sovětských hrdinů*, zejména titulní povídka se svou formou sledující jednu hlavní linii (popis cesty) a vršící epizody jednu přes druhou, se svým zacílením na jeden aspekt poněkud vymykají spleťtité struktuře Topolových fikčních světů.

107 K obdobnému závěru docházejí i recenzenti románu *Sestra*: „Přes svoji vnitřní rozpurnost je *Sestra* umělecký text, který pojmenovává (stejně jako předchozí básně) **naši** skutečnost v jejích možnostech ojedinelým způsobem. Je to pohled zevnitř, nemilosrdný, pohled Jáchyma Topola, vypravěče naší zkušenosti“ (VOJTĚCH 1994: 6). „[...] a i kniha jako celek je vlastně jedinou rozsáhlou metaforou toho, co má současný svět v sobě hrůzného a nelidského. Metaforou toho typu, jaké se rodívají spontánně v rozprávkách nenormovaných konvencemi kulturními ani společenskými“ (PECHAR 1996: 5). „*Sestra* je téměř jedinečnou odpovědí na čas od času probíhající diskuse, zda a jak je možné v literatuře a v umění všeobecně ztvárnit dnešní dobu“ (GABRIEL 1994: 6).

### 12.2.6 Pochybnost jako uvolnění z osidel reality, okouzlení nejistým světem a textem

Literatura zpochybňující veškeré pravdy o světě nutně implikuje otázky, jak se k takovému poznání postavit. Zoufalé hledání pevných bodů, alespoň náznaků jistoty a sílící vědomí, že nic takového neexistuje, že odhalení reality za iluzí je jen jedním krokem z mnoha – možná se hrdina po prokopání zdi ocitne jen v další cele – často doprovázejí úzkost a ztráta naděje.

Fantastika pochybnosti však nemusí zrcadlit pouze pocit ohrožení vyvolaný ztrátou jistoty – její druhou tvář tvoří texty okouzlené, opájející se mnohotvárností reality. Skutečnost hraničící s iluzí a snem je pak viděna především jako krásná a spleťtá síť vazeb a vztahů. Protrhávání závojů mezi iluzí a realitou i s vědomím, že za iluzí se dost dobře může skrývat jen další iluze, nepřináší v prvé řadě úzkost, ale radost. Život za životem, realita za realitou, sen za snem ztělesňují výzvu čtenáři: Dívej se kolem sebe vždy novými okouzlenými očima, zapomeň na naučenou strnulost dospělého světa – otevři své dětské oči. Svět je plný zázraků, vůbec ne tak šedivý a plochý, jak se může občas zdát.

V textech Kelly Linkové nejsou žádná pravidla dána předem. Její povídky se nevyhýbají temným tónům – často tematizují smrt a erotiku – ale jejich nejvlastnější charakteristikou zůstává nespoutaná fantazie a hravost. Bizarními náměty podbarvenými melancholií obratně proploouvají mezi možnostmi žánrového zařazení. Linková si hraje s jazykem, bezstarostně ruší hranice mezi životem a smrtí, bariéru mezi fikční skutečností a iluzí (snem, halucinací) překračuje tím, že mezi zdánlivě protikladné póly klade rovnítko. Podivné a šokující se tak ocitá na stejné úrovni jako běžné a všední.

Její postavy jsou většinou nějakým způsobem vytrženy z běžné, všednodenní reality (děti, novomanželé na líbáncích, mrtví...), již proto v nich setkání se s něčím nepokrytě fantastickým nevyvolává nijak zvláštní údiv. Komentují to, zaujímají hodnotící stanoviska, ale jejich reakce potvrzují zrušení hranice mezi pravděpodobným a nepravděpodobným, možným a nemožným, mimetickým a fantastickým. Všechny protiklady jsou posunuty do prostoru nikoho v jejich středu, čímž se jejich vyhraněná kontradiktornost marginalizuje.

Linková často reinterpretuje mytické a pohádkové příběhy, aktualizuje je posunem směrem k přirozenému světu, v němž pohádkovým atributům (střípky ledu v Kájových očích, skleněné Popelčiny střevíčky) navrácí symbolický význam. Pohádkové postavy v jejích příbězích ztrácejí černobílé zabarvení, získávají veskrze lidské a vlastnosti a ironicky glosují svá pohádková předurčení. V příběhu Gerdy a Káje hlavní hrdinka putuje za svým milým na bolavých nohou a zanechává za sebou krvavé stopy, žene ji ale především touha vyjasnit si situaci (připravuje si seznam všeho, co chce Kájovi říct) a v závěru odmítá osvobodit Káje (který ledovým



kouzlem zcela zmodral) polibkem – místo toho přistupuje na nabídku ledové královny založit cestovní kancelář specializovanou na pohádková putování: „*Sama ženská na cestách tvrdě zkusí. Jedna šla pěšky na východ od slunce a na západ od měsíce, hledala milence, který ji opustil, protože mu ukápla lůj na pyžamo. Prošlapala nejméně jedny bytelné železné boty, než ho našla. Věřte nám, nestál za to. Jak myslíte, že to dopadlo, když do sušičky zapomněla nalít aviváž? Prádlo je tvrdé, cesty jsou tvrdší. Zasloužíte dovolenou, máte se ale samozřejmě na pozoru. Vy máte pohádky přečtené. My je máme prochozené, my se vyznáme*“ (LINKOVÁ 2008b: 89).

Šípková Růženka není nevinným děvčátkem, ale vyrovnanou ženou se slabostí pro muže s vrzajícími botami, Afrodita se živí psaním sladkobolných románeků a Diův syn má fobii z ptáků. Mrtvý muž se prostřednictvím dopisů posílaných manželce, jejíž jméno si nevybavuje, pokouší obnovit vědomí vlastní identity, což není nic jednoduchého v místě, kde věci i stavy splývají a vyměňují si role: „*Jestli ale postel není postel a pláž není pláž, co to potom je? Když se podívám na obzor, skoro jako bych viděl rohy posteje. Když jsem si lehl, rohy posteje se rozplývaly jako obzor*“ (LINKOVÁ 2008b: 15). Tradičně hororové postavy – zombie i duchové – se také ocitají na jedné úrovni s běžnými lidmi.

I v textech, které začínají jako komorní příběh zasazený do přirozeného světa, se skrze iluzi normality brzy prodírá absurdno a bizarní fantastično. Běžné tvary věcí se pokrývají, posedlost malováním pokoje získává takřka existenciální nádech, důvěrně známé a přátelské věci i bytosti se stávají (prokletím) něčím cizím a podezřelým. Kamenní králíci lemující vstupní schodiště do domu značí místo přechodu, po jehož překročení je lidská rodina vtažena do fantastického světa. Prostory se smršťují a roztahují (celé království se vejde do obyčejně vypadající kabelky), záhadný televizní seriál prostupuje hranice mezi uměleckým dílem a realitou a zasahuje do života svých oddaných diváků. Snění a silná touha boří hranice; dívka strhne střechu věznice, aby dohlédla na hvězdy, a vymaní se z pout prostoru na své cestě za rodiči.

Zrušení úrovní a přechodů mezi normálním a bizarním upomíná již název jedné z povídkových sbírek: *Dějí se větší podivnosti* (2008), poukazující na tajemství ukrytá doslova za každým rohem, na záhady a překvapení tající se pod bezvýrazným zevnějškem náhodného spolecestujícího nejen ve fikčních světech literatury, ale také a snad především v aktuálním světě. Zrušením rozličných hranic (časoprostorových, mezi světem fantastickým a přirozeným, životem a smrtí, mezi pohádkou a skutečným životem, bděním a snem) a bořením primárního smyslu, který pomáhají ukotvovat, Linková pootvrává špehýrku k uchopení nového smyslu, nového pohledu na „běžné“ události a lidi, jehož prizmatem je kouzelné a všední postaveno do jedné roviny a vzájemně se obohacuje.

Zvláštním případem zpochybnění hranic reality je městská fantasy, v níž dva světy sdílejí společný prostor – míra jejich vzájemné prostupnosti se liší případ od případu. Typicky obyvatelé světa odvozeného od aktuálního nemají o existenci

druhého prostoru tušení, dokud „nezakopnou o bludný kámen“, nenarazí na místo přechodu – většinou zcela nevědomky – a nepropadnou se do druhého světa<sup>108</sup>, magického, mytického prostoru, v němž je město živoucí bytostí plnou tajemných míst obydlených bizarními, většinou nebezpečnými tvory. Ve světě na povrchu se zachovávají trosky povědomí o staré podobě města v místních jménech a městských legendách, ale už bez znalosti toho, k čemu skutečně odkazují.

Magickou tvář Londýna, Podlondýn, představuje Neil Gaiman v románu *Nikdykde* (1996, česky 1998) – ve stanici metra Islington žije zavržený anděl, přejít most noci (Night's Bridge, v Nadlondýně Knightsbridge) vyžaduje značnou dávku štěstí a odvahy, Černí mniši (Blackfriars) hlídají klíč, o kterém anděl Islington věří, že odemyká dveře do nebe, v Labyrintu žije Londýnská bestie.

Hlavní postava Richard se do Podlondýna dostane kvůli dobrému skutku – brzy poté zjistí, že přestává v Nadlondýně existovat. Jeho snoubenka ani kolegové si ho nepamatují, pohled na jeho tvář v nich nevyvolá žádnou reakci krom pocitu neurčitěho neklidu. Na druhou stranu Richard začíná být schopen vidět skrývající se tvář města: Podlondýn. Následná dobrodružství přinutí nechápajícího a ne zrovna hrdinského Richarda, který od počátku nechce nic víc, než vrátit se ke svému starému nudnému životu, projít vnitřní proměnou – zesílit a dospět. Hravá a nápaditá fantastičnost posunuje vcelku prostý iniciační příběh do další roviny – bizarnost města inspirovaného skutečným Londýnem je podmanivá. Na rozdíl od úzkostných vizí nejistoty typických pro dílo Philipa K. Dicka jsou ztráta jistot a pád do podivného světa děsivé pouze pro postavy, implicitní čtenář chmurnou perspektivu nesdílí. Fikční prostor je výzvou k okouzlení ozvláštňujícím skutečností. Čtenář *Nikdykde* vnímá aktuální Londýn nově, plněji při vzpomínce na tajemné a barvitě atributy, které jeho ulice a čtvrti získávají v románu. Díky fiktivnímu Londýnu může na známé město pohlížet jasným pohledem, který Tolkien označuje jako obnovu, jednu ze základních funkcí fantasy. Živě vykreslený Podlondýn působí při vši své chaotičnosti skutečněji a životněji než sterilní Nadlondýn, v němž Richard je pouhým nekňoubou ve vleku ambiciózní snoubenky, kterou vlastně ani nemiluje. Pouze na jednom místě textu autor zpochybňuje realitu Podlondýna a naznačuje, že se Richard nepropadl do jiné skutečnosti, ale do šílenství: „*Stál na prázdném, spoře osvětleném nástupišti, v místě opuštěném jako mauzoleum.*

*A pak...*

*Hluk a světlo ho zasáhly jako úder blesku.*

*Stál ve stanici uprostřed dopravní špičky. Okolo něho spěchali a tlačili se lidé, všude bylo plno ruchu a světla, strkajícího se lidstva.*

108 *Noční hlídka* (1998, česky 2005) Sergeje Lukjaněnka, *Druhé město* Michala Ajvaze, *Un Lun Dun* (2007, česky 2007) Chiny Miévilla, *Američtí bohové* (2001, česky 2001) Neila Gaimana a další. Výjimečné sdílení jednoho prostoru dvěma paralelními fiktivními městy představuje Miévill v románu *Město Ě město* (2009, česky 2009).

*Ve stanici čekal vlak. Richard viděl svůj odraz ve skle okna.*

*Vypadal – vypadal jako blázen. Na bradě měl týdenní strniště. Kolem úst a ve vousích měl přischlé zbytky jídla, na jednom oku tmavou modřinu a na straně nosu seděl vřed, podebráný červený karbunkl“ (GAIMAN 1998: 195). Domnělý okamžik prohlédnutí je však především zkouškou, při které má Richard podlehnout bludu o vlastním psychickém zhroucení a sáhnout si na život.*

Závěr textu, v němž Richard po vytouženém návratu do svého starého života zjišťuje, že mu barvitý a nebezpečný Podlondýn chybí – ze své výpravy do neznáma si přinesl zkušenost a vnitřní sílu, v běžném, náhle příliš malém světě pro ně však nenalézá využití – odpovídá tomu, co Zdeněk Neubauer při analýze děl J. R. R. Tolkiena nazývá *cenou zasvěcení* (NEUBAUER 2010). Hrdina se ocitá mimo své přirozené prostředí, ve světě přesahujícím hranice jeho dosavadních představ, i když se vrací domů, nemůže jen tak vklouznout zpět do starých kolejí – velký svět za humny ho příliš změnil. Jeho zkušenost a z ní plynoucí nadhled jsou pro okolí nesdílitelné. Nemá-li ve svém starém domově dostatečně silné pouto (jakým byla pro Frodova nejbližšího společníka Sama Křepelku jeho dávná láska Růža Křepelková), nedokáže se znovu sít s domovem, který je náhle příliš těsným a dostupným pouze ve vzpomínkách.

Linková i Gaiman zobrazují okouzující tvář nejistoty, pochybnost je branou vedoucí k novým zázračným světům. Současně na implicitní rovině vybízí čtenáře k novému pohledu na všednodennost aktuálního světa.

## Množina vyvolání pochybnosti – shrnutí

Pochybnost o tom, do jaké míry a zda vůbec dokážeme vnímat realitu, doprovází lidstvo odedávna. Fantastická literatura pracuje s variantami skutečnosti, nespolehlivost paměti dovádí ad absurdum, umožňuje vymazat vzpomínky a implementovat zcela nové, odhaluje nespolehlivost a omezenost konsenzuální reality.

To vše může sloužit k rozmanitým účelům. V předcházejících analýzách jsem upozornila na několik možností, jež považuji za zásadní. Proti sobě se vyhraňují dva důsledky zpochybnění: prvním je vyvolání úzkosti a pocitu ztracenosti v nespolehlivém a nebezpečném světě; román *Ubik* Philipa K. Dicka nenabízí východisko, žádný únik z osidel do sebe se propadajících iluzí. Zcela na opačném konci spektra leží hravé texty okouzlené pohyblivými či zcela se ztrácejícími hranicemi mezi skutečností a iluzí, mámením či snem, mezi stavy bytí i mezi prostory přirozeného a fantastického fikčního světa.

Postmoderní literatura akcentuje pochybnost týkající se skutečnosti fikčního i aktuálního světa, což se odráží jak na rovině příběhu, tak diskurzu. Kurt Vonnegut, Jr. i Jáchym Topol vytvářejí díla, jejichž samotná struktura svou roztříštěností a přerývaností reflektuje stav a možnosti poznání aktuálního světa.

Specifickou odpovědí na akceptování nejistoty a bolestné vědomí nedostatečnosti racionality a obrazu prostředkovaného lidskými smysly je tolerance, zavržení dogmatismu a ochota přijmout nepředstavitelné, jak je tomu v románu Jamese Robertsona.

