

Ulbrechtová, Helena

Fantastická literatura jako model společnosti

In: *Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání*.
Dědinová, Tereza (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova
univerzita, 2016, pp. 39-60

ISBN 978-80-210-8441-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136776>

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.



FANTASTICKÁ LITERATURA JAKO MODEL SPOLEČNOSTI

Cesty časem jsou – pokud odhlédneme od teoretických možností, které nám nabízí teorie relativity a kvantová mechanika – vždycky cestami do přítomnosti.

Konrad Paul Liessmann: *Zum Raum wird hier die Zeit* (přeložila H. U.)

Fantastická literatura v německé literárněvědné tradici

Pojem fantastická literatura je v německé literární vědě definován o něco pregnantněji, nežli v české (svědčí o tom dokonce i stránky na wikipedii); snad je tomu tak i proto, že se jeden z významných a iniciačních zdrojů fantastické literatury zrodil právě v Německu v textech Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna,¹ tedy v období literárního romantismu.² Tak také německá literární věda častěji používá označení „fantastická literatura“, a to i tam, kde český vědec použije jednoznačně termínu „sci-fi“. Pro účely této kapitoly se tedy přidržíme německé tradice.

1 Srov. např. KÜPPER, Achim: „Nokturne Künste. Alchemie und Hermetismus als epistemische, poetologische und mediale Verfahren in der Literatur um 1800“; rukopis in GRUB, Frank Thomas – PLATEN, Edgar – ULBRECHT, Siegfried – ULBRECHTOVA, Helena (Hrsg.): *Literatur und menschliches Wissen* (vyjde Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2017). Na Hoffmanna jako jeden ze zdrojů fantastické literatury opakovaně poukazuje i Renate Lachmannová ve své monografii (LACHMANN 2002).

2 Lachmannová upozorňuje na to, že již v antice se objevuje prognostický moment v Lukianově textu *Ikaromennipos aneb Cesta vzduchem*; tento text se však nezakládá na technicko-vědeckých poznatcích, ani na jejich anticipaci, ačkoli se v něm objevuje i cesta na Měsíc. Dále upozorňuje na text Francise Godwina *The Man in the moon: a discourse of the voyage thither* z roku 1688, ani v něm se však neobjevuje technický prvek a dokonce ani působení vyšších sil. Srov. LACHMANN 2002: 21.



Fantastická literatura je v německé literární vědě analyzována ze dvou základních výchozích pozic. První je (post)strukturální či kulturně-sémiotická, kdy jsou za narativní linií odkrývány historické kulturní vrstvy či intertextové odkazy na tzv. fantastické jevy, kterými jsou tajné vědění, alchymie, zákoutí lidské paměti, lékařské pokusy a podobně, jak ukázala ve své monografii německá slavistka a kulturoložka Renate Lachmannová (LACHMANN 2002). Počátky fantastické literatury spatřuje v antické technice³ rétoriky a poetiky. Pozornost uděluje tvůrčímu zacházení s lidskou fantazií a jejímu vztahu k racionálnímu vědění.⁴

Další části knihy tvoří kapitola věnovaná fantastickým prostorům a další věnovaná fantastické poiesis. Jako fantastické prostory definuje Lachmannová prostory onoho světa, prostor znaku, dále prostor pohledu (například na město) či prostor média (zde fotografie) a interpretuje je na autorech jako Brown, Hoffmann, Puškin, Odojevskij, Gogol, Poe, Wilde, Wells, Dostojevskij, Turgeněv, Gončarov, Bulgakov, Hawthorne, dále pak nachází projevy fantastické poiesis na metamorfóze (Bruno Schulz), mnemofantastice (Lurija, Borges) a mystifikaci (Nabokov).

Jednotlivé „prostory“ jsou pojaty jako znaky, za nimiž lze odkrývat jednotlivé sémiotické vrstvy, prezentující nejčastěji stav vědění v určité oblasti a v určité době. Pro interpretaci textu pak není důležité, zda autor byl s dobovým „vědění“ obeznámen, či nikoli – je součástí kulturního vědomí epochy, které do textů automaticky vstupuje. Tak je prostor „onoho světa“ analyzován z hlediska reflexe historického „tajného vědění“, nejčastěji alchymie a mesmerismu v textech E. T. A. Hoffmanna, Vladimira Odojevského či Alexandra S. Puškina. Patří sem i aspekt arkanizace (tedy utajovaného vědění) v díle Charlese Brockdena Browna. Prostor znaku sleduje ty kulturní a magické kontace, které vyzývá písmeno, šifra či číslo. Mezi výchozím kontextem a jeho reflexí v literárním textu pak vzniká prostor pro literárněvědnou a kulturologickou interpretaci funkce písma či kaligrafie například ve slavné novele Nikolaje V. Gogola *Plášť* či v některých novelách Dostojevského. Magické tajné vědění spojené s písmenem „A“ autorka sleduje na příkladu Nathaniela Hawthorna a jeho románu *Šarlatové písmeno* (*The Scarlet Letter*).

Prostor pohledu (zde především na topografii města) rozvíjí Lachmannová v analýze tzv. petrohradského textu, kdy jsou Petrohrad a jeho architektura u Gogola pojaty jako fantaskní, nereálný a čistě imaginativní topos. Prostor média je v knize analyzován na příkladu fantaskního působení fotografie mrtvé ženy v povídce Ivana S. Turgeněva *Klara Milič*. Zde analyzuje Lachmannová intertext Schopenhauerova traktátu *Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt* [Pokus vidět duchy a co s tím souvisí] v Turgeněvově povídce. Médium fotografie se stává prostorem, jenž spojuje svět živých a mrtvých a s jehož pomocí mohou

3 Pro kulturní sémiotiku je typické pojmenování literárních postupů jako technik a obecně pak snaha popsat a zařadit fantastické fikce do různých kategorií.

4 Právě vztah literatury a vědění zde hraje velmi důležitou roli – ostatně aspekt lidského vědění se nachází v základu téměř každého fantastického příběhu.



mrtví ovlivňovat ze záhrobního světa živých. Jedná se o analýzu vztahu filozofického, přírodovědného a technického vědění v době literárního realismu.

Pasáže věnované fantastické poiesis se zabývají tzv. novou fantastikou. Na textech Bruna Schulze demonstruje Lachmannová prvek metamorfózy jako nového aktu stvoření (koresponduje tedy s literaturou modernismu, který se rovněž snaží z estetického hlediska participovat na aktu stvoření a tvoření světa), dále autorka analyzuje vztah mezi mytickou tradicí, gnózí a kabalou.

Lachmannová je jednou z iniciátorek výzkumu fenoménu lidské kulturní paměti (například LACHMANN 1990 či LACHMANN, HAVERKAMP 1993). Technika memorování, skryté vrstvy paměti či modely fantaskních světů ukrývajících se v tzv. hypertrofické paměti jsou demonstrovány na povídkách Jorge Luise Borgese *Funes el memorioso* (1942, angl. *Funes the Memorious*) a Alexandra Luriji *Malá knížka o velké paměti* (1968, česky *Malá knížka o velké paměti*).

V tomto kulturně-sémiotickém pojetí se tedy jedná především o vztah mezi reálným a ireálným, mezi reálným a imaginativním světem, mezi světem lidského vědění a jeho reflexí v literární fikci. S archeologickou přesností jsou odkrývány intertextové vrstvy jednotlivých zdrojů „vědění“. Hlavní zkoumanou kategorií je pak **prostor**.⁵

Druhý přístup bychom mohli nazvat s trochou opatrnosti hermeneutickým, tedy snažícím se nalézat vnitřní formu fantastických textů, kterou je tzv. myšlenkový experiment („das Gedankenexperiment“) jako katalyzátor narace, odkrývající hlubší souvislosti. Takto pojaté analýzy fantastické literatury nevycházejí ze vztahu mezi skutečným světem a světem literární (fantastické) fikce, nýbrž berou tento fikční imaginovaný svět jako danost. Pracují pak často s fyzikálními a matematickými kategoriemi. Samozřejmě se nevyhneme styčným bodům obou koncepcí (hlavní spojnicí je zde kategorie paměti, kterou ovšem můžeme analyzovat z různých úhlů, a filozofické myšlení). Hlavní zkoumanou kategorií je v této koncepci **čas**.