### 12.3 Neostrá množina postižení vnitřní souvislosti

Do této kategorie lze zařadit texty, které se k aktuálnímu světu a zejména k univerzálním otázkám lidské existence vyjadřují v první řadě implicitně. Jde o široké spektrum děl vyprávějících příběhy jiných světů, bytostí i časů, a přece vypovídajících nepřímo – nikoli však čistě alegoricky – o člověku a jeho současnosti. Takové texty se často dotýkají zásadních etických a lidských otázek, vnímat je kvůli zasažení do čistě fantastických světů jako únikovou literaturu by bylo nepochopením jejich záměru.

#### 12.3.1 – 12.3.3

Vyprávění příběhu mimo bezprostřední kontext aktuálního světa umožňuje pohled z vícera stran, nadhled a naléhavost, jež ve výsledku může působit silněji právě proto, že není spojena s konkrétními aktuálního světa. Aktuální svět v takových dílech nemusí být vůbec zmíněn, přesto vypovídají o problémech veskrze lidských. V poměrně dlouhé analýze textů Ursuly K. Le Guinové se pokusím ukázat na úzkou provázanost s problémy a hodnotami aktuálního světa, jak je autorka do svého díla včleňuje. Podobně román *Cizinec* Carolyn Janice Cherryhové, přestože je zasazen do komplexního fikčního světa, v němž se na planetu Zemi pouze vzpomíná, se prostřednictvím navozených situací, a zejména díky přesvědčivému protagonistovi, úzce dotýká nadčasových témat (*Setkání na hranicích*).

Setkání s mimozemskou civilizací a možnost vzájemného porozumění (zásadní v *Levé ruce tmy* Ursuly K. Le Guinové i v *Cizinci* Carolyn Janice Cherryhové) je hlavním tématem cyklu *Ender* Orsona Scotta Carda, v němž autor zkoumá možnosti na příkladu setkání pěti velice odlišných inteligentních druhů (*Hranice porozumění*) a v románu *Solaris* Stanisława Lema. Zatímco Card v možnost domluvy v zásadě věří, Lem vykresluje inteligenci natolik cizí, že jakékoli pokusy o pochopení a o nalezení společného jazyka beznadějně selhávají (*Za hranicemi porozumění*).

#### 12.3.4 – 12.3.5

Pro fantastiku pracující s postižením vnitřní souvislosti mezi fikčním a aktuálním světem je charakteristická návaznost na mýtus a mytické vnímání světa na mnoha úrovních. O vztahu mýtu a fantastiky vyšlo mnoho inspirativních textů<sup>109</sup>, v této

109 Viz například ATTEBERRY 2014, Le GUIN 1989, OZIEWICZ 2008, WAGGONER 1978.

## •• Vnitřní strukturace fantastické literatury

práci upozorním na dvě díla, z nichž první pojmenovává nemožnost napojit se na životadárné proudění mýtu prostřednictvím racionálního rozhodnutí (*Selhání pokusu o zpřítomnění mýtu*), druhý pak nenásilně propojuje mytické a každodenní ve fikčním světě zasazeném do současného Finska (*Živoucí mýtus v přirozeném světě*).

### 12.3.6

Fantastický prvek vytvářející platformu příběhu a nesoucí symbolickou hodnotu, aniž by byl domyšlen do důsledků, se typicky objevuje na hranicích množiny fantastična jako prostředku vyjádření. Analýza románů *Neopouštěj mě* Kazua Ishigura a *Mondschein* Ondřeje Štindla dokládá, jak postižení vnitřní souvislosti s podceněním realistického přístupu k fantastickým prvkům komplikuje čtenářskou recepci (*Symboličnost a mírná nedomyšlenost fantastického prvku*).

### 12.3.7

Zěměplošskou sérii Terryho Pratchetta považuji za svým způsobem modelový svět umožňující autorovi pozorovat a z rozličných úhlů nasvěcovat univerzální lidské příběhy, vlastnosti a tendence (*Prototypičnost jako zintenzivnění výpovědi*). I když využívají humoru, jde často o díla ve své podstatě nesmírně vážná. Fantastické fikční světy jeho děl jsou autonomní a detailně propracované a zároveň fungují jako prostředky k získání nadhledu nad skutečnostmi aktuálního světa.

### 12.3.8

*Na hranici postižení vnitřní souvislosti a zdání realističnosti*, tentokrát blíže vnitřní souvislosti, se podle mého názoru nacházejí vybrané povídky Teda Chianga. Jejich poselství je v první řadě univerzální, třebaže jsou zasazeny do fikčních světů blízkých světu aktuálnímu. I v případě posledního textu *Když se vám líbí, co vidíte*, který se od přirozeného světa odlišuje jediným vynálezem a jenž náleží do kategorie *soft SF*<sup>10</sup>, je důraz kladen na problém hluboce se dotýkající každého člověka, společenský a kulturní kontext popsané situace, jakkoli propracovaný, působí jako ilustrace myšlenky, samotného cíle díla.

#### 12.3.1 Setkání na hranicích (světů, kultur a možností)

Z volně propojeného cyklu *Hain* Ursuly Kroeber Le Guinové, zkoumajícího následky střetu různých světů a kultur v galaxii budoucnosti, v níž se planety volně sdružují do takzvaného Ekumenu, největší uznání získal román *Levá ruka tmy* (1969, roku 1970 oceněn Hugem a Nebulou, česky 1995) zasazený na Gethen, pro své nehostinné podnebí také označovaný za Zimní planetu. Ústřední zápletku tvo-

---

110 Stejně jako další z analyzovaných povídek *Příběh tvého života*.

ří snaha vyslance Ekumenu proniknout k některému z vládců doposud nesjednoceného Gethenu s nabídkou připojení se ke svazu světů, založenému na principu volné a okamžité výměny informací (díky technologii dovolující překročit časové zpoždění dané nesmírnou vzdáleností mezi jednotlivými planetami) a značné nezávislosti a soběstačnosti svých členů. Ekumen na planety, jež dosud nenavázaly žádný kontakt se svými sousedy ve vesmíru, po prvním průzkumu posílá vždy jen jednoho vyslance, aby tak předešel pocitu ohrožení, který by mohla vyvolat přítomnost většího počtu cizinců. Genly Ai, vyslanec Ekumenu původem ze Země, kterou Le Guinová ve svých dílech pojmenovává jako Terru, se musí bez pomoci zvenčí pokusit vzbudit důvěru místních obyvatel a jejich vlád, které se do té doby s žádným „mimozemšťanem“ nesetkaly, přesvědčit je o tom, že není šílenec ani lhář, a o tom, že změny, které kontakt se společenstvím světů nutně přinese, budou dobré. A změny to budou obrovské:

„*Znamená pro nás nějaké ohrožení, ten vyslanec?*“

„*Myslím, že ne. Přináší od svých krajanů nabídku na dorozumění, obchod, smlouvu a spojenectví, nic jiného. Přiletěl sám, neozbrojený a bezbranný, jen se svým dorozumivacím zařízením a svou lodí, kterou nám dovolil celou důkladně prozkoumat. Myslím, že se ho nemusíme bát. Přesto však s sebou v prázdných rukách přináší konec království a komensalit.*“

„*Proč?*“

„*Jak jinak jednat s cizinci než jako s bratry? Jak jinak může Gethen navázat kontakt se svazem osmdesáti světů než jako celistvý svět?*“

„*Osmdesát světů?*“ *Zeptal se Yegey a nervózně se zasmál. Obsle se na mě podíval úkosem a spustil: „Rád bych to přičetl tomu, že jste byl s tím bláznem příliš dlouho pohromadě v jednom paláci a také jste se zbláznil... Ó, Meshe! Co je to za blábol, spojenectví se slunci a smlouvy s měsícem? Jak sem ten člověk přiletěl? Svezl se na kometě? Osedlal si meteor? Lód, jaká loď by to musela být, aby plula vzduchem? Prázdne vesmíru?“*“ (LE GUINO-VÁ 1995: 80).

Genly Ai se nemusí potýkat jen s nedůvěrou, nepochopením a pocitem osamění na cizí planetě, jíž je vydán na milost, potřebuje v hloubi duše přijmout a respektovat kulturu bytostně odlišnou od všeho, s čím se osmdesát světů Ekumenu doposud setkalo. Gethen je jedinou známou planetou, jejíž obyvatelé se nedělí na silné a slabé pohlaví, na muže a ženy, na lovce, válečníky a matky, ochránkyně krbu. Gethenané jsou po většinu času sexuálně nevyhranění, bez ženských a mužských znaků, neschopní pohlavního styku a neovlivnění libidem. Stav nazývaný jako sommer je každý měsíc nahrazen několika dny kemmeru, obdobím vášně, v němž jsou Gethenané doslova ovládnuti svou sexualitou a v závislosti na zvoleném partnerovi dočasně získávají mužské či ženské pohlavní znaky. Nikdo není trvale mužem nebo ženou. Uspořádání společnosti lunární cyklus sommer-kemmer odráží ve všech aspektech – sexualitě je věnováno mnoho prosto-

ru, ale pouze ve dnech kemmeru, v nichž nikdo není nucen pracovat (potlačovat touhu během kemmeru je pro Getheňany takřka nemožné), po většinu času je rozhodování a jednání Getheňanů na sexuálním puzení zcela nezávislé. Protože kdokoli se během života může stát matkou dítěte (a také zploditelem dalších dětí), zcela chybí koncept silného a slabého pohlaví a s ním spojené negativní i pozitivní diskriminace. Možnosti a omezení jsou pro všechny stejné. Genderový rozměr textu zdůrazňuje otázku, které z rozdílů mezi pohlavími jsou lidem vrozené a které kulturně získané. Samotný koncept duality prostupující lidské myšlení nabývá na Gethenu zcela jiné podoby. Getheňané nemají tendence k černobílému náhledu na svět, uvědomují si celé spektrum šedé mezi nimi. Le Guinová do hloubky promýšlí odlišnosti vyplývající z takového fyziologického uspořádání a představuju kulturu, která je pro lidi nesmírně těžko přijatelná: „*Když se setkáte s Getheňanem, nemůžete a nesmíte udělat to, co naprosto přirozeně udělá bisexuál, že onomu Getheňanovi přisoudíte roli muže nebo ženy a sami vzhledem k tomu jedinci zaujmete roli v závislosti na svých představách o modelových nebo možných interakcích mezi osobami stejného nebo opačného pohlaví. Náš model sociosexuální interakce tady prostě neexistuje. [...] Člověk je tu respektován a posuzován jen jako lidská bytost. Je to úředný zážitek*“ (LE GUINOVÁ 1995: 85–6).

Samotným jádrem díla pak není jen konfrontace dvou nesouměřitelných prožívání světa zosobněných postavami Genlyho Aie a jeho gethenského protějšku Therema Hartha rem ir Estraven (v textu je v závislosti na situaci nejčastěji označován jako Estraven nebo Harth), ale nesamozřejmý a klopýtavý proces jejich sbližování přes mnohá nedorozumění a nedůvěru, pozvolné chápání, jak různě dvě bytosti vnímají tatáž slova a gesta a jak odlišné komunikační kódy zkreslují obraz jednoho v očích druhého. Paradoxně zatímco Estraven jako jediný zcela a beze zbytku věří pravdivosti a čistotě Genlyho úmyslů, Genly, který jinak ukvapeně důvěřuje špatným lidem, Estravena považuje za nepochopitelného a nespolehlivého intrikána. I poté, co Estraven Genlyho zachrání před smrtí a vede ho do bezpečí jedinou možnou cestou – více jak třináct set kilometrů dlouhou poutí přes Gobrinský ledovec – porozumění se zdá být nemožné: „*Co je přítel ve světě, kde kterýkoli přítel se v nové fázi měsíce může stát milencem? Já, uzamčen ve své mužskosti, ovšem ne: žádný přítel Therema Hartha ani nikoho jiného z jeho rasy. Ani muž, ani žena, nic z toho a obojí, cyklické, lunární, proměňující se pod dotekem ruky, podvržené děti v lidské kolébce, nebyly z mého masa a kostí, žádní přátelé, žádná láska mezi námi*“ (LE GUINOVÁ 1995: 173–4).

Využívajíc struktury putování typické pro fantasy, autorka nechává čtenáře nahlížet do myšlenek a pocitů obou poutníků (jednotlivé kapitoly buď vypráví Genly, nebo je tvoří vstupy z Estravenova deníku), neskrývá ale, že neposkytuje úplný obraz jejich myšlenek a zejména závažných rozhovorů, které Estraven stránkám deníku nesvěřil. Ledová pustina, každodenní krajní námaha, fyzické i psychické vyčerpání (na Estravenově straně nutnost vyrovnat se s puzením kemmeru bez

vhodného partnera) a nesmírná samota si vynucují oproštění od obvyklého balastu představ a předsudků, pročištění a zprůzračnění vnímání i komunikace. Touto poutí nakonec není překročen jen největší pevninský ledovec zimní planety, ale hlavně a především zdánlivě nepropustná přehrada mezi Genlym a Estravenem: „Uvědomil jsem si a myslím, že si to uvědomil i on, že právě ze sexuálního napětí mezi námi, které jsme přiznali, pojmenovali, ale které se tím nijak nezmiřnilo, najednou mezi námi vzniklo přátelství nebo lépe řečeno – ujistili jsme se, že existuje, které jsme [...] mohli nazvat láskou. Nebyla však založena na podobnostech a společných rysech, ale na rozdílnosti; z té rozdílnosti pramenila naše láska: a sama o sobě byla mostem, který se klenul nad vším, co nás rozdělovalo“ (LE GUINOVÁ 1995: 200). Genly se nikdy nemůže plně vcítit do toho, co to znamená být Gethenianem, přesto je nakonec schopen zcela přijmout odlišnou přirozenost svého přítele. Je to něco přesahujícího pouhou toleranci. Symbol mostu, spojnice nesourodých krajin, kultur, planet a duší, která se nesnaží připodobnit jednu druhé, osekát její individualitu ve jménu porozumění, naopak vyrůstající ze vzájemného respektu a přijetí, je pro román nesmírně důležitý. Sjednocení dualit bez jejich rozplynutí a ztráty jedinečnosti, na něž odkazuje gethenská balada, předurčilo název románu:

„Světlo je levá ruka tmy  
A tma je pravá ruka světla.  
Dva jsou jeden, život a smrt,  
Pospolu jak milenci v kemmeru,  
Jak ruce spojené dohromady,  
Jak konec a cesta“ (LE GUINOVÁ 1995: 189).

Součástí komplexní metafory je nutnost třetího rozměru, stínu dodávajícího na hloubce prostoru, kultuře i lidské duši. Le Guinová do značné míry přijímá Jungův koncept stínu<sup>111</sup>, který člověk musí akceptovat, aby se stal úplnou bytostí, stín pak do textu vstupuje na vícero rovinách. Zejména v pojetí *shifgretbor*, systému cti, rozměru jednání mezi obyvateli gethenského království Karhide, ale i na té nejzákladnější, k mýtu odkazující úrovni vyžadující přítomnost stínu pro možnost orientace, pohybu, bytí: „Estraven stál vedle mě, ale ani on, ani já sám jsme nevrhali žádné stíny. Všude kolem bylo matno. Šli jsme po sněhu, který nám vrzal pod nohama, ale nebylo stínu, který by naše šlépěje vyznačil. Nezanechávali jsme žádné stopy. Sáně, stan, on, já: a dále už vůbec nic. Žádné slunce, žádná obloha, žádný horizont, žádný svět. Šedobělavě prázdno a v něm visíme my“ (LE GUINOVÁ 1995: 209).