Fantastické či sci-fi literární texty jako příklad „myšlenkového experimentu“ analyzovali němečtí a rakouští literární vědci, kulturologové a filozofové v knize *Science and Fiction* z roku 2004 (MACHO, WUNSCHEL 2004), z níž pochází také úvodní motto k této kapitole. Kniha pojednává o spojení fikčních možností literárního textu a náročného, téměř vědeckého pojetí hlavní myšlenky, která se stává katalyzátorem celého textu.

Ačkoli se téměř v celé kapitole, s výjimkou poslední části, budeme zabývat západoevropským teoretickým kontextem, budeme průběžně upozorňovat na příklady i z ruské literatury – ta, jako druhé hlavní těžiště zájmu této kapitoly, bude procházet textem jako červená nit.

5 Fantastické literární příběhy z hlediska sémiotiky prostoru jsou také předmětem kolektivní publikace SCHENK, Klaus, ZEISBERGER, Ingold (Hrsg.): *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015).



Fantastická literatura: technika, vynálezy, či filozofické kategorie?

Jaké možnosti máme při klasifikaci či typologii fantastické literatury? Můžeme se zabývat povahou její fikce, dále jejím chronologickým vývojem nebo zobrazením technických a vědeckých objevů, které se staly na dlouhou dobu hlavním příznakem fantastických žánrů. Zde vyvstává zásadní otázka: je technika tím hlavním, co pohání tok textu? Technika je vždy nezbytným prostředkem, jak uskutečnit vlastní experiment, ale v podstatě téměř vždy jen prostředkem pomocným. Neboť hlavní myšlenkou velké části fantastických románů je fenomén času a dějin. A to hlavně překonání času, někdy i pomocí přesunu v čase, hledání jiného světa, paralelního světa, lepšího světa, sama sebe, hledání možností regulace dějin. Zde se dostáváme do těsné blízkosti filozofie, pro niž je rovněž fenomén času jednou z ústředních otázek. Kategorie dějin umožňuje modelování či formulování různých modů společnosti, z nichž některé mají odpovídat na otázku, co bylo v dějinách uděláno špatně a zda je to možno napravit. Odtud je jen krůček k fantastickému žánru utopie, antiutopie či dystopie⁶ – dva poslední jmenované žánry mimochodem prodělávají od roku 2000 renesanci v ruské literatuře. S časem a prostorem ve fantastické literatuře také souvisí reflexe teorie paralelních světů a jejich modifikace; výsledkem těchto modifikací jsou mimo jiné literárně zpracované fenomény hry či počítačového modelování budoucnosti.

Fantastická literatura jako „Gedankenexperiment“: možná témata k analýze

Co si máme představit pod pojmem „Gedankenexperiment“? Pro Thomase Macha a Annette Wunschelovou⁷ není myšlenkový experiment laboratorním pokusem ani myšlenkou, kterou je možno pokusem ověřit. Podstatou „myšlenkového experimentu“ je naopak to, že jej reálným pokusem ověřit nejde, a že tedy veškeré formulování hypotéz zůstává na čistě fiktivní rovině, „v hlavě“ autora. Zde tedy přichází na pomoc spojení literatury, vědy a filozofie. „V myšlenkovém experimentu jsou věda a literatura nuceny se spojit – ne náhodou bylo tolik sci-fi románů vy-

6 Utopie je fikčním modelem ideálního státního uspořádání a antiutopie ukazuje ideál z odvrácené strany včetně mechanismů, které jej udržují ve funkčním stavu. Základní literární strategií, zvláště v ruské literatuře, je zde parodie či groteska, případně persifláž. Dystopie ukazuje model společnosti po násilném převratu, válce, revoluci, katastrofě, je to apokalyptická vize života a společnosti. Zvláště v ruské literatuře je tragická; ukazuje především násilí jako takové a jeho destruktivní působení na subjekt, často představený lidským tělem. Podrobněji k této problematice, především u Vladimíra Sorokina, KRIER 2011: 190–191.

7 Zur Einleitung: Mentale Versuchsanordnungen. In: MACHO, WUNSCHEL 2004: 9–14.



vinuto z jednoho jediného myšlenkového experimentu“ (MACHO, WUNSCHHEL 2004: 11).⁸ Jako příklad podávají autoři hypotézu světa, v němž by takové experimenty neexistovaly. Modelují pak situace toho, co by bylo a co by nebylo možno: veškeré pokusy a jejich ověření by sloužily pouze nejbližšímu praktickému cíli; mohli bychom sice provést pokus, jak změnit vodu v led, ale nemohli bychom přemítat o tom, zda je to možné učinit pouhým gestem (autoři operují „démonickým smíchem“).⁹ Jinými slovy: v takovém světě by nebylo místo pro „fikci“, která může být (dle Sigrid Weigelové v téže knize) i pojítkem mezi světem humanitních a přírodních věd.¹⁰ Další možností takového světa může být model společnosti, ve které žijí pouze jednopohlavní lidé, či model podmínek života v dvourozměrném světě. V neposlední řadě autoři připomínají (IBID.: 13), že svět bez myšlenkových experimentů by byl světem bez utopií – a zase jsme u literárního žánru!

Jaké hlavní oblasti „myšlenkových experimentů“ zajímají autory citované knihy? Upozorňujeme, že fantastická literatura v této knize je řazena na roveň vědeckým a filozofickým textům. Z velké části se jedná o texty věnované fyzikálním otázkám a pojmu času. První oddíl se věnuje **narativnímu ztvárnění „nepředstavitelných“ situací**, tedy narativnímu aspektu (či reflexi myšlenky a její přeměně v literární obraz) určité „fantastické“ ideje. Christian Kassung se věnuje teorii relativity a jejímu literárnímu ztvárnění v *Hvězdných denících* a povídce *Sedmá cesta*¹¹ Stanislava Lema a v „Denících“ Roberta Musila.

Události se odehrávají v prostoru teorie relativity, zatímco čtení těchto příběhů je (ještě) vázáno na euklidovský prostor. Tak může být tato povídka [Sedmá cesta – H. U.], která operuje s věděním teorie relativity, interpretována jako pokus usouvztažnit vztah času a vědění: čas produkujeme tak, že komunikujeme (IBID.: 32).¹²

8 Další publikace věnující se „myšlenkovému experimentu“ jsou např. SORENSEN, Roy A.: *Thought Experiments* (Oxford University Press 1990); HÄGGQVIST, Sören: *Thought Experiments in Philosophy* (Stockholm 1991); BEHMEL, Albrecht: *Gedankenexperimente in der Philosophie des Geistes* (Stuttgart 2001); KÜHNE, Ulrich: *Die Methode des Gedankenexperimentes* (Frankfurt/M. 2005); BERTRAM, Georg W. (Hg.): *Philosophische Gedankenexperimente. Ein Lese- und Studienbuch* (Stuttgart 2012). Vidíme tedy, že tento typ myšlení je spojen převážně s filozofií, avšak vyskytuje se i v přírodních vědách. K nejstarším příkladům patří teorie „volného pádu“, někdy chybně připisovaná Galileo Galileimu (autorem tohoto „experimentu“ je Giovanni Battista Benedetti, který v roce 1554 vyvrátil tezi, že tělesa s různou hmotností mohou padat různou rychlostí). Dle Macha a Wunschelové je však nárůst tohoto typu experimentálního myšlení spojen až s pozdním osmnáctým stoletím.

9 Podobné příklady uvádí i Renate Lachmannová, ovšem v jiném kontextu: důležitý je dle ní prvek alchymie, kabalistiky či jiného vědění jako spojnice mezi reálným a fantazijním světem (LACHMANN 2002: 10), a upozorňuje i na význam smíchu pro fantastickou literaturu (IBID.: 14).

10 WEIGEL, Sigrid: „Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in Wissenschaft und Literatur“ in MACHO, WUNSCHHEL 2004: 183–205.

11 KASSUNG, Christian: „Tichy . 2 = ? Relativitätstheorie als literarisches Gedankenexperiment“ in IBID.: 17–32.

12 Komunikace je jednou ze spojnic, i když s odlišnou funkcí, se sémiotickou koncepcí Lachmannové.



Jinou „fantastickou“ myšlenku prezentuje **otázka překonání smrti a možnost lidského života neomezeného pozemským časem**.¹³ Annette Wunschelová po krátkém exkurzu do historie myšlení o nesmrtnosti (vycházející z křesťanství) interpretuje tři díla světové literatury, mezi nimi i Čapkovu *Věc Makropulos*. Potvrzuje známý závěr, a sice že člověk může být šťasten jen v časové dimenzi, která je vlastní povaze lidského „bytování“. V tomto případě je tematika překročena směrem k filozoficko-etické úvaze o lidském životě. Interpretace Annette Wunschelové vycházejí z Hegelovy terminologie o dosažení nesmrtnosti skrze činy, potomky a (literární) díla (IBID.: 35). Tato spekulativní triáda, nahrazující v podstatě křesťanskou interpretaci nesmrtnosti, je pak v její analýze spojena s jednotlivými ztvárněními nesmrtného života.¹⁴ Z tohoto oddílu zmíníme ještě studii Thomase Macha, který se zabývá počátky literární podoby čtvrtého rozměru, a to ještě před zveřejněním teorie relativity. Prvním autorem, který už v roce 1884 ztvárnil představu (tedy „Gedankenexperiment“) dvourozměrného světa, byl fyzik Charles Howard Hinton (*Scientific Romances*). V téže době vzniká i román *Plochozemě* Edwina A. Abbotta.¹⁵ O několik let později pracuje s teorií čtvrtého rozměru jako času Alfred Taylor Schofield v románu *Another World* (MACHO 2004: 74).

Druhý oddíl knihy je věnován dalšímu oblíbenému aspektu či tématu fantastické literatury – a sice „**czizím světům a jiným hvězdám**“. Ne všechny studie se zabývají literárními díly – některé (například Claus Pias¹⁶) popisují skutečné vědecké pokusy o výpočty života mimo planetu Zemi a složení vesmírných zásilek – archivů lidské civilizace, posílané do kosmu. Literárnímu ztvárnění jiných světů je věnována pouze jedna studie, a sice románu *Levá ruka tmy* (*The Left Hand of Darkness*) od Ursuly K. Le Guinové o planetě, na níž žijí po většinu svého života bezpohlavní

13 Zde musíme rozlišovat mezi filozofickou a částečně i fantastickou problematikou „života po životě“ – ať už v dimenzi posthistorické (jako „Überleben“, „Nachleben“, „Revival“; srov. např. SCHMIEDER 2011), či jako téma filozofických a náboženských představ o posmrtném životě (z nejnovějších textů jmenujme např. KANTOR, Vladimír: „Problema posmertnogo suščestvovanija (ot Platona do Dostojevskogo). Bobok, rasskaz Dostojevskogo“. Rukopis pro speciální číslo časopisu *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slavische Studien. Literatur und Wissen*. Praha 2017. V české novodobé literatuře se s myšlením o „životě po smrti“ setkáváme v díle Karla Hynka Máchy, mj. v jeho povídce *Krkonošská pouť*, čímž se zabývá Martin Pokorný v připravované knize *Bůh, bytí a nicota v Máchově díle* (Praha: Filosofie, 2016). K problematice „života po smrti“, nesmrtnosti, filozofické a bioetické dimenzi vztahu života a smrti viz SOLHDJU, VEDDER 2015. Pohled na život optikou smrti může v některých případech obsahovat i impulsy k fantastickému vyprávění; v literatuře období realismu to byly časté scény setkávání světa živých se světem mrtvých (srov. LACHMANN 2002: 295: „[...] die Nachtseite des Realismus ist die Phantastik“).

14 WUNSCHHEL, Annette: „Das Leben der Unsterblichen“ in MACHO, WUNSCHHEL 2004: 33–55.

15 MACHO, Thomas: „Die Rätsel der vierten Dimension“ in MACHO, WUNSCHHEL 2004: 62–77. Mimořádně tento román bývá uváděn jako jeden z typických příkladů „Gedankenexperimentu“. Srov. *Gedankenexperiment*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Gedankenexperiment> Download 2. 9. 2015.

16 PIAS, Claus: „Kalküle der Hoffnung“ in MACHO, WUNSCHHEL 2004: 81–100.



lidé.¹⁷ Na planetu Gethen se dostává vyslanec ze Země, čímž je uveden do pohybu samotný „myšlenkový experiment“ – a sice vzájemné pozorování a změny v dosavadní navyké komunikaci – jak Gethenané, tak i pozemšťan se začínají na sebe sama dívat jinýma očima. Oddíl „**Science in Fiction / Fiction in Science**“ je věnován jednak literárním dílům, která ztvárňují **svět po apokalypse** (zde **atomové katastrofě**), další se zabývají vztahem fikce a vědění – tedy v podstatě způsobem transferu vědních systémů do literatury. Pro nás je zajímavá studie Bernharda B. Dotzlera „Dr. Szilard aneb Jak jsme se učili myslet apokalypsu“.¹⁸ Leo Szilard byl sám aktivním fyzikem, molekulárním biologem a odpůrcem atomových zbraní. Jeho svět po jaderné válce, umístěný do jednadvacátého století, je zachycen ve výboru povídek *The Voice of the Delphins* z roku 1961. Svět po katastrofě je ztvárňován i v současných dystopických románech – a v posledních letech je tento žánr velmi oblíben v ruské literatuře. Pro nás nejzajímavějším oddílem knihy je část věnovaná **cestám v čase**. Čas je zde na rozdíl od prvního oddílu, kde je předmětem fyzikálních početních úvah, pojat jako sociokulturní fenomén – a primární zde není to, jak se jím dá cestovat, nýbrž důvod, proč se člověk na takovou cestu vydává.

Konrad Paul Liessmann: Zde se čas stává prostorem

Vynikající studie rakouského filozofa Konrada Paula Liessmanna „Zde se čas stává prostorem. Malé dějiny cest časem“ (LIESSMANN 2004: 209–229) se zabývá především otázkou, jakou roli hraje cestování časem ve fantastických románech, jejichž hlavní výpovědí je úvaha o směřování dalšího možného společenského vývoje. Liessmann analyzuje slavný román Herberta Georga Wellse z roku 1895 *Stroj času*,¹⁹ jenž se stal vzorem pro mnoho dalších děl o cestách časem. Román se dočkal i současného pokračování od Stephena Baxtera z roku 1995 s názvem *The Time Ships*. Slavné jsou i filmové adaptace – oskarový snímek z roku 1960 (režisér George Pal) a *Stroj času* z roku 2002, který režíroval pravnuk H. G. Wellse Simon Wells.²⁰

Katalyzátorem děje Wellsova románu je úvaha o času jako čtvrtém rozměru, která umožní hlavní postavě – vědci z období viktoriánské Anglie – sestrojit stroj, jenž se různou rychlostí může pohybovat časem. Zajímavé je, že úvaha o času jako čtvrtém rozměru ve Wellsově podání předběhla o několik let Einsteinovu teorii

17 DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: „Planet der Geschlechtslosen. Über Ursula K. Le Guins phantastischen Roman *Winterplanet*“ in IBIDEM: 101–114.

18 DOTZLER, Bernhard J.: „Dr. Szilard oder Wie man lernte, die Apokalypse zu denken“ in IBID.: 145–160.

19 Lachmannová se pro zajímavost zabývá jiným Wellsovým textem – *Ostrov dr. Moreau* z roku 1896. Opětne tedy analyzuje prostor, zatímco Liessmann čas.

20 O filmu se zmiňovala i německá ročenka sci-fi za rok 2003: *Das Science Fiction Jahr 2003*, hrsg. von Wolfgang Jeschke und Sascha Mamczak (München: Wilhelm Heyne Verlag, 2003), s. 334.