Propojení s mýtem prostupuje celým textem, explicitně pak v tradovaných příbězích z Gethenu, jež se nenásilně vplétají do příběhu a doplňují mnohé z naznačených otázek o další rozměr. Mytické kořeny má i problematika zrady, z níž je Estraven obviněn kvůli svému upřednostňování rozumného a mírového řešení konfliktů;

111 O inspiraci Jungovou hlubinnou psychologií Le Guinová píše i v teoretických esejích, viz esej *The Child and the Shadow* z roku 1974, vyšlo ve sbírce *The Language of the Night* (LE GUIN 1989).



když se znelíbí značně paranoidnímu panovníkovi své země pro ne dosti vlastenecké jednání, je zbaven majetku i veškerých občanských práv a vyhnán ze země pod pohrůzkou smrti. Zrada je spojena už s jeho jménem prostřednictvím příběhu, v němž se členové zneprátených rodin pro vzájemnou lásku obrátí proti svým příbuzným, a naznačuje schopnost nositele významy obtíženého jména vymknout se tradicím a zažitým předsudkům, neudělat to, co se nabízí, ale „zradit“ krátkodeché cíle a hledat těžší a bolestnější cesty. Naznačuje i nezlomnou oddanost – zemi, kterou chrání za cenu osobního zostuzení, i přáteli z jiného světa. S tím úzce souvisí téma lásky k vlasti nezrozené ze strachu a vymezením se vůči těm ostatním, cizím, ale pojené s ochotou nahlédnout za pudové obavy a přiznat si osobní hranice: „*Co znamená milovat svou zem? Znamená to nenávidět svou nezem? Pak to není v pořádku. Znamená to milovat svou zem, protože je člověk její součástí? Pak je to v pořádku, ale nesmí se z toho dělat ctnost nebo profese...*“ (LE GUINOVÁ 1995: 173).

Neochotu nechat se ovládat zažitými předsudky a koncepty Ursula K. Le Guinová tematizuje ve víceru svých děl; dobře známý román *Vyděděnec* (1974, česky 1995) předznamenává povídka *Předvečer revoluce* (1974, česky 2007<sup>112</sup>). Děj povídky časově předchází románu a je k němu jakýmsi úvodem – zachycuje příběh revolučionářky, která se díky svému neúnavnému boji za svobodu stala ikonou revoluce a idolem mladých. Laia Asieo Odo za svého života dosáhla mnoha vítězství, za každé ale zaplatila trpkou cenu, k těm nejkruťjším patřila smrt milovaného muže. V *Předvečer revoluce* je již starou ženou, unavenou všemi zápasy i piedestalem, na který ji postavilo zbožňování následovníků. Le Guinová nechává čtenáře nahlédnout do jejích myšlenek, obtížných bolestí stáří i sebelítosti; staví tak do kontrastu idealizovaný obraz anarchistické bojovnice a skutečnou dýchající bytost, v níž hněv a odhodlání ustoupily nesmírné únavě. Po prodělané mrtvici se Odo stahuje do ústraní a píše, zápasí s pocity, které v ní vyvolávají nemoc a stáří – cítí se neúčinná, rezignovaná, senilní a odpudivá sama sobě. Bolestně pociťuje, oč vše jí léta strávená ve věznicích připravila, v této náladě se i nese závěr povídky: „*Tam nahoře na večerní pláni se kývaly a šeptaly suché bílé květiny. Sedmdesát dvě léta a ještě neměla čas zjistit, jak se jmenují*“ (LE GUINOVÁ 2007: 76).

Sebeironická Odo těžce snáší roli uctívaného symbolu zbaveného hloubky prožitku a lidské podstaty, tím spíše, že během let sleduje, jak se myšlenka revoluce, vymanění se z utlačujícího systému, mění a degraduje. Anarchismus pro Odo znamená činit vlastní volby a přijímat za ně odpovědnost<sup>113</sup>, představa následovníků

112 Poprvé vydáno pod názvem *Den před revolucí* v antologii *Paralelní světy 4* roku 1990.

113 Přijetí odpovědnosti za své činy je jedním z témat, která se v dílech Ursuly K. Le Guinové objevují pravidelně. Ústředním námětem se stává v první knize cyklu *Zeměmoří* psaného pro mladé čtenáře. V *Čaroději Zeměmoří* (1968, česky 1992) čarodějnický učeň Ged z pýchy a nerozváženosti přivolá ze země mrtvých na svět děsivé zlo, Stín hroící ovládnout jeho tělo a prostřednictvím takto získané moci ohrozit svět. Jungovský pojatý Stín je Gedova temná stránka, destruktivní část jeho osobnosti – proto je mar-

ji dílem léká a dílem znechucuje. „Přišli se jen podívat, jako by byla věž v Rodarredu nebo kaňon v Talaaeveji. Fenomén, pomník. Měli k ní posvátnou úctu, zbožňovali ji. Ona na ně vrčela: *Mějte vlastní myšlenky!* – *To není anarchismus, to je obyčejné tmářství.* – *Jistě si nemyslíte, že svoboda a disciplína se navzájem vylučují? Přijímali slovní výprask s dětskou poslušností a vděčností, jako by byla nějaká univerzální matka, ztělesnění Velké všeobjímající dělohy*“ (LE GUINOVÁ 2007: 72).

Jediný fantastický prvek v povídce představuje zasazení mimo realie aktuálního světa, což potvrzují i nepovědomě znějící jména. Vzorec historie států a myšlenky anarchismu ovšem nijak fantastické nejsou. Fantastický fikční svět umožňuje autorce soustředit se na vnitřní věrohodnost díla a neomezovat se umístěním do konkrétního kulturněhistorického kontextu, zároveň předznamenává následující román.

Román *Vyděděnec* již nese fantastických prvků více; v rámci tradičního uvažování o fantastické literatuře bychom jej zařadili do kategorie science fiction díky fikčnímu prostoru – planeta Urras a její měsíc Anarres – a díky všeobecné temporální teorii, na které pracuje hlavní postava románu, nadaný fyzik Shevek, a jež dalece přesahuje úroveň současného poznání. Vše ostatní, prostředí i charaktery, lze označit za realistické.

Anarchisté, kteří na počest své nejvýznamnější bojovnice přijali pojmenování odonisté (se znalostí *Předvečera revoluce* se neodbytně vtírá otázka, kterak by se to zamlouvalo samotné Odo), po trpkých bojích s kapitalistickou vládou Urrasu přesídlili na pustý měsíc Anarres, kde během sto padesáti let od přiletu lodi vybudovali soběstačnou skromně žijící komunitu. Struktura společnosti odráží jednak ideály revoluce, jednak strohost vynucenou nehostinným životním prostředím; společné noclehárny a jídelny, přidělový systém, hromadná výchova dětí, praktická neexistence osobního majetku i turnusové povinné práce ostře kontrastují s hýčkaným pohodlím mocných na Urrasu. Tím nejdůležitějším je svoboda, rovnoprávnost bez ohledu na pohlaví, absence společenských tříd. Ale ani z tohoto hlediska není Anarres utopií, jak zjišťuje postava Sheveka, který už jako introvertní a přemýšlivé dítě příliš nezapadal do společnosti svých vrstevníků. Svoboda se poněkud utopila pod nánosem byrokracie, společné ideje/předsudky jsou povyšovány nad osobní názor a společenství nepřeje rozvíjení vlastního potenciálu.

---

né před Stínem prchat nebo se jej pokoušet porazit silou, jediné, co Ged může udělat, aby se zachránil a odčinil svou chybu, je přijmout stín jako součást sebe sama, spoutat a ovládnout jeho moc tím, že jej správně pojmenuje. (Pravé jméno je ve fikčním světě *Zeměmoří* klíčem k ovládnutí pojmenovaných, zvířat, přírodních sil i lidských bytostí, proto je sdělení pravého jména projevem nejvyšší důvěry a jako každodenní označení slouží přezdívká.)

Ged od počátku přijímá svou odpovědnost za přivolání zla na svět a usiluje o jeho porážku, snaže se přitom neohrožovat ostatní. Akceptování odpovědnosti ale leží hlouběji v celé koncepci magie *Zeměmoří* – pojí se s ohromnou mocí čaroděje – každé kouzlo něco změní, každé užití magie někde naruší Equilibrium, rovnováhu světa. Odklonění deště z jedné oblasti může přinést záplavy v druhé, proto čaroděj čaruje co nejméně a vždy s vědomím, že nic není bez následků.

Dobro komunity povýšené nad zájmy jednotlivce se velmi snadno může zvrhnout, namísto tvůrčího vření neustálé revoluce nastupuje stagnace. Na úzkoprsoost komunity Shevek ostře naráží díky svému výzkumu – pracuje na teorii, jejíž praktická aplikace by změnila svět doposud nepředstavitelným způsobem, umožnila by totiž sestavit ansbl, zařízení známé z dalších „hainských“ děl, umožňující komunikaci libovolných dvou bodů ve vesmíru bez časové prodlevy. Shevek ke své práci nutně potřebuje spolupráci s ostatními vědci – a ti se nacházejí na Urrasu. Už samotná komunikace s nepřáteli, za něž značná část odonistů všechny Urrasany automaticky považuje, je vnímána jako zrada Odoniných ideálů. Shevekovo rozhodnutí odejít na Urras poté, co zjistí, že jeho domovský svět nemá o převratnou teorii sebemenší zájem (odonisté jako značně uzavřený systém po styku s kýmkoli mimo vlastní planetu příliš netouží), jej pasuje na vyvržence a hrozí mu znemožnit návrat domů. Nepřátelství fanatických odonistů vůči Syndikátu usilujícímu o rozvolnění izolace Anerresu a boření umělých bariér dokládá, jak moc se společnost od myšlenek Odo samotné odchýlila. Uchyluje se k prostředkům charakteristickým pro každý autoritářský režim; agresivní vystupování, varování, že provinilci jsou pod dohledem, zaštiťování se autoritou (zde jménem Odo a spravedlností), hotový soubor názorů, snižování motivace odpůrců, výhrůžky vyloučením z komunity a hrozba násilím: „*Vy nemáte právo vyřknout jméno Odo!*“ *volal mladý muž rozčileně. ,Vy jste zrádci, ty a celý tvůj syndikát! Lidé na Anarresu vás pozorují. Myslíš, že nevíme, že je Shevek pozván na Urras, aby tam prodal těm ziskuchtivcům anarreskou vědu? Myslíš, že nevíme, že byste tam nejráději chtěli vy všichni kňouralové jít, být bohatí a nechat si od nich poklepávat po rameni? Můžete táhnout! Budeme rádi, když se vás zbavíme! A kdybyste se náhodou zkusili vrátit, tak vám ukážeme, co je to **spravedlnost!**“* (LE GUINOVÁ 1995b: 346).

Jakkoli nedokonalá je společnost na Anarresu, Urras vychází ze srovnání podstatně hůře: na pohled takřka ráj s modrým nebem, příjemným podnebím a bohatstvím rostlin i živých tvorů, hlouběji pod povrchem však prohnílá zkorumpovaná společnost založená na moci, prestiži a bohatství, kde se sebenevinnější čin stává intrikou. Zatímco chyby Anarresu vycházejí z hlouposti jednotlivců a díky neexistenci ústřední vlády je komunita současně zranitelná i silná, samotné principy urraské společnosti znemožňují spolupráci s lidmi zastávajícími jiný soubor hodnot. Shevek nechce svou teorii dát k dispozici jedné mocenské skupině (která by tak získala značné výhody nad ostatními) ani ji výhodně prodat. Převratný objev má být darem úžasné hodnoty nabídnutým z čistého srdce, přístupným všem bez rozdílu. To ovšem Urras neumožňuje.

*„Odtáhli jsme před sto sedmdesáti lety s prázdnýma rukama a udělali jsme dobře. Nic jsme si sebou nevezali, protože zde není nic jiného než státy a jejich zbraně, bohatí a jejich lži, chudí a jejich bída. Na Urrasu není možnost zapůsobit čistým srdcem. Nelze udělat nic, aniž by profit, strach před ztrátou a touha po moci nehrály určitou roli. Nelze říct dobré ráno, aniž by člověk věděl, kdo z vás je druhému ,nadržený‘ nebo se to snaží alespoň*

*dokázat. Nelze se chovat k ostatním lidem jako k bratrům, nýbrž člověk je musí manipulovat, komandovat, podrobit si je a podvádět je. Nelze se dotknout jiného člověka, a přesto vás nenechají na pokoji. Není tu žádná svoboda. Je to krabice – Urras je krabice, balík, s nádherným obalem modré oblohy, luk a lesů, velkých měst. A když člověk otevře tuto krabici, co je uvnitř? Tmavý sklep plný prachu a nepořádku a mrtvý člověk. Člověk, kterému ustřelili ruku, protože ji chtěl podat druhým. Konečně jsem byl v Pekle. Desar měl pravdu, je to Urras, Urras je Peklo“ (LE GUINOVÁ 1995b: 335–6).*

Setkání rozdílných kultur tematicky propojuje celý cyklus *Hain*, zatímco v *Levé ruce tmy* je do hloubky jdoucím příběhem možnosti akceptovat odlišnost bez pocitů kulturní nadřazenosti a strachu, novela *Svět je les, les je svět* (která vyšla o tři roky později, česky pak roku 1983 v antologii *Experiment člověk*) vykresluje tragické důsledky lidského (zcela neoprávněného) pocitu převahy nad zdánlivě primitivní rasou Athšeanů, kterou si kolonizátoři ze Země pojmenovali jako huňáče. Všechny pevniny planety jsou pokryty lesy a dřevo je jedním z přírodních zdrojů, které rozmařilá Země již vyčerpala. Kolonie na planetě je tedy v první řadě těžařská, domorodou rasu většina kolonistů považuje za společnost primitivů vhodných pro otrockou práci. Podle toho je s nimi zacházeno, neexistuje mnoho regulí upravujících styk s domorodci a i ty existující jsou porušovány. Hlášení antropologa Ljubova, jednoho z mála kolonistů, který se o Ahtšeany zajímá jako o vnímavé a inteligentní bytosti, poukazuje na zneužívání domorodců, jsou cenzurována veliteli základny. Časově děj novely spadá do doby těsně kolem vzniku svazu světů (později Ekumenu), lidská enkláva na domovské planetě Athšeanů má tedy značně volné ruce. K pohrdlivému jednání kolonistů s domorodci přispívá vzhled Athšeanů – jsou sotva metr vysokí a pokrytí srstí – i jejich poddajnost a neproniknutelné jednání. Z celé lidské komunity jedině Ljubov tuší alespoň něco z bohatství Athšeanéské kultury a duchovního života, to, že jejich nedostatek hmotné kultury není znakem primitivnosti, ale hlubokého sepětí s okolím a schopností obracejících se dovnitř; Ahtšeané dokáží aktivním sněním předvídat to, co teprve přijde. Před vpádem lidí Athšeané neznali pojem pro zabítí – teprve Selver, domorodý přítel Ljubova a tlumočnick mezi světy, po strašných zkušenostech přináší nové slovo ze snů a spolu s ním krvavou odplatu lidským uchvatitelům. Hlavní negativní postavou je až parodický prototyp amerického hrdiny, kovboje a dobyvatele světů s tvrdými pěstmi a citlivostí balíku slámy – kapitán Davidson ani není schopen přijmout představu, že rasa malých chlupatých tvorů, která se nedostala k vynálezu pušky, nutně nemusí být na nižší úrovni. Davidson se považuje za dobrého patriota, odhodlaného vytěžit z planety, s příznačnou lidskou sebestředností pojmenované jako Nové Tahiti, co nejvíce pro rodnou Zemi. Dopad na ekosystém je mu lhostejný stejně jako práva domorodců, kteří podle jeho názoru musí ustoupit lidským potřebám. Naopak týrání Athšeanů mu skýtá kruté potěšení. Při vytváření jeho postavy Le Guinová ustupuje

od jemné povahokresby a vytváří specifický archetyp padoucha neschopného sebereflexe a vývoje.