(nicméně ta již byla v poslední čtvrtině devatenáctého století tématem diskusí). Cesta časem Wellsovy postavy (jeho vědec v románu nemá jméno) zná však na rozdíl od trojrozměrného prostoru jen dva směry pohybu: dopředu a zpět. Z toho vyplývá základní motivace: podívat se na to, co bylo, i na to, co bude; jeho touha po vědění však má logický a filozofický podtext. Čas je zde nejen předpokladem každé formy zkušenosti, ale i překážkou dozvědět se, jak se dějiny odehrály doopravdy a co přinese budoucnost. Wellsův hrdina se rozhodne pro směr dopředu a vybere si rok 802 701. Mezitím se z anglické společnosti devatenáctého století vyvinuly dva druhy lidí: dětinští eloi (the Eloi), kteří jsou zdánlivě šťastní, uchráněni nemocí, nepracují ani nebojují (cestujícímu časem se při pohledu na ně vybaví slovo „komunismus“), a morlokové (the Morlocks) podobní opicím. Ti žijí a pracují v podzemních jeskynních systémech, které opouštějí jen v noci, kdy se vydávají na lov eloi. Teprve později rozpozná cestující časem mezi těmito dvěma druhy souvislost: eloi jsou „chováni“ morloky, svými pány, jako nic netušící dobytek na pastvě a jako dobytek jim také slouží za potravu. Tento stav si vysvětluje náš cestující pomocí sociálních teorií své doby, konce devatenáctého století: aristokracie a měšťané vyvíjeli na zemi hédonistické formy života, zatímco výrobní síla – dělnická třída – byla nucena pracovat u strojů v podzemí, jejich způsob života se tak stále více rozcházel. To vedlo po mnoha tisících letech k vývoji dvou rozdílných biologických typů.²¹ V běhu historie se morlokům podařilo převzít moc a z pohodlné buržoazie si udělat svou potravu. Liessmann tedy upozorňuje, že *Stroj času* není primárně fantastickým románem o technice, jako spíše antiutopií, jejímž prostřednictvím chtěl spisovatel sympatizující se socialismem naznačit, jak překvapivě se mohou vyvíjet jednotlivé třídy, pokud nedojde k sociálnímu vyrovnání. Na rozdíl od obvyklého toposu utopie – ostrova – si Wells tentokrát vybral konečné stádium lineárního historického vývoje, jehož kořeny spatřoval ve viktoriánské Anglii, tedy ve své současnosti.

Na konci své cesty se cestující dostává do prostoru téměř mrtvé planety, kde známky buněčného života byly pouze v zeleném slizu, který obepínal skály na břehu moře. Tato scéna měla být i varováním před nadšenou vírou v pokrok času a společnosti doprovázející darwinismus.

Pokračování Stephena Baxtera začíná tam, kde skončil Wells: ten vyslal svého cestovatele na druhou cestu, z níž se již nevrátil. Nevíme, zda se znovu dostal

21 Nezávisle na Liessmannovi upozorňujeme i na kořeny obrazu dělnické třídy jako tmavých monster v nesnesitelných sociálních podmínkách. Vzpomeňme si na obraz *Velká vápenka* malíře Pietra Jacobsze van Laera zvaného il Bamboccio (1599–1642), který zde ztvárnil dělníky velmi malého vzrůstu – v kamenolomech či vápenkách pracovali od dětského věku ve skrčené poloze, což zanechalo stopy na výšce jejich postav. (K biografickým údajům viz například KALÁBOVÁ, KONEČNÝ, ZAVADIL 2010: 52, k nové interpretaci jeho obrazu viz MŽYKOVÁ 2014: 45–46). Stejně tak postavy dělníků v ruské impresionistické próze se vyznačují rysy monstrozity a ztrátou lidských vlastností a smyslů (zde sluchu), které zavinily těžké podmínky jejich práce (srov. povídku Vsevoloda Michajloviče Garšina *Chudožniki* z roku 1879).



k eloi a morlokům, či se vydal na počátek historie lidstva. Baxter ho znovu posílá do roku 802 701, aby zachránil eloi Weenu, kterou musel Wellsův cestující přenechat morlokům. Nicméně druhá cesta přináší zklamání: cestovatel časem se netrefil do přesného roku, přistál o několik tisíc let dříve, eloi zde však nenačází. Ti mezitím zmizeli ze zemského povrchu, morlokové se vyvinuli v superinteligentní civilizaci a Země se přestala otáčet kolem své osy. Cestovatel tak dochází k poznatku, že se průběh dějin sám od sebe změnil. Zatímco **Wellsův cestovatel je přesvědčen o čtvrtém rozměru jako o lineárním, v němž se lze pohybovat jen dopředu či dozadu, zjišťuje Baxterův poutník časem, že realizací své první cesty modifikuje historii, dokonce ji ničí a vytváří jiné dějiny** – proto se nikdy nemůže znovu dostat do toho času, v němž už jednou byl.²² Chce zrušit svou vlastní existenci v dějinách a vypraví se spolu s inteligentním morlokem (civilizace morloků mezitím přesídlila do vesmíru) zpět do své doby, ještě před vynález stroje času, avšak setkává se s dalším paradoxem: potkává sám sebe. Snaží se odradit své alter ego od sestavení stroje času, ale bezvýsledně. Bere jej pak s sebou na další cestu.

Zde Liessmann upozorňuje na základní otázku, která předchází téměř každé cestě časem a která je výrazně tematizována ve fantastické literatuře a v kinematografii: je možné změnit dějiny cestou do historie? Produkují cesty časem změnu historie? A je možné manipulovat s vlastní existencí? Kladná odpověď by samozřejmě vedla k popření jakýchkoli dějin.²³

Liessmann srovnává popud k cestě v obou románech: zatímco sociálně orientovaný Wellsův utopista chce vidět, co se stane s lidstvem, chce Baxterův cestovatel zabránit vraždě své snoubenky (tedy privátní důvody). Sice se mu podaří zdržet jejího vraha, avšak ve stejnou hodinu dívka umírá při nehodě. Z frustrace poznáním, že historie se nedá změnit, cestuje do budoucnosti. Díky pomoci superinteligentního morloka dochází k poznání, že existují „zmnožené dějiny“: každá cesta časem vytváří vlákno nových dějin. Tak se cestující dostává dále do roku 1938, v němž trvá od roku 1914 válka mezi Německem a Anglií; města se uzavřela před střelami nepřítelů pod kupole a začíná závod o výrobu časové zbraně, jejíž pomocí mohou být manipulovány dějiny.²⁴ Ve válečných zmatcích umírá alter ego protagonisty,

22 Zde se pochopitelně nabízí otázka: nakolik je tato teorie kompatibilní s teorií posthistorie a rhizomu?

23 Upozorňujeme zde na zajímavou paralelu s románem ruského spisovatele Jurije Mamlejeva *Blužďajščeje vremja* (2001), v němž jedna z hlavních postav – hnána obskurní nihilistickou touhou po ničení – cestuje časem a v době svého vlastního početí počne další dítě, s nímž se v budoucnu setká. Oba vidí smysl dějin v zabíjení a ničení. Vyhrocený nihilistický postoj k dějinám i člověku je typický pro literaturu mystického realismu, která mimo jiné propaguje imperiální ruskou ideu v mystickém hávu. Srov. HÖLLWERTH 2010.

24 Na podobném principu funguje i román Vladimíra Sorokina *Goluboje salo* z roku 1999. Děj Sorokinova románu zasahuje do budoucnosti i minulosti, jedná se v něm o boj mezi Stalinem a Hitlerem o zázračný prostředek sloužící k ovládnutí lidstva. Sorokinova antiutopie však především dekonstruuje stalinismus a fašismus jako paralelní totalitní systémy. Srovnej ULBRECHTOVÁ 2010. Připomenout také můžeme vynikající český fantastický film *Zítř ráno vstanu a opařím se čajem* (1977, režie Jindřich



ale on sám spolu s morlokem prchá do období paleocénu. Zde jsou nalezeni oddílem hledačů v čase zbloudilých jedinců, který je o něco později zničen německou atomovou bombou. Několik přeživších zakládá novou civilizaci, do níž o mnoho tisíc let později náš cestovatel spolu s morlokem opět nahlédnou. Paleocénská civilizace mezitím pokračovala ve svém dalším vývoji, dobyla vesmír a vyvinula nový druh lidí: mechanické, hyperinteligentní dědice lidstva, tzv. Konstruktery, kteří se dorozumívají pomocí sítě informačních systémů, jež zabírá celý vesmír. Z této budoucnosti se oba katapultují ještě dále, kdy se Konstrukterům podaří vrátit se s pomocí celé flotily strojů času do počátku vzniku vesmíru a nakonfigurovat si v něm optimální podmínky. („Duch byl vševědoucí, všemocný a všudypřítomný. Konstrukteři uskutečnili svou chladnou cestou k počátkům času svůj ideál, transcendovali konečnost a kolonizovali nekonečno.“) A těmto Konstrukterům se podařilo konečně odeslat naše dva cestující časem do původního roku 802 701, aby mohli zachránit eloi Weenu před morloky.²⁵

Liessmann upozorňuje na to, že Baxter čerpá z moderní kosmologie (z teorie paralelních světů), z Leibnizovy teorie o nejlepším z možných světů, ale navíc ukazuje i fenomén, který je vlastní všem cestám časem: člověk není schopen překročit svůj vlastní čas, svou dobu, nýbrž ji v myšlenkách modeluje dál. Tady jsme u styku fantastické literatury a filozofie, kdy se čas stává z fyzikální kategorie kategorií sociální, historickou a – spekulativní. Dále si Liessmann všimá změny perspektivy: Wells se jako dítě své doby zajímá o sociální otázku a spojuje ji s inovativním postupem cesty časem, přičemž nechává svého hrdinu pořád na témže místě – stále se nachází v Richmondu v různých dobách. Sociální otázka byla ovšem již ve filmové verzi z roku 1960 opuštěna a boj eloi s morloky se stal bojem krásy a dobra se zlem (a elementární boj dobra se zlem se nachází v základu velké části fantastických filmů – H. U.). Stephen Baxter pak posílá svého cestovatele do prostoru celé planety i vesmíru a původní sociálně podbarvený rozdíl tmavé a bílé barvy kůže zcela vymazal tím, že z eloi udělal tmavé krásné lidi karibského typu, a naopak z původně tmavých morloků udělal monstra s bílou pleť.²⁶ Jeho Konstrukteři pak náležejí zcela technickým utopiím pozdního dvacátého století, v nichž je nahrazení lidské inteligence inteligencí umělou zcela přirozenou věcí, podobně tak informační síť jako budoucí forma života. Nejvyšším smyslem inteligentního bytí je prostá informace, že život bude hypostázi v informačním moři, nebude již individuální, ale zato ve své podstatě nekonečný, neboť „moře informací je neklidné a svět poznání se nikdy nezastaví“

Polák), kdy chce skupina turistů přivést Adolfu Hitlerovi do minulosti vítěznou zbraň – vodíkovou bombu. Samozřejmě se jí to nezdaří a po mnoha peripetiích přistane v Německu v době, kdy Hitler ještě vítězně postupoval vpřed.

25 Aspekt pohybu mezi světy a časy v sobě skrývá i ‚unhomeliness of home‘ podle Homiho K. Bhabhy, který je vlastní i tzv. interkulturním či postkoloniálním literárním textům. Srov. HAUSBACHER 2009: 197.

26 Tento rozdíl vyniká především ve filmové verzi z roku 2002.



(dle Liessmanna tento výrok připomíná reklamu na internetové firmy). Jinými slovy: každá cesta časem je velmi paradoxní, protože se dostáváme tam, kde jsme už byli.

Anebo ještě jinak: v tomto typu literatury vidíme zítřejší svět dnešními očima.

V návaznosti na Liessmanna si uvědomme, jak se od konce devatenáctého století proměnil pohled na cesty v čase: od lineárního pohybu se dostáváme k pohybu globálnímu; teorie relativity již pozbyla svého významu. Atributy těchto změn jsou kulturně filozofické pojmy jako patchwork, rhizom, existence různých forem v jedné epoše (posthistorie), role digitalizace jako předávání paměti, vítězství anglofonní kultury / vítězství jedné civilizační a kulturní formy. Nicméně ať už v devatenáctém, nebo v počínajícím jednadvacátém století jsou tyto atributy „pokroku“ vázány plně na formy poznání své doby, pouze v jejich intencích modelují, vytvářejí jejich důsledky. Skutečný vývoj však bude patrně zcela jiný.

Podobně k fantastickým románům patří reflexe dnešní civilizace, jako jsou atomové zbraně, virtualita či strach před koncem civilizace (který má lidstvo od svého samotného počátku – z tohoto hlediska se fantastickým textům blíží už biblická *Apokalypsa*).

Tolik tedy k cestám do budoucnosti – a dále se Liessmann obrací k cestám do minulosti, které jsou vystavěny na podobném principu. Cestující časem ovšem logicky nezajímá, kam „to lidstvo dotáhlo“, nýbrž chtějí lépe porozumět vlastním dějinám. Technický aspekt strojů času do minulosti je jiný – měly by se pohybovat rychleji než světlo, což je dle Einsteina nemožné. Liessmann zde analyzuje román *Timeline* od Michaela Crichtona z roku 1999. I tento příběh vychází z myšlenky možnosti transferu lidí do minulosti a zpět, ovšem výchozí tezí je existence multiuniverza – existuje nekonečně mnoho světů, z nichž se mnoho podobá našemu, ale mnoho z nich existuje v dřívějších dobách.²⁷ A při těchto cestách jde o to přenášet data pomocí kvantového počítače do jiného vesmíru, který se podobá našemu, ale nachází se na nižším stupni vývoje. Nicméně tato technická vymoženost je opět pouze katalyzátorem děje; hlavní dějová linie vypráví příběh tří historiků, kteří se přenesou do čtrnáctého století, doby, kterou sami vědecky zkoumali. Čtenář nakonec dochází k závěru, že v dějinách bylo mnohé jinak, než jak jsme schopni rekonstruovat z dostupných pramenů.²⁸

27 Zde upozorňujeme na paralelu s romány Sergeje Lukjaněnka, ke kterým se dostaneme později.

28 Připomínáme českou paralelu – fantastický seriál *Návštěvníci* (1983, Jindřich Polák – Ota Hofman), v němž se pojí fakt nepoznatelnosti dějin či historické mystifikace s nemožností dějiny opravit, a dále s iracionálním prvkem – lidskou omylností. Ta je však nakonec vyvážena jednoduchou lidskou racionalitou, která je schopna lidstvo zachránit. Mimo jiné je pohled do rodiště pozdějšího génia Adama Bernaua jinýma očima pohledem na vlastní dobu vzniku seriálu, tedy na osmdesátá léta dvacátého století. Samozřejmě se jeden z akcentů při znázornění budoucnosti nalézá na šťastné realizované utopii bez válek, i když za cenu ztráty některých lidských emocí. Budoucnost však nenese rysy dystopie. O nemožnosti přesné rekonstrukce dějin, ba ani jednoho lidského života, pojednává román (nikoli fantastický, ale filozoficko-historický) Marka S. Charitonova *Linii sudby, ili Sundočok Milaševiča* (1992), oceněný ruskou odnoží



Dle Liessmanna jsou tedy cesty časem vždy cestami do současnosti a snaží se literárními prostředky modelovat z minulosti a budoucnosti (tedy ze vzpomínky a z očekávání – dle Aurelia Augustina) formy současnosti. A nikdy – i když se o to díky technickým prostředkům jejich postavy snaží – neujdou moci času. Samozřejmě je možno spekulovat, do jaké míry se v nich odráží sociální problematika či aktuální politické problémy společnosti. Právě na tuto otázku může odpovědět četba ruských fantastických románů posledního desetiletí.

Ruské fantastické romány 21. století a jejich politický narativ

Současná ruská literatura se vyznačuje tematizací ruského neoimperiálního kurzu, který se objevuje po nástupu Vladimira Putina do funkce ruského prezidenta po roce 2000. V reflexi nového ruského impéria a jeho praktik má hlavní slovo právě fantastická literatura, která se od devadesátých let dvacátého století vyvíjí v Rusku poprvé ve své historii velmi turbulentně. Jak se ještě vynasnažíme ukázat, pohybuje se mezi póly „politizace“ a „tabuizace“.

Jediným uceleným komplexem studií, které analyzují vztah Putinova režimu a soudobé literatury, je část svazku časopisu *Wiener Slawistischer Almanach* z roku 2011.²⁹ Jeho editor Matthias Meindl v něm prezentuje výsledky workshopu „Narrative und Inszenierungen“, který se konal v roce 2009 v Berlíně ve spolupráci Centra pro výzkum literatury a kultury s Ústavem slavistiky Humboldtovy univerzity. Cílem workshopu ani citovaného svazku není jednoznačná odpověď na vztah politiky a literatury ani politologická analýza, nýbrž různé pohledy na „politizovanou“ literaturu a její konkrétní interpretace.