Ze série *Atevi* spisovatelky Carolyn Janice Cherryhové česky vyšlo zatím šest titulů propojených postavou diplomata a tlumočníka Brena Camerona, texty bohužel značně utrpěly nekvalitním a nekonzistentním překladem.

Především první knihu série, *Cizinec* (1994, česky 2003), lze bez nadsázky označit za fantastiku zaměřenou na charakter – míra psychologizace je v rámci fantastické literatury zřetelně nadprůměrná. Cherryhová přitom představuje podnětné a k mnoha otázkám překračujícím hranice fikčního světa inspirující prostředí: lidská kolonizační loď se po nevysvětlitelném omylu vynoří v neznámé části vesmíru takřka bez paliva. Podaří se jí najít planetu vhodnou pro život, avšak již osídlenou inteligentním druhem atevů, po značných rozepřích se část posádky rozhodne riskovat sestup na planetu v naději, že dokáže s původními obyvateli nějak vyjít. Loď řízená cechem pilotů posléze odlétá a na oběžné dráze zůstává opuštěná a chátrající vesmírná stanice viditelná z planety pouhým okem. První kontakt obou ras působí nadějně až do okamžiku, kdy atevové bez varování (alespoň z lidského pohledu) zaútočí – následující krvavou válku ukončí Dohoda uvolňující pro lidské osadníky ostrov Mosfeiru a zavazující je k postupnému předání veškerých technologických znalostí atevům. Přísná izolace obou ras vychází z trpké zkušenosti války, k níž vedlo naprosté nepochopení; jakkoli jsou si lidé a atevové zdánlivě blízcí – vzhledem i mnoha zvyklostmi – jejich vnímání světa a vztahů je diametrálně odlišné. A tak vždy jen jediný člověk balancuje na pomezí obou světů, nejnadanější student atevského jazyka *ragi*, člověk, který má nejlepší předpoklady vžít se do atevského uvažování a působit jako *paidhi*, prostředník mezi rasami. Autorka se v sérii *Atevi* soustředí na jednoho z dlouhé řady *paidhiů*, Brena Camerona, výše vylíčené události tvoří pouze stručný úvod k první knize, samotná *válka přistání* je jen opakovaně zmiňována v textu. Text provokuje mnoho otázek: lidé učiní zoufalou volbu a přicházejí na planetu jako vetřelci, a tak je mnoho atevů doposud vnímá. Struktura atevské společnosti a rozložení sil se příchodem lidských osadníků nutně změnilo, tradiční způsob života podléhá novým směrům. Odlišnosti obou ras a po válce následující izolace podporují bujení absurdních pověstí a předsudků na obou stranách, jejichž méně senzačním verzím podléhají i inteligentní jedinci. Vesmírná stanice představuje reálnou hrozbu spočívající v jejím katastrofálním stavu, podle výpočtů se bez včasného zásahu dříve či později zřítí na planetu. Lidé se pokoušejí najít vhodné tempo předávání vědeckých a technických poznatků atevům, aby nedestabilizovali jejich společnost, úsilí vyvarovat se chyb známých z lidské historie (technologický rozvoj na úkor ekologické udržitelnosti) doplňuje snaha neposkytnout neprůhledným „spojencům“ zbraně, které by jim v případě války umožnily získat přílišnou výhodu. Lidé si přitom uvědomují, že při vypuknutí dalšího konfliktu nemají šanci odolat mnohanásobné přesile fyzicky zdatnějších atevů.

To vše je platformou pro vhled do nitra člověka pokoušejícího se udržet rovnováhu na nejisté hranici mezi rasami, kulturami, světy. Ačkoli nemá politickou moc, nemůže rozhodovat, pouze tlumočit, Brenova odpovědnost je obrovská. K pocíťovanému tlaku se přidává osamocení daleko od domova uprostřed bytostí, které nemají ve své mateřštině slovo pro lásku ani pro přátelství. Běžné koncepty lidských vztahů nahrazuje těžko přeložitelné a ještě hůře pochopitelné *man 'či* – loajalita k asociaci a jejím členům přesahující rodinné vazby, již nelze interpretovat jako obdobu lidských citů a pudů. Příběh je velmi pozvolný, Cherryhová dovedně pracuje s nejistotou a Brenovým tušením toho, že je něco špatně, aniž by umožnila postavám či čtenáři předvídat či alespoň hádat, co se vlastně děje. Zdrucující nejistota a obavy z vlastního selhání jen zvyšují Brenovu vnitřní zranitelnost – je cizincem v cizím světě, v prostoru, kde se nemůže rozhodovat citem ani důvěřovat těm atevům, kteří se mu zdají být nakloněni. V tom je ten největší problém, nejbolestnější hranice mezi rasami – atevové nechápu lidskou lásku ani přátelství, lidé na druhou stranu neumí přijmout jejich absenci. Paidhi je fyzicky zcela závislý na svých strážcích a dost možná věznicích, nemá přístup k úplným a nezkresleným informacím a neustále musí bojovat s lidskou přirozeností domýšlet si činy a slova atevů podle vrozených a kulturních vzorů, antropomorfizovat, cítit přátelství a lásku, které mu zoufale chybí. Jeho zranitelnost ještě zdůrazňuje fyzická disproporce – lidé jsou oproti atevům menší a podstatně slabší, člověk je v nejednom ohledu mezi atevy v pozici dítěte. Přitom si jako diplomat musí zachovat autoritu a neohrozit vztahy mezi rasami vlastní slabostí, ač má k hrdinovi bez bázně a hany daleko. Cherryhová ukazuje Brenovu nejistotu, strach i občasnou malichernost a podmínkami vyvolanou podezřívavost. K tomu přistupuje strach ze ztráty vlastní lidskosti. Důvody k izolaci se Bren dozvídá až v poslední části knihy, kdy se doposud pomalé tempo značně zrychluje a spěje k částečnému vyústění příběhu, který jednoznačně odkazuje k přímo navazujícímu pokračování v další knize.

Podobný charakter má dalších pět dílů cyklu, avšak žádný z nich není již tak soustředěn na jedinou postavu. Bren zůstává hlavním hrdinou, v průběhu cyklu lze pozorovat jeho vývoj, ale zatímco první kniha se soustředí na vnitřní bitvu o celistvost jediného člověka na pomezí dvou světů, v dalších se přidávají komunikační bariéry nejen mezi osadníky a atevy, ale i mezi oběma skupinami a posádkou kolonizační lodě, kterou ovládá autoritativní Cech pilotů, v posledním díle pak do děje vstupuje třetí inteligentní rasa. Cherryhová zkoumá komunikační bariéry z mnoha různých úhlů pohledu včetně neporozumění uvnitř jediného druhu, jedné kultury. Bren se postupně dokáže nejen přizpůsobit, ale sžít s atevskou komunitou, jejíž hodnoty mu postupem času připadají věrohodnější a srozumitelnější než lidské. V první knize bojuje s nepochopením, v dalších postupně vrůstá do vztahu s těmi nejbližšími ze svých atevských společníků, aniž by pro něj měl jasný pojem v lidském nebo atevském jazyce. Jeho postava se vymaňuje ze stereotypů charakteristických pro fantastickou literaturu a podobně jako charakterystiky Ursuly K. Le

## •• Vnitřní strukturace fantastické literatury

Guinové jednoznačně překračuje pouhou funkci příběhu a stává se jeho aktérem. Brenův charakter je v cyklu zdaleka nejpracovanější a prochází největším vývojem, další postavy jsou buď stálicemi (Tabini), nebo se jejich vývoj projevuje jedině ve vztahu k ústřední postavě (Ilisidi, Baniči, Jago).

Výjimkou je další člověk, který přichází na planetu jako specifická obdoba paidhiho tlumočícího postoje posádky vesmírné lodi oběma na planetě sídlícím rasám. Jason, který se na planetu dostává poprvé v životě, bojuje s nevolností a hrůzou z otevřeného prostoru stejně jako s nepochopitelností atevů, mezi nimiž musí žít. Bren je pro něho na počátku stejný cizinec jako atevové, jejichž rysy a postoje v něm nachází výrazněji než ty lidské. Postupně vzrůstající porozumění pro zvláštnosti atevů a pozice lidí na planetě doprovázejí osobnostní vývoj umožňující překročit hranice vtíštěné výchovou na lodi, v níž každý podléhá autoritě kapitánů.

Jak Le Guinová, tak Cherryhová vytvářejí komplexní fikční světy, které jsou hodnotné samy o sobě a nevytvářejí pouhé alegorie aktuálního světa, zároveň čtenáře vybízejí k přenesení nového a jasného pohledu na otázky a problémy jeho vlastního prožívání a vztahování ke světu. Proto je chápu jako prototypové příklady neostře množiny postižení vnitřní souvislosti.

### 12.3.2 Hranice porozumění

Cyklus *Ender* Orsona Scotta Carda v mnohém odkazuje k aktuálnímu světu, to podstatné se však odehrává mimo přirozený fikční svět. Důležité souvislosti jsou vnitřní – u románů *Mluvíci za mrtvé* (1985, česky 1995) a *Xenocida* (1991, česky 1995) je to zejména tematizace různých forem a projevů xenofobie.

Cyklus, dělí se na paralelní série *Enderova sága* a *Stínová série*, s přestávkami vzniká téměř třicet let (úvodní román *Enderova hra* vyšel roku 1985, česky poprvé roku 1994, prozatím poslední, *Ender ve vyhnanství*, pak roku 2008, česky 2010). *Enderova sága* se zaměřuje především na kontakt lidstva a mimozemských bytostí – zabývá se otázkami tragického nedorozumění vycházejícího z těžko souměřitelných osobních i společenských hodnot (vyplývajících z odlišného tělesného ustrojení) a klopýtavých pokusů o vzájemné porozumění a soužití v míru. Zatímco úvodní *Enderova hra* se do značné míry soustřeďuje na život nadaných dětí v bitevní škole určené k výchově budoucích velitelů boje s takzvanými termitany a vrcholí zdánlivě úplným vybitím cizího inteligentního druhu, druhý a třetí díl ságy – *Mluvíci za mrtvé* a *Xenocida* – lze považovat za studie xenofobie, strachu z neznámého, cizího, nepochopitelného. Zásadním východiskem textů je rozdělení inteligentních druhů do čtyř kategorií na základě vzájemné příbuznosti a možnosti komunikace:

*Utlänning* – cizinec, v němž vidíme člověka z našeho světa, ale z jiného města nebo země.

*Framling* – cizinec, kterého uznáváme jako člověka, ale z jiného světa.

*Raman – cizinec, kterého uznáváme jako člověka, ale patří k jinému druhu.*

*Varelse – opravdový cizinec, který zahrnuje všechna zvířata, neboť s nimi se konverzovat nedá. Jsou živá, ale nedovedeme odhadnout, jakými pohnutkami se řídí jejich chování. Mohou být inteligentní, mohou si sama sebe uvědomovat, ale my nemáme možnost se to dozvědět (CARD 1995: 38).*

V *Enderově sáze* se objevuje pět inteligentních druhů včetně lidí; čtyři z nich jsou ramané, pátý pak varelse. Lidé nejdříve přicházejí do kontaktu s rasou, kterou pro tělesnou podobnost s pozemským hmyzem nazvou termiřany. Termiřané se velice pravděpodobně vyvinuli z obdobného hmyzího druhu a zachovali si hierarchické členění úlu řízeného jedinou královnou, které slouží dělnice, trubci a bojovníci. Co však lidé zjišťují až později, celý úl je jedinou spojenou myslící bytostí vnímající prostřednictvím všech členů úlu. Královny jednotlivých úlů mezi sebou komunikují telepaticky a na počátku konfliktu se Zemí si neumí představit společnost, v níž je každé individuum samostatnou a svéprávnou bytostí. Z toho důvodu první kontakt přeroste v konflikt ústící ve zničení domovské planety královen. Lidé na pokusy o telepatickou komunikaci nereagují a snaha královen pochopit své protivníky přichází takřka vniveč; proniknout do vnímání chlapce Endera, ve kterém vytuší svého nejnebezpečnějšího nepřítele, se jim podaří až příliš pozdě. Ender v domněnání, že trénuje bitevní situace na simulátoru, krutým rozhodnutím přinese lidské flotile vítězství. Rasa termiřanů nezanikne zcela jen díky předvídatosti královen, jež ukryly kokon s jednou ze svých družek na místě, kde ji jediné Ender může nalézt. Z telepatických rozmluv s poslední z termiřanských královen, která v sobě nese vzpomínky všech svých mrtvých sester a matek, Ender porozumí povaze termiřanů a strašlivému nedorozumění, které vyústilo ve smrt množství lidí a takřka dokonalé vyhlazení inteligentního druhu. Zatímco na Zemi ještě panuje euforie ze zničení domnělých agresorů, Ender pod pseudonymem Mluvěcí za mrtvé sepíše Královně úlu, v níž lidstvu přibližuje mentalitu termiřanů a pohnutky jejich jednání. Text zobrazující termiřany jako rozumné a nádherné bytosti a objasňující tragický omyl založený na komunikační bariéře postupně získá obrovský vliv. V průběhu tří tisíc let, během nichž Ender společně se svou sestrou cestuje ze světa na svět (díky cestám ve vesmíru z nich prožije pouhých dvacet) a hledá bezpečné místo pro znovuzrození rasy termiřanů, se v představách lidstva mění z hrdinného zachránce na odporného vraha: Endera Xenocidu. Tak, jak byl na počátku opěvován, je nyní odsuzován bez ohledu na to, že se sám stal obětí manipulace. Ender svou odpovědnost přijímá a hlubokou vinu nese celým svým životem – aby mohl termiřany porazit, musel je dokonale poznat. A z poznání vyrostl obdiv a láska. Co se zbytku lidstva týče, vzpomínky na krvavé střety s termiřany (prvnímu padla za oběť značná část Číny) zcela ustoupí idealizované představě, která se však může udržet jen za předpokladu, že termiřané jsou bezpečně mrtví. Po jejich znovuoživení nutně ožijí i lidské strachy, takřka zapomenuté příběhy o útoku se smísí s intuitivním odporem k hmyzu, kterému se termiřané nápadně podobají. Card



ukazuje, jak těžké je skutečně a plně přijmout cizí bytosti jako rozumné a citlivé, zejména pokud se od nás liší na první pohled.