Otázka, zda se skutečně v ruské fantastické literatuře odráží přímo aktuální politická situace, nemůže být dle Meindla zodpovězena jednoznačně kladně. Co však ruská literatura dle něj reflektuje ve zvýšené míře, je politizace veřejného života, myšlenka nezdařené sociální utopie, obraz neviditelných mechanismů vládnoucího režimu, tlak na jedince či využívání jeho osobního talentu pro potřeby společnosti. Jedinec se dostává do soukolí vládnoucích mechanismů, které jím manipulují. Velmi důležitým prvkem v těchto příbězích jsou machinace tajných služeb, terorismus a násilí, které plodí opět násilí. Pokud se některé z hlavních postav podaří odhalit pravdu a získá záporný vztah k vládní moci, reprezentované Kremlm, velmi často se ukáže, že se ve skutečnosti jedná o mystifikaci a že nelze jednoznačného viníka zla nalézt. Tak se většina postav upíná k rodinnému životu jako k jediné záchraně v nepřehledném světě a není schopna identifikovat podstatu problémů ve vlastní zemi. Obava z tzv.

Bookerovy ceny. K analýze a interpretaci viz FILIPOVÁ (ULBRECHTOVÁ) 2001.

29 *Wiener Slawistischer Almanach* 68 (2011).



„cizího“ a z normálního dialogu s ostatním světem ve výsledku vede k vynucenému přijetí pravidel hry mezi vládou a občany Ruska. Ve velké míře tato literární situace skutečně odráží reálný stav pocitů části obyvatelstva. K jednotlivým románům se vrátíme později – nyní ve zkratce k dějinám fantastické literatury v Rusku ve dvacátém století.³⁰

Fantastická literatura nepatřila v Sovětském svazu k nejvíce protežovaným žánrům, snad právě proto, že ruská literatura jednak neholduje kreativně pojaté moderní fikci (jediná kritika tohoto faktu vyšla z uskupení Serapionovi bratři ve dvacátých letech dvacátého století, hlavně z iniciativy tvůrce jejich programového manifestu *Na Zapad* (1922) Lva Lunce),³¹ jednak se velmi ráda přidržuje mimetického modelu literatury. Za počátky technicko-fantastické literatury bývají považovány prózy Alexeje N. Tolstého *Aelita* (1922) a *Giperboloid inženýra Garina* (1927, česky *Paprsky inženýra Garina*).³² Mnohem více pozornosti ovšem bývá udělováno povídce Michaila Bulgakova *Sobačje serdce* (1925, česky *Psí srdce*) o přeměně psa Baryka v občana Barykova po implantaci lidské hypofýzy a pohlavních žláz. Bulgakov se inspiroval pokusy ožívování organismu po umělé zástavě srdce, které prováděl profesor (a otec srdečního bypassu) Sergej Brjuchoněnko (1890–1960). Nehledě na medicínský přínos jeho pokusů byla Brjuchoněnkova laboratoř i místem oficiální propagandy technických a medicínských úspěchů Sovětského svazu. Brjuchoněnko sám prý dokonce informoval Bulgakova o svých pokusech, aby je literárně nechal zvětšit.³³ Bulgakov sice svou povídku o nepovedeném novém člověku vzniklém přeoperováním voříška Baryka namířil více méně proti bolševické ideji nového člověka, avšak Barykův operatér – profesor Preobraženskij (nomen omen) – je dozajista inspirován postavou profesora Brjuchoněnka.³⁴

Sám Brjuchoněnko inspiroval i Alexandra R. Beljajeva (1884–1942) k napsání prvního ruského sci-fi románu *Golova professora Douelja* (1925),³⁵ který však

30 V devatenáctém století se fantastická literatura v Rusku rozvíjela v těsné závislosti na německých literárních vzorech. K jejím hlavním představitelům patřili Vladimir Odojevskij, Nikolaj V. Gogol a částí svého díla i Fjodor M. Dostojevskij. Fantastické prvky však můžeme nalézt i u jiných autorů, např. i v povídce *Píková dáma* od Alexandra S. Puškina. Jak jsme již uváděli, fantaskní prvky těchto textů analyzovala Renate Lachmannová v citované monografii z roku 2002.

31 Srov. např. LAUER 2000, 2009: 630–631.

32 Za předchůdce vědecko-fantastické literatury v Rusku (rusky naučnaja fantastika) je považován fyzik Konstantin Ciolkovskij (1857–1935), srov. LAUER 2000, 2009: 761, jenž je označován za otce raketové techniky a zároveň za zakladatele filozofie tzv. ruského kosmismu. Je autorem textů, které je možno označit za první příklady ruské sci-fi literatury (povídka *Na Lune*, 1893; soubor textů *Grezy o Zemle i nebe*, 1895; soubor textů *Put' k vzjozdam*, 1920).

33 Ke kontextu Brjuchoněnkových pokusů viz PETZER 2015: 134–135.

34 Renate Lachmannová považuje tuto povídku za pokračování v tradici Wellsova *Ostrova dr. Moreaua*. Zmiňuje rozsáhlou dobovou literaturu týkající se omlazování i snahy sovětské pseudogenetiky pod taktovkou Trofima D. Lysenka. Kontext konkrétních pokusů v Brjuchoněnkově institutu však zřejmě v době psaní své knihy neznala. Srov. LACHMANN 2002: 191–194.

35 Srov. PETZER 2015: 134. Zde dochází k terminologickému rozkolu, který svědčí o tom, že



kanonická ruská literární věda víceméně přechází mlčením. Brjuchoněnko se tak stal jedním z prototypů experimentálního tvůrce hybridních lidských těl či jejich částí (zde by se nabízelo srovnání s prózou Bruna Schulze, jak o ní píše Lachmannová).

Nesmíme také zapomenout, že bolševická revoluce a počátky budování autoritářské socialistické společnosti daly vzniknout jednomu z prvních antiutopických románů světové literatury *My* od Jevgenije Zamjatina (1924).³⁶ Problematika souboje „starého a nového světa“ i zbožštění techniky se stala základem románu s fantastickými rysy *Závist* od Jurije Oleši (1927). Techniku, stejně jako „manažerské vedení státu“ připomínající vedení amerických trustů, ztotožňovali někteří spisovatelé právě s výdobytky bolševické revoluce, o níž byli přesvědčeni, že vezme Rusku jeho starý patriarchální duch. Že tyto obavy byly liché, zde netřeba zdůrazňovat.

Za hlavní představitele intelektuální fantastické prózy sovětského poválečného období můžeme jmenovat bratry Arkadije (1925–1991) a Borise (1933–2012) Strugacké, jejichž pandánem ve filmové sci-fi je emigrantský režisér Andrej Tarkovskij (1932–1986). Méně známým, avšak nesmírně plodným autorem ruské sci-fi vycházejícím na jednu stranu z ruského kosmismu a na druhou stranu poplatným době stalinismu, byl Ivan A. Jefremov (1908–1972), nositel Stalinovy ceny za rok 1952. Nezapomeňme také na silný didaktický moment v dětské sci-fi, spojené s žánrem utopie, jak se projevil například v románové trilogii pro děti Nikolaje Nosova o Neználkovi. Druhý díl – v české verzi kdysi oblíbený *Neználek ve Slunečném městě* (rus. *Neznajka v Solnečnom gorode*, 1958) – je přímou aluzí na *Sluneční stát* Tommasa Campanelly. Ve třetím díle dobývá civilizace „malíčků a malenek“ Měsíc, svrhává vládnoucí kapitalisty a nastoluje svůj mírový společenský řád (*Neználek na Měsíci*, rusky *Neznajka na Lune*, 1964–1965).