Zatímco termiřané působí děsivě, na rase ramanů obývajících planetu Lusitánia, na níž vznikla malá lidská kolonie, autor zobrazuje další problém v komunikaci s cizím druhem inteligentního života – syndrom kulturní nadřazenosti. Maličci, jak si sami říkají, dosahují sotva metrové výšky a lidem neodbytně připomínají na zadních nohou stojící vepře; odsud označení pequeninové, pejorativně pak prasečící. Jejich civilizace je ve srovnání s lidskou (které se dostalo mohutného impulsu v podobě pokročilé termiřanské technologie) vcelku nerozvinutá: lovci a sběrači žijí v nevelkých kmenech, které proti sobě občas válčí o zdroje. Hlubší úroveň jejich kultury je pro lidské xenology zcela nepochopitelná – přestože mají pequeniny rádi, nejsou ochotni připustit si, že pequeninové při rozmlouvání s „otcovskými stromy“ nejsou oběťmi pověr typických pro primitivní kultury, ale že skutečně komunikují se svými otci, kteří přešli do dalšího stádia existence. Přístup lidí k maličkým je současně poznamenán tragickou zkušeností s termiřany a nepříznanou xenofobií – výsledkem jsou přísná omezení vzájemného styku a naprostý zákaz takzvané kulturní kontaminace (zabraňující nejen předání jakékoli technologie, která by pequeninům pomohla ulehčit život, ale zapovídající únik sebetriviálnějších informací o lidské rase). Elektrickým polem nabitá ohrada oddělující lidskou kolonii od domorodých obyvatel tak ve skutečnosti nemá chránit pequeniny před lidmi, ale především lidstvo před cizím druhem s doposud nerozvinutým potenciálem. Nutným důsledkem pokryteckého přístupu je vzájemné nepochopení a mylné představy ústící ve smrt několika xenologů. Nicméně to, co z lidského hlediska vypadá jako umučení k smrti, má pro pequeniny naprosto odlišný význam – informační blokáda jim však znemožní poznat vlastní omyl. Lidští kolonisté v naprosté většině nemají o styk s pequeniny žádný zájem, pohrdání zdánlivě primitivní kulturou pequeninů je propojeno se strachem prudce stoupajícím po první „vraždě“ xenologa. Na straně domorodců pak vzrůstá frustrace plynoucí ze setkání s technicky pokročilou civilizací, která jim upírá všechny své znalosti. Vzájemný vztah pequeninů a termiřanů je mnohem snazší díky vzájemným podobnostem – především dlouhověkosti a telepatii – sdíleným oběma druhy. Z toho vyplývá poněkud nadnesený přístup k lidské kultuře, kterou královny i otcovské stromy vnímají jako chaotickou, uspěchanou a z filozofického i etického hlediska podřadnou.

Čtvrtým druhem ramana je Jane – umělá inteligence žijící v síti propojující počítače na všech lidstvem obydlených planetách. Postrádá fyzické tělo, smysly i další jedince svého druhu, současně vládne mocí plynoucí z takřka neomezené paměťové kapacity svého virtuálního těla. Ženské pohlaví i jméno přijala pro usnadnění komunikace s lidmi, konkrétně s Enderem, kterého odhalila nejen jako strůjce xenocidy, ale především jako autora Královny úlu, a tedy jako člověka nadaného takřka neomezeným porozuměním a vcítěním se – i do bytosti tak odlišné, jako je ona. Pro většinu lidstva by Jane byla ztělesněním noční můry rodící se s pokročilou civilizací, super

inteligentním počítačovým programem, který se vymkl z moci svých tvůrců a vládne lidem nedostupnými schopnostmi. Je to beze všech pochyb raman, přesto pro lidstvo nepřijatelná; svou schopností manipulovat dle libosti veškerými zprávami posílanými mezi počítači či zrušením jejich kontaktu Jane bezprostředně ohrožuje lidskou civilizaci rozestou ve vesmíru. Skutečnost, že Jane je nesmírně zodpovědnou a eticky vyspělou bytostí nezneužívající svého potenciálu, je v očích lidstva zcela vedlejší.

Pátý inteligentní druh objevující se v *Mluvcím za mrtvé*, descolada, je dlouho považován za pouhý smrtelně nebezpečný virus, který zpustošil většinu života na Lusitánii – přežily jen ty živočišné a rostlinné druhy, které se mu dokázaly přizpůsobit. Descolada zasahuje všechno živé a jakmile jednou pronikne do těla hostitele, lze ji jen potlačit, ne se jí nadobro zbavit, Lusitánia se tak stává smrtelnou pastí, kdokoli by ji opustil, přinesl by do svého cíle virus schopný zcela změnit tvář světa. Tak se to stalo na Lusitánii, kterou obývá jen minimální množství forem života, jež jsou prostřednictvím descolady vzájemně propojeny; právě tak descolada změnila životní a rozmnožovací cykly pequeninů a svázala drobné savce se stromy. Objevení protiléku je jen dočasným řešením, neboť virus descolady neustále mutuje a přizpůsobuje se všem protilátkám. Navíc je descolada životně důležitá pro pequeniny – s jejím vyhubením by vymřeli i oni. Inteligence descolady a schopnost posílat si zprávy v rámci druhu vysvětluje její pohotovou přizpůsobivost, stále však descolada zůstává varese; lidé nepřijdou na způsob, jak s ní komunikovat. Nevědí ani, zda smrtelné mutace zasažených nejsou pokusem descolady o dorozumění. To, že descolada by mohla být terraformační strategií doposud neznámého (nutně velmi bezohledného) druhu, zůstává pouhou spekulací. Až na řídké výjimky lidé ani nemají zájem uznat descoladu za inteligentní bytost a pokusit se jí porozumět – na to pro ně vystupuje příliš nepřátelsky a ničivě.

Když Orson Scott Card zobrazuje konflikty plynoucí z nesmírně odlišných kultur, odkazuje přitom implicitně a leckdy i explicitně na xenofobii zasahující a v mnoha případech ovládající lidskou rasu samotnou. Neschopnost přijmout cizí (to Jiné) za stejně hodnotné je hluboce zakořeněna v lidské psychice (MLODINOV 2013) a její překonání vyžaduje značnou a zcela vědomou námahu. Z tohoto hlediska je proslulost *Enderovy ságy* oprávněná a do značné míry umožňuje přehlížet problematické aspekty textů, spočívající především (a pro fantastickou literaturu typicky) v násilném řízení příběhu a omezené psychologii postav – ty dělají přesně to, co po nich autor chce, a podřizují se požadavkům příběhu. V poslední třetině *Xenocidy* a v následujících dílech autor stupňuje nevěrohodnost zápletky a celková kvalita textů značně upadá, jakkoli zosobnění podstaty Endera ve třech osobách – Enderovi samotném, milující a laskavé sestře Valentině a sebestředném a schopném bratru Petrovi – naznačuje jistý potenciál výstavby charakteru.

Cardovo rozdělení inteligentních druhů do čtyř kategorií a studie pokusů o porozumění mezi odlišnými kulturami jsou hlavním argumentem pro zařazení analyzovaných textů do neostré množiny postižení vnitřní souvislosti.

### 12.3.3 Za hranicemi porozumění

Stanisław Lem (spolu s bratry Strugackými) je jedním z mála spisovatelů nepříšicích v angličtině, jejichž dílo je obecně známé v mezinárodním měřítku. Román *Solaris* v originále vyšel roku 1960, v češtině o rok později, do angličtiny pak byl přeložen přes francouzštinu roku 1970. Příběh se dočkal dvou filmových zpracování, která do značné míry upřednostňují linii vztahu psychologa Krise Kelvina a simulakra<sup>114</sup> Harey, dvojnice Kelvinovy mrtvé milenkky, jejíž sebevraždu si stále vyčítá, na úkor problematiky poznání a komunikace se zcela cizí, nehumanoidní formou života. Novější zpracování v režii Jamese Camerona (2002) okleštilo *Solaris* do jedné roviny natolik, že Stanisław Lem cítil nutnost ohradit<sup>115</sup> se: „*Kdyby se ‚Solaris‘ zabýval láskou muže k ženě – bez ohledu na to, zda na Zemi nebo ve vesmíru – nejmenoval by se ‚Solaris‘! [...] Science fiction téměř vždy předpokládá, že mimozemšťané, se kterými se setkáváme, s námi hrají nějakou hru, jejímž pravidlům dříve či později porozumíme (ve většině případů touto ‚hrou‘ byla strategie vedení války). Nicméně já jsem chtěl uzavřít všechny možnosti personifikace tvora, tedy solariského oceánu, takže kontakt by nemohl sledovat lidský, mezilidský vzorec – ačkoli by se odehrál nějakým zvláštním způsobem*“ (LEM 2002, vlastní překlad).

Vztah obou postav sice je důležitý, ale především jako manifestace pokusu cizí bytosti o komunikaci s lidskými vědci prostřednictvím ztělesnění jejich nejhlubších traumat a ukryvaných vin. Masa oceánu pokrývajícího povrch planety Solaris – podle současného poznání bezesporu inteligentní – ignoruje veškeré pro lidstvo tradiční metody komunikace a po invazivním experimentu spočívajícím v bombardování povrchu rentgenovými paprsky „osloví“ badatele vlastním způsobem, ztělesněním jejich nejhlubších a nejskrývanějších tajemství. Lem mistrně popisuje beznadějnou a zoufalou atmosféru na chátrající stanici hostící pouhé tři vědce (čtvrtý těsně před Kelvinovým příletem spáchal sebevraždu), hluboce rozrušené a zahanbené lidi, jejichž tajemství jsou doslova vytažena na povrch, vzájemnou podezřívavost a ztrátu ochoty ke komunikaci. To vše je však jen důsledkem něčeho mnohem zásadnějšího: výměny rolí mezi vědci a oceánem, badatelé se z výzkumníků nedobrovolně mění na předmět výzkumu, pokusné králíky, kteří ani netuší, co je cílem zjevení simulaker, pokud se o nějakém cíli dá vůbec mluvit. Selhávají veškeré lidské koncepty komunikace a bádání, solaristika – „věda“ o Solaris – se v neúspěšné snaze porozumět oceánu nezmohla na víc než na obsáhlou nomenklaturu jeho fascinujících, různorodých, avšak zcela nepochopitelných projevů. Dlouhé pasáže popisující historii a současný stav solaristiky působí jako zobecnění

---

114 Simulakrum – z latinského *simulare* – napodobovat, jevit se; znamená vyprázdněný obraz, formu bez obsahu, nápodobu.

115 Lem negativně komentoval i starší Tarkovského adaptaci (LEM 1987).

falešné interpretace vědy a dokládají bezmocnost lidstva při setkání se zcela cizím fenoménem, který nelze nikterak antropomorfizovat.

*„Vzlétáme do kosmu, připraveni na všechno, to znamená na samotu, na boj, na utrpení i na smrt. Ze skromnosti to neříkáme nahlas, ale občas nás napadne, že jsme prostě skvělí. Jenže to není všechno; naše připravenost se mění v prachobyčejnou pózu. My totiž vůbec nechceme dobývat vesmír, chceme jen do jeho prostoru rozšířit Zemi. Jedny planety mají být pouště jako Sahara, jiné ledové jako pól anebo tropické jako brazilská džungle. Jsme humaní a ušlechtilí, nechceme si jiné rasy podrobovat, chceme jim jen předat naše hodnoty a převzít zase to jejich dědictví. Pokládáme se za rytíře svatého Kontaktu. To je další lež. Nehledáme nikoho – než zase lidi. Nepotřebujeme jiné světy. Potřebujeme zrcadlo. Nevíme si s jinými světy rady. I ten jeden je pro nás příliš velikým soustem. Chceme najít svůj vlastní, idealizovaný obraz; ten nám mají poskytnout glóby, civilizace dokonalejší, než je naše; u jiných zase očekáváme, že spatříme obraz své primitivní minulosti. A tu najednou najdeme u druhé strany něco, co odmítáme, čemu se bráníme. Jenže my jsme přece nepřivezli ze Země pouhý destilát lidských ctností, nějaký idealizovaný pomník Člověka! Přiletěli jsme sem takoví, jací skutečně jsme, ale když nám druhá strana tu pravdu ukazuje – tu část pravdy, kterou zamtlčujeme – nechceme se s tím smířit!“ (LEM 1972: 88).*

Lem sám prohlásil, že se ve svém díle zabývá problematikou lidského poznání (HEREC 1999: 16), fantastické prvky umožňují vytvoření modelových příkladů, které lze zpětně aplikovat na problémy aktuálního světa.

### 12.3.4 Selhání pokusu o zpřítomnění mýtu

Série propojených povídek s gradujícím závěrem – *Kirinyaga – Bajka o utopii* (1998, česky 2002) Mike Resnicka popisuje pokus o obnovení zlatého věku afrického kmene Kikujů, původních obyvatel dnešní Keni. Konflikt mezi tradičním a moderním uvažováním Resnick zobrazuje na ústřední postavě Koriby, vzdělaného v Americe i Evropě, stále však snícího o tradičním způsobu života, zatímco jeho syn beze zbytku přijímá moderní svět a jeho požitky. Ačkoli ho sám nezažil, je Koriba vidině utopického života Kikujů hluboce oddán a po dlouhém boji se mu podaří přesvědčit keňskou vládu k povolení vytvořit na teraformované planetoidě Kirinyaga<sup>116</sup> utopickou kolonii. Se skupinou nadšenců opouští svět a civilizaci, které nikdy nepovažoval za své, aby vytvořil nový zlatý věk. Jeho snaha nutně naráží nejen na nepochopení asimilovaných Kikujů a údržby planetoidu, ale i uvnitř kolonie. Tradiční cesty se lidem obeznámeným s moderním životem (byť se všemi jeho nešvary) zdají omezené, zbytečně složité a kruté. Idylu kolonie

116 Kikujské jméno pro Mount Kenya.

narušují rozhodnutí Koriby, který na sebe vzal úlohu šamana, duchovního vůdce komunity, dodržovat všechny tradice bez rozdílu – nadané a zvědavé dívce odepře přístup ke vzdělání, a tím zaviní její sebevraždu, trvá na zabití dítěte, které se narodí nohama napřed, odmítá moderní medicínu, která by zachránila životy tam, kde tradiční přípravky nestačí. Koriba odmítá polovičatý přístup, zlatý věk je nutno obnovit se vším všudy, veškeré kompromisy vnímá jako cestu ke zkáze, přesněji ke ztrátě kulturní identity a asimilaci. Nevidí už, jak omezený a tvrdý se tradiční život zdá kolonistům a jak nesmyslná pravidla je nutí dodržovat.

*Kirinyaga* ilustruje, proč mýtus zlatého věku bude vždy jen mýtem, iluzí, již nelze přivolat do skutečného života. Kdyby měl Koriba ozbrojenou oporu, jeho utopie by se snadno zvrhla v antiutopii, takto inspirátor a zakladatel kolonie musí odejít poražen lákadly přesně té civilizace, kterou všichni kolonisté dobrovolně opustili. Nejde přitom o vítězství racionality nad pověrou; většinou nevzdělaní kolonisté usoudí, že „evropský“ bůh se svou vyspělou medicínou a technologií je mocnější než kikujský Ngai, a proto si zaslouží jejich uctívání. Ostatní chápou nutnost změny tradic ve společnosti, která má veškeré výhody civilizace takřka na dosah ruky – příklon k cizí tradici vnímají jako únosné riziko. Domnívají se, že na rozdíl od svých předků dokáží zachovat ty tradice, které si to zaslouží. Historie však napovídá, že *Kirinyaga* postupně splyne s moderním světem, ze kterého chtěla původně uniknout.

Když se vzdělaný Koriba rozhodne stát kmenovým šamanem, doslova hraje svou roli: chybí mu vnitřní sepětí s duchovním světem, který zná jen z vyprávění. Protože není prostředníkem mezi sakrálním a profánním, pouze napodobuje vnější chování šamanů a přebírá staré zákony a pravidla bez ohledu na jejich skutečný smysl a potřebnost v rámci specifického postavení utopické komunity. Postrádaje živoucí sepětí s mýtem, je celý projekt odsouzen k zániku, což si Koriba ve své zaslepenosti nerealistickými představami neuvědomuje. Snad se spoléhá na to, že bude-li napodobovat s naprostou věrností, přeroste jeho hra ve skutečnost. To se ale nestane, pro moderní Kikuje nevede cesta zpět k znovuoživení zapomenuté minulosti.

Resnick tak ilustruje, že sebesilnější vůle nepomůže tam, kde chybí vnitřní podstata, v tomto případě duchovní sepětí s živoucím mýtem.

### 12.3.5 Živoucí mýtus v přirozeném světě

Román Johanny Sinisalové *Ne před slunce západem* (2000, česky 2003), který roku 2000 získal nejvyšší finské literární ocenění – cenu Finlandia, jeho autorka označuje za spekulativní sociofantazii, do češtiny byl přeložen s přírvlastkem fantaskní román. Výborně napsaný příběh využívající technik filmového střihu tematizuje střet civilizace a přírody, většinové společnosti a menšin. Ústřední vztah homosexuálního fotografa Mikaela k trollímu mláděti doplňuje příběh mladé filipínky Palomity, kterou si její finský manžel koupil a nechal dovézt jako živou hračku.

Všichni – Mikael, Palomita i troll Pesi – se svým způsobem nacházejí na okraji společnosti nevynikající přílišnou otevřeností k jakýmkoli formám jinakosti. Poměry, ve kterých každý z nich žije, jsou však nesrovnatelné.

Trollové jsou neodmyslitelnou součástí finské mytologie – elegantní, temné a nezkrtné bytosti takřka lidské inteligence spojované s neproniknutelností, někdy i se zlem a peklem. „*Jeho troll je jako kus noci, který někdo vytrhl z krajiny a přinesl do bytu. Je to střep větrné temnoty, černý anděl, duch přírody.*

*Je možné ochocit tmu?*

*Možná ano, když je na začátku hodně mladá, úplně malá, dostatečně bezbranná, dostatečně oslabená...*

*Malé štěně noci*“ (SINISALO 2003: 201).

Mikaela přitahuje trollova divoká krása, tvor nacházející se kdesi mezi člověkem a zvířetem pro něj znamená více než domácího mazlíčka. Mikael postupně propadá znepokojující emoční závislosti, text si pohrává se sexuálními konotacemi a naznačuje, že trollem vylučované feromony silně působí i přes hranice druhů. Jejich vztah zároveň nabývá magických a mytických aspektů – Pesi jako tvor noci a Mikael, kterému pro hezkou tvář a zlaté vlasy přezdívají Anděl. Temnota a světlo, příroda a civilizace, pud a racionalita. K mytické rovině příběhu odkazuje už samotný název románu – přelom dne a noci, magický okamžik proměny, slunce západu. Sinisalová komorní vyprávění podávané z hledisek několika ústředních postav doplňuje množstvím citátů o trollech z finské literatury a lidové poezie i z odborných článků. Některé texty uvádí nezměněny (úryvky z Kalevaly), další upravuje nebo zcela vymýšlí. Zasazuje tak existenci trollů do širšího kontextu zahrnujícího aktuální svět – existence trollů jakožto tradičních postav severské mytologie se pohybuje na hranici uvěřitelnosti a nemálu Skandinávců nemusí připadat zcela nemožná, přirozený fikční svět je tak nenásilně rozšířen o hlubší, mytickou úroveň skutečnosti.

### 12.3.6 Symboličnost a mírná nedomyšlenost fantastického prvku

Romány *Neopouštěj mě* Kazua Ishigura a *Mondschein* Ondřeje Štindla propojuje srovnatelné zacházení s fantastickými prvky v textech; oba fungují jako platforma, jsou do značné míry symbolické a otázkám po logické či vědecké věrohodnosti se vyhýbají. Autoři je nasvěcují jen z perspektivy podstatné pro jejich prvotní funkci, pokus o domyšlení do důsledků (konkrétněji níže) selhává na nedostatku autorských vodítek a vzbuzuje podezření z nedomyšlenosti. Podle textových i mimotextových kritérií bychom je zařadili blíže *fantastičnu jako prostředku vyjádření*. Zamlženost, rezignace a ponurá atmosféra jsou charakteristické pro obě díla (byl v závěrečné pasáži Štindlovy prózy ji střídá až zběsilá dějovost) a jistá nedořečenost se zdá být na místě. Problematická je v okamžiku, kdy se týká aspektů klíčových pro interpretaci textu, což platí výrazněji pro *Mondschein*

(motivace kultu Nového začátku), logické nedostatky Ishigurova zobrazení klonování jsou snadněji přehlednutelné a mají menší dopad na rekonstrukci fikčního světa.

*Neopouštěj mě* (2005, česky 2007) Kazua Ishigura se zpočátku zdá být společenským románem popisujícím dospívání skupinky studentů prestižní internátní školy, postupně se však objevují znepokojivé náznaky toho, že je něco jinak. A to velice špatně. Alespoň z hlediska čtenáře; postavy jsou se svým osudem, o kterém ostatně mají velmi nejasné povědomí, vcelku smířeny. Jak je u Ishigura zvykem, realitu fikčního světa nevykresluje do podrobností, črtá jen její základní obrysy rozmývané omezeným rozhledem vypravěčky, dohady a spekulacemi, z nichž ani ty nejrealističtější neposkytují ucelený obraz. Už ve svých předchozích románech Ishiguro zcela přebírá perspektivu postav, jejichž interpretace událostí má k objektivitě a informovanosti velice daleko. S nespolehlivostí vypravěče pracuje i v *Neopouštěj mě*. Hrdinka Kath se od svého okolí odlišuje zvědavostí a odhodláním, přesto v závěru textu zbývá mnohé k domyšlení na čtenáři a přesto ani ona vážně nepomýšlí na vzpouru proti nesmírně krutému předurčení – Kath i její přátelé jsou klony vypěstované k medicínským účelům, což čtenář pochopí podstatně dříve než postavy. Živé, cítící a inteligentní zásobárny náhradních orgánů, po dosažení tělesné dospělosti určené k dárcovství. Nezbytně následující brzká smrt klonů je eufemisticky označována jako dokonání. Skupiny dětských klonů jsou v internátních školách vychovávány a vzdělávány k přijetí svého účelu, o jehož podstatě dlouho nevědí nic přesného, získávají jen nezbytné minimum informací a jejich povědomí o vlastní identitě je velice mlhavé. Izolace usnadňuje většině společnosti zavírat oči před pravdou a namlouvat si, že děti zrozené v laboratoři nemají duši ani cit, že jejich podoba s lidmi je čistě vnější. Ishiguro v románu o klonech píše o lidskosti, vystavuje na odiv pasivitu, pokrytectví a etické ústupky společnosti uhýbající před nepříjemnými stránkami skutečnosti – v tom je jeho kniha aktuální bez ohledu na fantastický námět. Morální naléhavost textu zvyšuje pocit nedefinované tesknosti táhnoucí celým příběhem, klony jsou pasivní, i když si uvědomí, co je čeká, nebouří se, s výjimkou jednoho plachého pokusu o únik přijímají svůj osud. Krutá realita kontrastuje s poklidným prostředím anglického venkova a upomíná na mnohé příklady z aktuálního světa, v nichž se pod zdáním normality až idylčnosti skrývá hrůza.

Ishiguro využívá fantastický prvek klonování čistě jako platformu pro vybudování příběhu kladoucího mnoho etických otázek implikujících srovnatelné situace v současnosti aktuálního světa, Markéta Musilová ve své recenzi připomíná podobnost s imigranty v minulosti cíleně dováženými do Británie jako laciné pracovní síly (MUSILOVÁ 2007). Vědecká stránka klonování leží mimo jeho pozornost, což příběhu nijak neškodí, pro tento typ fantastiky je vědecká hodnověrnost vedlejší. Další místa nedourčenosti se týkají praktického zařazení klonů do společnosti – tedy něčeho, co by v případě *vlastního fantastična* tvořilo podstatnou součást textu.

Jsou klony univerzálními dárci, nebo slouží jako soukromé zásobárny náhradních orgánů pro své „lidské předlohy?“ V současnosti jsou nejhodnějšími dárci orgánů nejbližší příbuzní a stále je nutné u příjemců maximálně blokovat imunitní odezvu, která by ústila v nepřijetí cizí tkáně. Klony by se univerzálními dárci mohly stát jedině po radikálním genetickém zásahu. Ishiguro nic takového nenaznačuje. Kdo všechno má na klonované orgány nárok? Je to nadstandardní služba, nebo rozšířený postup? Nepříliš věrohodně působí, že většina klonů dokáže přežít až tři postupná odebrání životně důležitých orgánů bez náhrady. Ačkoli je celý román na nedořečenosti vystaven a soustředí se na komorní drama vyrovnání se s předurčeným osudem, takto početná místa nedourčenosti vzbuzují podezření nedomyšlenosti a snižují účinek jinak působivého textu.

Antiutopická próza Ondřeje Štindla *Mondschein* (2012) vyniká v současném českém kontextu fantastické literatury přesvědčivostí pochmurné vize postapokalyptického světa, který společně s textem evokují ilustrace Josefa Bolfa. Všudypřítomnou devastaci, opuštěnost a ponurost si tak čtenář nemusí pouze představovat, obrazový doprovod vyvolání živoucího dojmu výrazně pomáhá.

Obyvatelé pravděpodobně ruského přístavního města přežívají beze smyslu a bez paměti (osobní paměť jim byla vymazována v rámci budování nového řádu po zhroucení civilizace) ve světě rozvráceném nespécifikovanou katastrofou a pustošeném vysoce infekčními chorobami. Lidé mají dobré důvody bát se jeden druhého, vytrácí se sounáležitost, přátelství, láska. Útěk z neradostné současnosti a samoty představuje virtuální utopické město Dorma (snadno odhalitelné jako Praha), v němž alteri (avataři) připojených mohou nabýt libovolné podoby a vnímat virtuální realitu – barvitější a nadějnější než skutečný svět – všemi smysly. Ve výsledku však i Dorma působí na čtenáře jednotvárně, jako nepříliš úspěšný útěk z kolabující společnosti, jež zcela ztrácí vůli po životě. Město definuje všudypřítomná zanedbanost a izolace, lidé se jen neochotně vytrhávají z virtuální skutečnosti, aby si v neustálé hrůze z nákazy nasadili dýchací masku a obstarali si to nejnnutnější v životě. Mnohým pak přijde jako nejlepší se vším skoncovat – a k tomu slouží ukončovatelé, lidé s povoláním humánně usmrtit ty, kterým už veškerá snaha přijde marná. Temnou mystikou prosycený chiliastický kult Nového začátku vedený Stanem Nikiforovem, guruem s nadlidskými schopnostmi (imunita vůči naze), stanovuje pravidla celé společnosti a touhu po smrti u „slabých“ jedinců jedině podporuje. Ukončovatelem je i Erik Vilks, ústřední postava textu, které se společně s úryvky melodie Beethovenovy *Sonáty měsíčního svitu* vybavují i střípky vzpomínek na vlastní minulost. Dějovou linku příběhu pak tvoří Erikovo pátrání po vlastní identitě, po pravdě o svém životě, jakkoli zraňující může být. Dílo obohacuje další plán, k němuž odkazuje již název – Měsíční sonáta společně s bledou září měsíce a obrazem klidného jezera vynořujícího se ze zamlženého bludiště Erikových vzpomínek provází hrdinu na cestě k sebepoznání, k pokusu



## •• Vnitřní strukturace fantastické literatury

o dosažení svobody ve velice nesvobodném světě. Mírná hladina jezera v Erikově paměti ostře kontrastuje se zběsilostí a hrůzností etapy Erikova života, na niž ve skutečnosti upomíná.

K základním rysům díla patří neurčitost a zamlženost dotýkající se všech rovin textu – od fikčních reálií přes společnost připravenou o paměť až k celkové atmosféře. Nedourčené zůstávají i mnohé aspekty fikčního světa, které by čtenáři umožnily orientaci: motivace jedné z klíčových postav Stana Nikiforova a nevěrohodnost jeho jednání především v závěrečných pasážích textu vzbuzuje otázku, zda jde o autorský záměr, nebo spíše o nedomyšlenost. Boj o právo na svobodu rozhodování proti odosobněné institucionalizaci a kvůli moci vyznívá v kontextu pravdy o Erikově životě nepřesvědčeně, minimálně stejně silně z textu vyvstává zobrazení marnosti a nesmyslnosti života.

*Mondschein* zřetelně navazuje na klasická antiutopická díla, z jejichž konceptů hojně čerpá; Vnitřní kruh připomíná Orwellovu Vnitřní stranu či Zamjatinův Úřad strážců, charismatický vůdce má své předobrazy v Dobrodinci i Velkém bratrovi a podobně<sup>117</sup>. Plností zobrazení silně upomíná na *Cestu* Cormaca McCarthyho. V rámci antiutopického žánru příliš nového nepřináší (snad krom vztahu k dobrovolné smrti), druhá polovina textu ztrácí logiku a vrší jedno odhalení za druhým, včetně nenápadité pomůcky v podobě nalezeného deníku, v němž na pátrající postavy čekají již připravené odpovědi.

### 12.3.7 Prototypičnost jako zintenzivnění výpovědi – kontrast komiky a vážnosti Terryho Pratchetta

Terry Pratchett je známý především jako autor humorné fantasy – cyklus *Úžasná Zeměplocha* obsahuje čtyřicet jedna knih (vydání posledního titulu *The Shepherd's Crown* je ohlášeno na podzim 2015), populární jsou i kratší série *Vyprávění o Nomech*, *Dlouhá Země* a další texty. Přestože svérázný suchý humor s mnoha odkazy k britským reáliím k Pratchettově strategii neoddělitelně patří a leží v základech jeho proslulosti, zejména v novějších textech jej výrazně podbarvují témata a tóny zcela neveselé, chmurné, závažné. Jeho díla, jakkoli v nich přirozený svět chybí, se k našemu světu vztahují na mnoha rovinách, od kulturních a historicko-společenských aluzí po, dle mého soudu zásadní, zkoumání osobních i společenských fenoménů a schémat.