Jak jsme již naznačili, ruská fantastická literatura dvacátého století nebyla doposud systematicky zkoumána.³⁷ Ruská sci-fi pak měla v hierarchii ruské literatury zvláštní postavení.³⁸ Mohla se za určitých okolností stát zdrojem pasivní rezistence

ruská fantastika či sci-fi počátečního sovětského období nebyla analyzována jako celek. Za první „fantastický“ román bývá považována již zmíněná *Aelita* z roku 1922, za první „sci-fi“ román však Beljajevova „Hlava profesora Douwella“. Přitom oba dva texty je možno označit jak za fantastické, tak za sci-fi. Největší rozkvět modernistického fantastického psaní v tehdejší Rusku spadá do období dvacátých let dvacátého století, která byla posledním ostrůvkem tvůrčí svobody před nástupem stalinismu.

36 O významu Zamjatinovy antiutopie pro Orwella píše Reinhard Lauer (LAUER 2000, 2009: 633).

37 Patřil by sem Leonid Leonov či někteří autoři neruského původu, například Anatolij Kim. Za představitele tzv. magického realismu bývá považován Čingiz Ajmatov.

38 K dějinám ruské sovětské sci-fi viz SCHWARTZ, Matthias: *Die Erfindung des Kosmos. Zur sowjetischen Science Fiction und populärwissenschaftlichen Publizistik vom Sputnikflug bis zum Ende der Tauwetterzeit* (Peter Lang: Frankfurt/M., 2003); SCHWARTZ, Matthias: *Expeditionen in andere Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science-Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit* (Böhlau: Köln, 2014).



proti režimu, ačkoli původně byla pandánem takzvané vědeckotechnické revoluce a měla dokumentovat sovětské úspěchy v dobývání kosmu (srovnej LAUER 2000, 2009: 761). Později se však svému původnímu záměru „zpronevěřila“. O tom se zmiňují i autoři vynikající studie z citovaného svazku *Wiener Slawistischer Almanach* Matthias Schwartz a Nina Wellerová,³⁹ když říkají, že v době realizace socialistické utopie nebylo možné publikovat na ni parodii, a proto byla science fiction umísťována nikoli do reálného časoprostoru, nýbrž nejlépe do jiné vesmírné galaxie. V devadesátých letech po rozpadu Sovětského svazu a jeho systému se antiutopie osvobodila od nutnosti vystupovat pod rouškou sci-fi, avšak zároveň o ni opadnul i zájem. V devadesátých letech mizí z literární scény a nově se objevuje až v roce 2000 s románem Tatjany Tolsté *Kys*.⁴⁰

Schwartz/Wellerová srovnávají situaci devadesátých let se situací po roce 2000, kdy došlo ke konjunktuře politických témat. Konstatují, že dominujícími žánry jsou v posledních letech fantastické a antiutopické texty, přičemž se v nich setkáváme s negací či parodií nejen negativně vnímaných modelů společnosti, ale i těch modelů, které byly tradičně konotovány pozitivně (tedy především demokracie).⁴¹ Dle Schwartze/Wellerové se současné ruské fantastické žánry vyznačují dvěma specifiky: tím prvním je explicitní polemika či dialog se současnou politickou situací, která dle nich již nepropaguje ruskou ideu,⁴² nýbrž nabízí neuspořádaný mix z radikální ekonomizace všech oblastí života, autoritářský státní právní systém, korupční byrokracii a pravoslaví nacionalistického ražení. Druhé specifikum tvoří reakce na obecné světové společensko-politické a globální změny.⁴³ Můžeme tedy říci, že se v ruské fantastické literatuře spojuje (jako ostatně i dříve) odmítavá reakce na vlastní domácí poměry a zároveň i kritika evropských společenských

39 SCHWARTZ, WELLER 2011. V první části studie autoři vysvětlují, proč nazvali současnou ruskou fantastickou literaturu matrixy: stejně jako v kultovním sci-fi filmu *The Matrix* z roku 1999 jde o kontrolu nad politickým životem společnosti i privátním životem jedince. Poetika filmu, stejně jako poetika analyzovaných románů, v sobě spojuje prvky různých žánrů a vyznačuje se značnou intertextovostí.

40 Zde bychom ovšem namítli, že tento dystopický a postapokalyptický román začal jednak vznikat ještě před rokem 1990 (patrně jako reakce na černobylskou katastrofu) a je spíše sondou do stavu ruské společnosti pozdních osmdesátých let, dále reflexí devadesátých let po rozpadu Sovětského svazu a v neposlední řadě textem o vztahu k literatuře a nově se rodícím vnímáním krásy a estetična.

41 Hlavním představitelem pozdně sovětské a současné ruské antiutopie je Vladimir Sorokin. Zde pouze připomeneme, že jeho literární postupy jsou dekonstrukcí totalitních utopických systémů, že je Sorokin průvodcem po pozdním sovětském impériu, post-impériu i neoimpériu a že ukazuje nesmyslnost, krutost a zvrácenost totalitních systémů. Velmi zajímavý je postřeh Schwartze a Wellerové, že fikční hororové scénáře Sorokina, Viktora Pelevina či Viktora Jerofejeva nemají pozitivní protějšky ani v reálné politice, ani v literatuře – jsou to tedy vlastně „antiutopie“, které nejsou reakcí na „utopii“.

42 Zde se se závěry autorské dvojice neztotožňujeme: že i Putinův systém propaguje „ruskou ideu“, a dokonce v mnohem vyhrocenější podobě, nežli tomu bylo za Jelcína, ukazuje ve výše citované studii z roku 2010 i Alexander Höllwerth.

43 Srov. SCHWARTZ, WELLER 2011: 231.



hodnot.⁴⁴ Autorská dvojice dále uvádí, že jakkoli je spektrum politizujících prvků v literatuře velmi široké a sahá od reakčních patriotických k neoliberalním a sociálně demokratickým modelům, a u některých autorů se mísí hranice mezi mystickou religiozitou, mezi utopickým a antiutopickým, mezi ideologicko-imperiálním a jeho parodií, je většinou textů společná tematizace chybějícího vyrovnání se s minulostí a zároveň jsou fiktivními pretexty ruské současnosti i antiutopickými konstrukty budoucnosti (někteří autoři dokonce předkládají ve svých prózách návrhy alternativních dějin Ruska). Spolu s Borisem Groysem vyjadřují Schwartz/Wellerová domněnku, že absolutní ztráta utopie (chybějící důvěra v budoucnost) vede k tendencím „reprízy stejné hry s pomocí jiných prostředků“.⁴⁵ Právě tento aspekt je dle nich překonáván imaginativními prostředky literatury. Neustálý strach z návratu totalitního systému se zračí v katastrofických literárních scénářích; současná ruská antiutopie ukazuje nebezpečí návratu minulosti (Sorokin, Pelevin), zároveň však (a to je i naše přesvědčení) je útek do minulosti či bezčasí odpovědí na politiku dua Putin–Medveděv (dnes již opět jen Putin), která nenabízí žádné možnosti dialogu. A domníváme se, že události od roku 2014 potvrzují, že některé z nich jsou i reakcí na navracející se impérium (neimpérium) putinovského ražení.⁴⁶

V dalších částech studie analyzují Schwartz/Wellerová tři literární strategie, které jsou současnými ruskými autory využívány. První je mystifikace, uplatňovaná především v historických situacích a archaizaci konfliktů; v textech tohoto typu se vyskytují často parapsychické vlastnosti jednajících postav a jejich znejistění mezi realitou a fikcí, za nimiž se často skrývají politická spiknutí a anonymizace politického jednání, sloužící k prosazování mocenských zájmů. Příklady této literatury jsou Andrej Volos s románem *Animator* (2005) či Boris Strugackij a jeho román *Bessiľnye mira sego* (2003).

Hlavní postava románu *Animator*⁴⁷ Sergej Barnim je nadána zvláštním darem: dokáže se vrátit do prožitých životů mrtvých lidí a převést pomocí speciálních fyzikálních efektů otisk jejich podstaty do věčného světla osobního plamene vzpomínky, zvaného neoluminiscence.⁴⁸ Tyto „anamnézy“ se staly lukrativní odnoží moskevského pohřebnictví, které se orientuje na nové bohaté Rusy, kteří si za nemalé peníze nechávají vytvářet tyto kuriózní vzpomínky na své zemřelé. Sergej Barnim se pro své schopnosti stává skutečnou celebritou v této oblasti – je scho-

44 Podobnou pozici konsekventně zastával již Dostojevskij. Srovnej ULBRECHT 2015.

45 Citát dle GROYS, Boris: „Die postkommunistische Situation“ in GROYS, Boris (Hg. u.a.): *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus* (Frankfurt/M. 2005), s. 36–48, zde s. 48. SCHWARTZ, WELLER citát uvádějí na s. 232 své studie.