Sérii *Zeměplocha* charakterizuje specifické prostředí: plochý svět držený čtyřmi slony stojícími na zádech ohromné želvy putující vesmírem je zcela založen na fungování magie a moci příběhu – takzvaného bylonebylia – které nahrazují

---

117 Na základě podobností s klasickými antiutopickými texty *Mondschein* analyzuje Ondřej Nezbeda (NEZBEDA 2012).

přírodní zákony. Věci se zde dějí, protože to vyžaduje příběh a podléhají moci přání. Zeměplochu vedle pestré směsky živočišných druhů zabydlují personifikované abstrakce, které krom inspirace z aktuálního světa charakterizuje nemalá míra parodičnosti. Zosobnění smrti, vysoký kostlivec s kosou nesoucí přízviska Bledý jezdec, Konec nadějí, Přítel opuštěných nebo Tišitel trpících miluje kočky, trpí periodickými záchvaty sentimentality a snahy porozumět lidské povaze, k čemuž patří i nápodoba lidského obydlí, ačkoli Smrt nechápe účel většiny pro lidi nepostradatelných předmětů. Komického účinku Pratchett dosahuje mísením nesourodých aluzí: Čtyři jezdcí apokalypsy – Válka (se syny Zmatkem, Hrůzou a dcerou Řinčilou), Smrt, Znečištění (Mor po vynálezu penicilínu odešel na odpočinek) a Hlad – měli ještě pátého člena, který je ovšem opustil těsně před tím, než se stali slavnými. Otec prasátek se nápadně podobá Santa Clausovi a zároveň zřetelně odkazuje k uctívání nového slunce<sup>118</sup>. Pantheon bohů zahrnuje zosobnění osudu, moudrosti, ale i bohy napůl ohlodaných postelí a zbytečné kancelářské práce. Personifikace zániku, katastrof a přírodních zákonů současně nabývají podoby neodvratné hrůzy a vcelku milých, poněkud přihlouplých postaviček. Tyto dvojakosti – komika a syrová hrůza, idealizovaná podoba a její skutečná podstata – jsou pro Pratchettovo dílo zcela zásadní.

Moc příběhu je v textech přítomna implicitně (věci se dějí, protože si to dostatečně množství bytostí přeje), stojí nad fakty i nad pravděpodobností, v mnoha textech je tematizována přímo: Když čarodějky v *Soudných sestřích*<sup>119</sup> (1988, česky 1995) dohlížejí na to, aby se odehrál ten *správný příběh*, manipulují okolnostmi, aby na trůn dosedl správný král; nezáleží na tom, zda je nebo není královské krve. *Čarodějky na cestách* (1991, česky 1996) naopak pomáhají chudé a krásné dívce vymanit se z moci příběhu, který ji nutí objevit se na plese, okouzlit prince a stát se jeho ženou. Čarodějky, charakteristické daleko více logickým a kritickým myšlením (hlavologií) než používáním magie, se dokáží vytrhnout z moci příběhů poutajících obyčejné lidi a přetvářet je, ať už k dobrým nebo špatným účelům. Pratchett ve svém díle poukazuje na moc a sílu příběhu, na to, jak příběhy prostupují lidské myšlení a ovlivňují jejich činy. Jak vhodně zvolený příběh dokáže ovládat davy a celé národy. Sebeobranou proti mámení příběhu je poznat skutečnost ležící pod ním (lživý příběh o krásných a vznešených elfech – *Dámy a pánové*), a především vypěstovat si citlivost k manipulaci. Pratchett na satirických příbězích o rádo by vlastenectví (*Hrrr na ně!*) a rasové, přesněji druhové nenávisti (*Buch!*) odehrávajících se na Zeměploše poukazuje ke stejně lživým a manipulativním příběhům zkvétajícím v rámci aktuálního světa. Vybírá základní příběhy lidského rodu a odhaluje

118 Otec prasátek jezdí na saních tažených čtyřmi divokými prasaty, na Svátek prasečí hlídky plní dětská přání a nosí kožešinou lemovaný červený kabát. Neškodnou podobou blahobytného výrobce hraček problemkuje starší tvář bytostí žijící v hradu z kostí a doručující krvavé kosti zlobivým dětem. Ještě za tím se ukrývá zimní bůh smrti a nového života.

119 Jednou rovinou příběhu odkazujících k Hamletovi.

nemilosrdně a ostře jejich podstatu, současně ukazuje, jak lze proti příběhům bojovat jinými příběhy – protože pro většinu lidí je schopnost vymanit se z jejich moci nedostupná. V knize *Obléknu si půlnoc* (2010, česky 2011) vesničané spálí chaloupku staré paní, která žije osaměle a povídá si se svými kočkami, protože usoudí, že to musí být zlá čarodějnice zodpovědná za všechna neštěstí ve vesnici. Stařena, ne zcela při smyslech a neschopná starat se sama o sebe, umrzne k smrti. Mladá čarodějka Tonička Bolavá ví, co k tomu její sousedy vedlo, a zároveň chápe, že vesničany na jejich surový omyl nesmí nechat zapomenout. Vysvětlování nestačí, lidem nenavyklým kriticky uvažovat více utkví magický důkaz: Tonička ve městě koupí semena vzácných květin a postará se, aby palouk, na kterém stála stařenina chaloupka, vždy nádherně kvetl. Není podstatné, že malý zázrak je vlastně podvodem, důležité je to, co vyjadřuje – příběh o zlé čarodějnici nahrazuje pravdivějším příběhem o bezmocné staré paní, která se stala obětí hlouposti svých sousedů. Čarokrásné květy uprostřed trosek jejího domova ji posouvají do zcela jiného příběhu, než je ten o zlovolné a mstivé stařeně vládnoucí nadpřirozenou silou.

Zákony ovládající Zeměplochu nejsou samoučelné, což Pratchett mnohde aluzivně naznačuje a explicitně toho pak využívá v trojdílném cyklu *Věda na Zeměploše*<sup>120</sup>, na kterém pracoval společně s matematikem Ianem Stewartem a biologem Jackem Cohenem. V jedné linii příběhu zeměplošští mágové díky nehodě produkující enormní množství surové magie vytvoří modelový vesmír, v němž nejsou ani bohové, ani bylonebylium a který podléhá stejným zákonům jako aktuální svět. Druhá linie je čistě popularizační, představuje vznik vesmíru a života na zemi z pohledu současné astrofyziky a biologie (v dalších dílech se zabývá vývojem vědy, vírou, mocí příběhů, evolucí a podobně). Srovnání Zeměplochy a modelového vesmíru Zeměplochy umožňuje objasnit principy řídící aktuální svět a fungování lidské mysli, zároveň je dovoluje nahlížet z opačného pohledu, než je ten náš (pro mágy, kteří jsou parodickou obdobou vědců aktuálního světa, je představa kulaté planety, na níž se nevyskytuje žádná magie, absurdní).

Pratchett vytvořil několik skupin postav, které přecházejí mezi jednotlivými díly série. K těm nejvýraznějším a nejčastěji se vyskytujícím patří velitel ankh-morporcké městské hlídky Samuel Elánius (poprvé se objevuje v románu *Strážte! Strážte* (1989, česky 1995) jako velitel Noční hlídky), který je v rámci cyklu výjimečný i svým vnitřním vývojem. Postav, které by procházely zřetelnými proměnami, v textech není mnoho, Elánius se ze zatrpklého alkoholika pozvolna stává postrachem nepoctivých mocipánů, významnou osobností Ankh-Morporcku (to do značné míry proti své vůli), jeho excelencí vévodou z Ankhu (zcela proti své vůli), šťastným manželem a otcem syna. Co se nemění, je jeho neúhybná poctivost, zdravé pohl-

---

120 *Věda na Zeměploše* (1999, česky 2004), *Věda na Zeměploše II – Koule* (2002, česky 2006), *Věda na Zeměploše III – Darwinovy hodinky* (2005, česky 2007). Poslední dva díly značně utrpěly nekvalitním překladem, který se odrazil už v titulech, v originále *The Science of Discworld II: The Globe* a *The Science of Discworld III: Darwin's Watch*.

dání aristokracií a divoká nenávisť ke zvlí mocných. Na jeho postavě lze sledovat inspiraci detektivy z filmů noir a britskými policisty ze staré školy. Pro Pratchettovo dílo klíčové kontrasty se podepisují na celém jeho životě: bídné dětství a svatba s dědičkou ohromného bohatství, cynismus a idealismus, neoblomná víra ve spravedlnost (která by se ukázala jako naivní, nebýt to na Zeměploše, na níž víra formuje svět), odpor ke šlechtě a titul vévody. Další rozpory se ukrývají hlouběji – s typicky zeměplošskou mírou personifikace se v Elániovi sváří Strážce, muž zákona a spravedlnosti, a Bestie, temnému vzteku podléhající zvíře cenící zuby v hrozbě. Obě součásti jeho duše nenávidí Zločin – ne zločiny páchané ze zoufalství a bídy, ale Zlo, jehož se dopouští mocní v domnění, že mají právo ovládat životy druhých. Tím nejhorším zločinem pak je válka. Elánius vidí svět bez ochranných růžových brýlí iluzí a falešných představ o druhých lidech a o sobě samém (neustále se obává svého vnitřního zvířete, toho, čeho by byl schopen) – takové nezastřené vnímání je nesnesitelné a na počátku série je alespoň dočasně otupuje alkoholem, v průběhu série se ale učí nést viděné a vnímané bez zrádné berličky.

Ostatní postavy podobně zásadním vývojem neprocházejí, s výjimkou Toničky Bolavé<sup>121</sup> a Magráty Česnekové, třetí z čarodějek, která se ze zakřivené větroplašky s popletenou hlavou plnou iluzí stává sebejistou a praktickou ženou a matkou. Množství výrazných postav se naopak mění zcela minimálně, fungují jako charakterové prototypy, což platí jak o ústředních postavách (Bábi Zlopočasná, Stařenka Oggová, kapitán Karotka Rudykopalsson), tak o vedlejších a epizodních (Kolík Ašepicnu, desátník Nóblhóch a další). Bábi Zlopočasná, první z archetypální trojice čarodějek – stařena, matka, panna – je mytickou moudrou babicí vládoucí mocí, jíž ale nezneužívá; připomíná oko uragánu, nehybný bod ve středu bouře, pratchettovsky polidštěný značnou dotýkavostí, sebestředností a ochotou vykládat si věci zásadně po svém. Podobně kapitán Karotka, ve skutečnosti dědic ankh-morporského trůnu (o který v nejmenším nestojí), je prototypem hrdiny bez bázně a hany, odvážného, čestného a nekompromisně laskavého. Většinou působí poněkud komicky kvůli naprostému nechápání ironie a sarkasmu. Spolu s dalšími postavami městské hlídky (seržant Tračníka, vlkodlačice Angua, trpaslice Pleskot Řířka, troll Navážka a další) vytvářejí společenství jako vystřižené z epigonské hrdinské fantasy, pro něž je zásadní co největší druhová rozmanitost a typizované charaktery. V Pratchettově případě jde ovšem o jasný záměr – krom satirických a parodických aluzí k aktuálnímu světu autor paroduje žánr hrdinské fantasy, na čemž se zakládá značný podíl komických momentů. (Odrážem proslulého Barabara Conana je

121 Tonička a jejímu vývoji v čarodějku věnoval Pratchett čtyřdílnou minisérii *Svobodnej národ* (2003, česky 2004), *Klobouk s oblohou* (2004, česky 2005), *Zimoděj* (2006, česky 2007) a *Obléknu si půlnoc* (2010, česky 2011) – spolu s Toničkou jsou hlavními postavami Nac Mac Fíglové, velmi svérázný poddruh víl skotského vzhledu, který věří, že se ocitl v nebi umožňujícím neustálé pití, rvačky a krádeže (neboli slop, prášku a čórku).

Pratchettův Barbar Cohen<sup>122</sup> založený na představě, co se stane s barbari, kteří dostanou šanci zestárnout).

K velkým Pratchettovým tématům ve více i méně komických kulisách patří ne/tolerance, předsudky, moc a její zneužití, manipulace a nebezpečná hloupost – těch mocných odtržených od skutečnosti i snadno ovladatelných davů, takzvaných obyčejných lidí plných předsudků a touhy vybit si své prohry a křivdy na komkoli slabším. Román *Malí bohové* (1992, česky 1997) pojednává o institucionalizaci náboženství, když se víra v boha (v tomto případě velkého boha jménem Om) mění ve víru v instituci, přesněji ve strach před tím, co by se stalo, kdyby se dotyčný jedinec ukázal být nedostatečně oddaným následovníkem svého náboženství. V kontrastu proti sobě stojí naivní a upřímná víra novice Bruty věnovaná bohu, který si ji nijak nezaslouží, a pokrytectví, touha ovládat ukrytá pod pláštíkem zbožnosti, krutost a nelidské skutky páchané ve jménu boha, jehož existence je sice nepochybná, který se však o své vyznavače nijak zvlášť nezajímá. Celou společnost tak lze v zájmu mocenské elity snadno ovládat. „*Bylo mnoho způsobů, jak se obrátit k Velkému bohu, ale ty většinou závisely na tom, kolik jste si mohli dovolit, což bylo správné a dobré a přesně tak, jak věci být mají. Koneckonců ti, kteří na tomto světě dosáhli úspěchu, dosáhli ho jen díky souhlasu Velkého boha, protože by bylo nesmyslné se domnívat, že by ho dosáhli s jeho nesouhlasem. Podle stejného systému mohla pak kvízice pracovat a nemusela se obávat, že učiní nějakou chybu. Už samo podezření bylo důkazem. A jak by tomu mohlo být jinak? Velký bůh by jistě nepovažoval za správné vložit podezření do mysli svých kvízitorů, pokud by nebylo správné, aby se tam takové podezření objevilo*“ (PRATCHETT 1997: 72).

Za přelomové dílo lze považovat *Noční hlídku* (2002, česky 2003), v níž komické prvky už jen podkreslují značně neveselá témata. Komično ustupuje temným obrazům zvůle moci, krutosti a účelové slepoty postav, které jsou přes, či právě naopak pro svou typizovanost velice lidské. Zobrazení autoritativního režimu v čele s paranoidním diktátorem a revoluce, která v zásadě vede jen k výměně za diktátora nového, odkazují k mnoha momentům lidské historie, stejně tak jako oběti vzpoury v těsných uličkách města, když je proti rozhořčeným, většinou nezkušeným civilistům nasazeno vojsko zavírající oči před skutečností a řídící se rozkazy shora. Věrohodná jsou zobrazení bezhlavosti davů, korumpovanosti moci, toho, co vše může zapříčinit oblíbená výmluva: „Jen jsem poslouchal rozkazy“. Pratchett skrze postavu Elánia ukazuje na nutnost samostatného jednání a přijetí odpovědnosti za své činy. Nadčasová a důvěrně známá je i tajná policie „sloužící“ režimu, nepojmenovatelní, kteří se pod zástěrkou udržení pořádku dopouštějí těch nejhrůznějších

---

122 Čingis Cohen se poprvé objevuje v *Lehkém fantastičnu* (1986, česky 1993), dále v *Zajímavých časech* (1994, česky 1998), to už doprovázen Stříbrnou hordou, v *Posledním hrdinovi* (2001, česky 2003) a v povídce *Trollí most* (vyšlo ve sbírce *Divadlo krutosti* roku 1993). Obraz barbarských hrdinů komicky komplikují mimo jiné také barbarská kadeřnice Conina nebo Nijel Ničitel, který kvůli své starostlivé matičce musí stále nosit vlněné spodní prádlo, aby se nenastydl, viz *Magický prázdroj* (1988, česky 1995).

ších krutostí. Všichni ve městě tuší, co se děje v jejich kobkách, raději ale zavírají oči, aby se do nich nedostali také. „Jenže já s ním jel už předtím, seržante! A všichni chlapi! Prostě jsme jim předali lidi a vrátili se na strážnici na kakao!“

„No... měli jste rozkazy...“ řekl Elánius, aby mu trochu ulehčil.

„Nevěděli jsme to!“

To není přesné, pomyslel si Elánius. **Neptali** jste se. Prostě jste tomu uzavřeli své myšli. Ti lidé vešli dovnitř hlavními dveřmi a některé z nich pak vynesli tajným vchodem a mnohdy ani ne v jedné bedně“ (PRATCHETT 2003: 353–4).

Podobně syrový přístup charakterizuje jednu z rovin románu *Šňupec* (2011, česky 2012), v němž vystupuje národ skřetů, poníženy, zanedbaný a opovrhující i sám sebou. Pro lidi nejsou skřeti než odpadem, méněcennou rasou, která by ani nedokázala svobodně a plnoprávně žít. Satirické narážky na rasismus a otrokářství nejsou v Pratchettově díle ničím novým (nenávisť mezi trolly a trpaslíky, kruté zacházení s golemy chápanými pouze jako pracovní nástroje, povýšený postoj příslušníků lidské rasy vůči všem nelidem), nikde ale nejsou zobrazeny tak nemilosrdně jako ve *Šňupci*, žádná z perzekvovaných komunit není tak bezmocná a ponížena jako skřeti.

Pratchett obecně stále více psal o velmi neveselých věcech<sup>123</sup>, komický rozměr podtrhuje hrůzu popisovaného, umístění na Zeměplochu umožňuje zobecnění, odosobnění – záměrně typizované postavy, typizované příběhy i historie poukazují ke své univerzálnosti, vsudypřítomnosti a opakovanosti. Nesvázány časoprostorem odkazujícím ke konkrétním aktuálního světa vyvstávají před čtenáři základní příběhy, vzorce, které se mohou zhmotnit, naplnit v každé době a každé zemi. Morální podtext je o to silnější, oč více se příběhy krutosti nehodí do veselých kulís Zeměplochy.

Prototypičnost zde není slabinou, ale dostatečně najevo dávaným úmyslem (počínajícím už na úrovni postav), a hlavně prostředkem univerzálnosti a nadčasovosti.

Proto lze Pratchettovi „odpustit“ slabiny jeho textů, zejména jistou schematicnost příběhů (nutné zlo typizujícího přístupu) i důraz na akčnost (která však zároveň odkazuje k dobrodružné fantasii, již Pratchett na mnoha rovinách paroduje).

### 12.3.8 Na hranicích postižení vnitřní souvislosti a zdání realističnosti

**Ted Chiang** doposud publikoval něco málo přes deset povídek, v českém překladu vycházely nejprve ve specializovaných magazínech (*Fantasy & Science Fiction*, *Ika-*

123 Zvyšující se závažnost dílů série je zřetelná, neplatí ale stoprocentně: například *Malí bohové* jsou třináctým textem *Úžasné Zeměplochy* a některé texty, v nichž komično převažuje nad vážnými tématy, vyšly až po nich (z novějších například *Nevídaní akademikové* z roku 2009, česky 2010).

rie) a antologiích, výběr devíti z nich byl vydán roku 2011 ve sbírce *Příběhy vašeho života* (v originále 2002).

Povídka *Příběh tvého života* představuje dva zdánlivě oddělené příběhy, které se v závěru protínají; zatímco jeden pojednává o pokusu dosáhnout porozumění se zástupci mimozemské civilizace, druhý je veskrze intimní. První linie využívá lingvistické platformy a zaslouží si označit za hard SF (přesněji soft SF – science fiction založená na humanitněvědném východisku), tedy text podmíněný vědou a kreativně spekulující při zachování jejích postupů, nikoliv pouze ozvláštňený (pseudo)vědeckými či technickými kulisami. Obě linie jsou na sobě vzájemně závislé, ne primárně obsahově (to se vyjasňuje až v závěru), ale především způsobem recepce – čtení a zvolna se rodící chápání prvního příběhu podmiňuje porozumění druhému, který postupuje oproti prvnímu retrográdně – až v samém závěru povídky se střetávají v rozhodném okamžiku, bez kterého by druhý příběh vůbec nemohl vzniknout. Formálně vypracovaná struktura proplétajících se linií zpětně osvětluje jednotlivé epizody a závěru dodává značný emocionální náboj. Nelineární diskurz se přibližuje příběhu postavenému na schopnosti nelineárního vnímání času a předestírá před čtenáře představu prožívání a jednání, při kterém v každém okamžiku zná následky svých rozhodnutí, která jsou vlastně neměnná, protože bytí v čase připomíná tapiserii utkanou z mnoha pramíneků, ve výsledku však přehlednutelnou jedním pohledem. Vědět, jak skončí láska a život dítěte ještě předtím, než potkáte jeho otce, znát svou budoucnost, a právě proto ji nemoci a (snad) ani nechtít měnit, to je dar nelineárního vnímání času. Radost a smutek se splétají stejně jako vlákna Chiangova příběhu a jedno podbarvuje a doplňuje druhé. Povídka svou hloubkou a formální umností zřetelně výrazně vystupuje ze současné literární produkce a je úchvatným příkladem naplnění možností fantastické literatury.

Povídka *Peklo je nepřítomnost Boha* je zasazena do fikčního světa, v němž se není třeba ptát, zda Bůh, duše, Nebe a Peklo existují. Každý se může snadno přesvědčit, že ano. Peklo je vidět v podzemí, odděleno pro živé nepropustnou, avšak průhlednou bariérou, duše po smrti opouští lidské tělo a míří buďto vzhůru do nebe, nebo dolů do Pekla, které nikterak neoplývá plameny spalujícími hříšníky; od světa obývaného živými lidmi se liší jedinou věcí – naprostou absencí boží přítomnosti. Andělé navštěvují zemi v záplavě světla a doprovázejí je jak zázračná uzdravení, tak tragická úmrtí či zmrzačení při „nehodách“ zapříčiněných jejich příchodem. Víra v Boha tak nutně získává zabarvení odlišné od víry v aktuálním světě, ale být je spjata s věděním, nedostává se jí pochopení božích činů. Proč musela hluboce věřící Sára, milovaná žena hlavní postavy povídky, zemřít při zjevení archanděla Gabriela? Proč jsou někteří vyléčeni z neduhů a jiní zase postiženi? Na tyto otázky se věřícím ani nevěřícím odpovědi nedostane. Víru, nezavírali oči před skutečností, musí ještě komplikovat viditelná nespravedlnost zjevení a fakt, že přístup do Nebe lze získat i jinak než řádným životem a vírou – celé smečky hledačů bráz-

dí krajinu ve stopách zjevení a doufají, že se naskytnou dostatečně blízko, aby byli zasaženi kuželem nebeského světla, automaticky získali lásku k Bohu a odpuštění všech hříchů. I ten největší lump a padouch si tak může najít cestu do Nebe, zatímco o mnoho lepší člověk skončí v Pekle. Poté, co Neilova žena umírá při zjevení a její duše odchází do Nebe, Neil se musí vyrovnat s bolestí a opuštěností, s nenávisť vůči Bohu, který ne dopustil, ale zapříčinil její smrt, a najít cestu, jak být zase spolu. Neil se musí dostat do Nebe. Boha nikdy nemiloval, po tragické nehodě ho nenávidí – aby se mu Nebe otevřelo, potřebuje v sobě najít lásku k Bohu sám, nebo uspět jako hledač. Závěr porušuje domnělá pravidla, převrací jeho úspěch v selhání a zanechává Neila plného nefalšované lásky k Bohu na jediném místě, kam ani odraz božství nedosáhne.

Vedlejší příběhy Janice, dívky, která byla ještě v děloze své matky postižena zjevením a narodila se bez nohou a poté, co vybudovala svůj život na přijetí svého postižení jako boží milosti, při dalším zjevení nohy získá, a Erika trýzněného neschopností interpretovat si význam zjevení, kterému byl přítomen, ještě dále komplikují představu, kterou autor vykresluje. Vyzývá tak čtenáře, aby si představil svět, v němž je mnohé z toho, o čem se v aktuálním světě lze pouze dohadovat (nebo tomu věřit), nezpochybnitelné, a přece to nepřináší úlevu. Naopak, připustíme-li si jako čtenáři vědomí, že život po smrti skutečně existuje, ale do značné míry nezávisí na našem jednání a nejlepší snaze, je to děsivá myšlenka.

Povídka *Když se vám líbí, co vidíte: Dokument* by stejně dobře mohla být uvedena společně s texty akcentujícími zdání realističnosti, podobně jako *Příběh tvého života* je její zásadní součástí vědecká spekulace. Ponechávám všechny tři analyzované Chiangovy povídky v množině postižení vnitřní souvislosti kvůli jejich nadčasovosti a hloubce významového přesahu. Tento aspekt je podle mého názoru pro Chiangovy texty zcela zásadní a na rozdíl od děl Paola Bacigalupiho nejsou Chiangovy povídky bytostně spojeny s konkrétním prostorem, který by je přibližoval zdání realističnosti.

Povídka využívá dokumentární formy k zobrazení převratné myšlenky – kontextu a důsledků vynálezu umožňujícího vratně zablokovat centrum vnímání krásy v lidském mozku. Co by to znamenalo? Ve společnosti používající kalignostii<sup>124</sup> by ani trochu nezáleželo na tom, s jakou tváří a postavou se člověk narodí. Už by nic neznamenal barva očí, tvar nosu ani šířka boků – krásní lidé by neměli žádné výhody plynoucí z jejich zjevu. Nebyl by to život bez vnímání krásy kolem sebe, jen konec propojování symetrických rysů a na plodnost upozorňujících křivek s vrozeným a kulturním ideálem krásy. Neztratila by se krása lidského úsměvu ani osobitost výrazu tváře, ocenění by došla lidská osobnost jako celek, ne jen ta nejsvrchnější slupka.

124 Autorský novotvar, česky lépe kalliagnosie, z anglického calliagnosia, to jest callia-gnosein. Kallia – starořecky nádherný, gnosein – (po)znát.



Chiang metodou prezentace názorů z různých stran (od příznivců plošného zavedení přes neutrální postoje až k zuřivým odpůrcům) nastoluje otázku, zda by šlo více o obohacení života, či jeho ochuzení. Ocenění a preference krásy v minulosti pomáhaly v přežití lidstva a šíření genů zdravých jedinců; široké boky umožňují snazší porod, čisté zuby a pleť poukazují na zdraví, souměrné rysy na kvalitní geny a dobrou výživu během růstu. Kulturní nános pak ze značně praktického výběru udělal estetická měřítka zasahující do každého aspektu života. Kráse odpustíme ledacos, plytkost i krutost. Krása vzbuzuje podvědomou, jakkoli nezaslouženou důvěru. Už jen upřímně si přiznat, do jaké míry se necháme ovlivňovat vzhledem – v každém okamžiku, každé situaci – je nesnadné a v důsledku zahanbující. A značně to nabourává koncept svobodné vůle. O kolik plněji a svobodněji by se mohla vyvíjet lidská bytost bez hendikepu působeného odchylkami od ideálního vzhledu, bez reflexu ptát se neustále: „jak vypadám v očích těch druhých?“ a o kolik bohatší a poctivější by mohly být vztahy mezi lidmi bez vědomé i intuitivní manipulace krásou – to je podstatou argumentace pro zavedení kalignostie. K důvodům proti patří ochuzení komplexnosti života a právo na vlastní rozhodnutí. K tomu nutně přistupují zájmy kosmetických firem a módního průmyslu. Ačkoli se Chiang v textu explicitně nepřiklání ani na jednu stranu, sympatie s kaligností je zřejmá (v autorském komentáři k povídce i vyjádřená), podpořena i závěrem, který až šokujícím způsobem odhaluje další možnosti manipulace lidských názorů. *Když se vám líbí, co vidíte* opět funguje jako soft SF – zejména ve vykreslování sociálního a kulturního kontextu kalignostie. Chiangovi nejde o povahu vynálezu samotného, ale o následky jeho použití. V technologii umožňující manipulaci lidského vzhledu a vystupování směrem k maximální přesvědčivosti a důvěryhodnosti autor jen do důsledků rozvíjí v současnosti praktikované metody.

Povídka Teda Chianga nutí čtenáře přemýšlet a přehodnocovat, obrátit se k vlastním představám a předsudkům, postihnout vnitřní souvislosti mezi fantastickým fikčním a aktuálním světem.

## Postižení vnitřní souvislosti – shrnutí

Vnitřní souvislost mezi fikčním a aktuálním světem může nabývat značně rozmanitých zpodobnění. Uvědomuji si, že jde o velice širokou množinu a pojmenování alespoň hlavních podmnožin by vydalo na samostatnou studii. V této práci jsem se spokojila pouze s vytčenými příklady ilustrujícími různorodost přístupů k této funkci fantastického prvku.

Mnohé z analyzovaných textů vytvářejí komplexní fikční světy, které se k aktuálnímu světu vztahují převážně implicitně nebo zcela epizodicky (například Le Guinová, Cherryhová, Pratchett). Pokusila jsem se vyzdvihnout, jak významné jsou v nich obecně lidské otázky a problémy, přesto tato díla nepovažuji za alegorická,

už z toho důvodu, že jejich fantastické fikční světy jsou mnohem komplexněji a svébytněji pojaty, než kdyby byly pouhým prostředkem alegorie. Fikční a aktuální skutečnost má v těchto dílech minimálně stejnou váhu a význam.

Jedním ze zásadních témat fantastické literatury je střet s mimozemskou civilizací a úsilí o porozumění mezi dramaticky odlišnými kulturami. Ursula K. Le Guinová, Carolyn Janice Cherryhová, Orson Scott Card a Stanisław Lem v analyzovaných textech tematizují úskalí a hranice porozumění. Mnohé aspekty jejich děl lze zobecnit a přenést do zkušenosti aktuálního světa, cizost Cardovy descology a Lemova organismu *Solaris* přesahuje hranice současného stavu poznání, rozšiřuje však představu o možné rozdílnosti života ve vesmíru.

Do neostré množiny postižení vnitřní souvislosti však patří i díla, u nichž se fantastický prvek objevuje v jinak přirozeném fikčním světě. Johanna Sinisalová umístila příběh románu *Ne před slunce západem* do soudobého Finska, fantastický rozměr mu dodává existence trollů. *Neopouštěj mě* Kazua Ishigura je fantastickým dílem díky technice klonování. V obou případech fantastické prvky nejsou důležité z toho důvodu, že by k nim vývoj světa směřoval. Do značné míry symbolicky pojmenovávají cosi přítomného již nyní, tady a teď. Jejich poselství tkví v nadčasovosti, u Sinisalové ve velmi silném spojení s mýtem, Ishiguro odkazuje k univerzálním lidské povahy. Podobně v *Kirinyaze* Mika Resnicka není podstatná možnost osídlit terraformovanou planetku v blízkosti Země, ale selhávající snaha znovuoživení mytického času a způsobu bytí racionálním způsobem.

V povídkách Teda Chianga jde o zcela zásadní otázky lidského prožívání a rozumění světu. Fantastické prvky umožňují názorné vyjádření myšlenky, současně fungují jako výzva čtenářově představivosti: představte si svět, v němž nelze pochybovat o přítomnosti andělů a pekla, představte si, že znáte běh svého života v budoucnosti, a právě proto ho nemůžete (nechcete změnit), uvědomte si, do jaké míry vás ovlivňuje vzhled vašich spolužáků, kolegů, obchodních partnerů i kolemjdoucích. Chiang nastoluje univerzální otázky a problémy a přitom je dokáže pro své čtenáře učinit velice aktuálními a osobními.