46 Více ve studii o literatuře v Putinově Rusku (ULBRECHTOVÁ 2015).

47 K obsahu románu srovnej SCHWARTZ, WELLER 2011: 237–241.

48 Autor jistě vychází i z filozofie Nikolaje Fjodorova (1829–1903), který byl přesvědčen, že pomocí niterného pouta žijících a mrtvých generací je možno mrtvé vzkřísit. Jeho myšlenku chtěli původně Sověti aplikovat i na Leninovu mrtvolu. Srovnej HÖLLWERTH 2015: 197.



pen přesvědčit pozůstalé, že duše jejich zemřelých budou jako světelné plameny konzervovány a stanou se nesmrtelnými. Tolik tedy výchozí situace, která se dále stává projekcí osudů lidí v putinovském Rusku, jež procházejí Barnimovým nitrem. Toto Rusko Barnim poznává jako nepřetržitý vír teroristického násilí, z něhož není východiska. Chápe, že není hlavní lidi křísit, ale zabýjet. Téma zabýjení a násilí je zde přítomno v motivu čečenských válek a teroristických útoků (místo Čečny používá Volos názvu Kaširija). Tematizovány jsou ilegální obchody se zbraněmi mezi armádou, vládou a kaširijskými separatisty, manipulace hospodářských a politických procesů i ideologická propaganda v médiích; vše je ale tak propleteno, že se zcela stírá rozdíl mezi dobrem a zlem. Terorismus postihuje všechny bez rozdílu – vědce, dělníky, ruské i kaširijské civilní obyvatelstvo. Tak se spojují tragické osudy zemřelých v retrospektivních obrazech (narativně spojeny postavou Barnima) a z fantastické animace heroických nekrologů se stává reálná anamnéza ruské současnosti, před kterou nemá kam utéci ani samotný Barnim. Začíná se o něj zajímat tajná služba a chce jeho schopností využít k optimalizaci státních dohlížecích a manipulačních mechanismů. I v privátním životě prožívá Barnim těžké období: jeho dospělá dcera se od něj odvrací, těhotná milenka jej opouští (kvůli jeho strachu z nového života) a nakonec se sám stane svědkem atentátu v metru. Závěrečná scéna teroristického přepadení divadla během představení (čerpá ze skutečné události v roce 2002) je interpretována jako mocenský boj různých zájmových skupin, jejichž vztahy nelze rozplést. Zlo je přítomno všude – a nelze se před ním ukrýt. Autoři studie upozorňují na to, že vlastní hybatelé politické zvrůle zůstávají zcela v pozadí (kromě pár zmínek o prezidentovi a několika oligarších) a hlavním cílem románu je ukázat dopad této zvrůle na civilní obyvatelstvo. V románu není žádná instance, která (jako například v thrilleru) má povinnost v zájmu demokratické společnosti záležitost vysvětlit (novinář, hacker a podobně), román zůstává až do konce – slovy Wellerové a Schwartze – věrný temné a arkánní⁴⁹ všemoci ruského vládního aparátu. A zde je právě moment, který je pro ruské (nejen) fantastické romány typický: nakonec se ukazuje, že viníky násilí a terorismu jsou vždy čečenští separatisté a část tajných služeb, nikoli tedy sama vláda, či dokonce prezident (ve smyslu dobrý král – špatní rádcové).⁵⁰

Druhým typem strategie je banalizace politického prvku, která odhaluje egoistickou a nehumánní podstatu státní moci, represivní a násilné praktiky. Odpor je možný pouze v soukromé sféře jedince, nejčastěji v hledání a nalezení rodinného štěstí. Jako příklady tohoto typu uvádějí autoři rozsáhlé analýzy fantastických románů *Černovik* (2005) a *Čistovik* (2007) Sergeje Lukjaněnka. V nich jsou mimo jiné

49 Arkánní prvek je dle Lachmannové části fantastické literatury vlastní.

50 Situace ohledně separatistických teroristických útoků je však mnohem složitější – spekuluje se i o tom, že za prvními atentáty stál sám Putin, aby jako důsledný bojovník proti terorismu získal sympatie ruského obyvatelstva, které tehdy neměl. Srovnej REITSCHUSTER 2014: 34–35. Obhajobou Putina v této kauze je naopak „thriller“ Alexandra Prochanova *Gospodin Geksogen* z roku 2002.



ukazovány simulované alternativy historických společenských modelů; jedna z autorských idejí implikuje, že žádné společenské zřízení není ideální, a tedy je svým způsobem omlouvána ruská realita. Jednotlivé společenské modely jsou představeny ve své vyhocené podobě a v uzavřeném, cyklickém, nikoli historickém čase. Můžeme tedy vyslovit tezi, že v ruském myšlení ani v literatuře po roce 2000 nenalezneme stopy euroamerické akceptace modelu „přežití“⁵¹ ani pohled na společnost, která se mění svým historickým vývojem a novým historickým i společenským konstelacím se umí přizpůsobit. Zároveň Lukjaněnko „popírá“ teorii nejlepšího možného světa, o které jsme psali v jiné části kapitoly.

Román *Černovik* začíná v duchu klasických scénářů sci-fi:⁵² jednoho dne zasáhne do života obyvatel Moskvy cizí nadpozemská moc. Hlavní postavě Kirillu Maksimovovi sebere byt, rodiče, práci i přátele. Zato se mu dostane možnosti poznat svět, který není ostatním dostupný. Kirill zjišťuje, že mimozemšťané používají Zemi jako „skicu“ pro optimalizaci vlastní civilizace. Experimentují s bezbrannými pozemšťany, aby viděli, jak je možno vybudovat utopický svět. Vybírají si určité lidi jako takzvané „Funkcionály“ k udržení nastoleného systému. Aby mohli své úkoly splnit, obdařují je neobvyklými vlastnostmi (funkcemi), aniž by však znali svůj konkrétní úkol. Kirill se však snaží tuto manipulaci prohlédnout a poznat ji. Jeho „funkcí“ je povolání celníka či hlídače⁵³ mezi pozemským a jiným světem a zde zjišťuje, že existuje nekonečně mnoho paralelních světů (znovu jsme u kosmologie!), které jsou spolu spojeny průchody. Tyto alternativní světy představují různé zdařené i nezdařené historické, mytické nebo utopické společnosti. Vedle pozemského světa demokracie („Demos“) je zde svět antiky, renesance, doby kamenné či svět nirvány (drogové opojení). Některé z těchto světů jsou vyhledávaným cílem zasvěcených či vyvolených pozemšťanů, některé jsou zcela neznámé. Kirill je poznává hlavně jako tristní karikatury jejich vysněného ideálního stavu. Jeho první cesta vede na Zemi-3 „Beroz“ do jejího hlavního města Kimgim, které představuje model měšťanského blahobytu devatenáctého století. Země nemá ale ropu či naftu, a tak se neuskuteční technická revoluce. Tato společnost není však představena nijak idylicky, nýbrž jako drsný svět „Divokého Západu“: chladné počasí, sněhové bouře, krvavé potyčky (sám Kirill se stane čtyřnásobným vrahem), agresivní námořníci, kteří tyranizují lidi ve městě, obyvatelé města působí vylekaně a jako postavy z absurdního dramatu. Všechny světy jsou kontrolovány ze země Arkan, která je stalinistickou idyloou tajných služeb, které ztratily víru v Boha a zcela se upsaly technické společnosti (i Stalinova smrt je popsána jako experiment tajných služeb, které si chtěly pomocí doby „tání“ ověřit, zda je možno vybudovat lepší

51 K termínu srov. SCHMIEDER, Falko: „Überleben – Geschichte und Aktualität eines neuen Grundbegriffs“ in SCHMIEDER 2011: 123–145.

52 K obsahu románu srov. SCHWARTZWELLER 2011: 249–254.

53 Zde je jasná aluze na gnostické systémy.



socialistickou společností). Kontrole od státu Arkan se vymyká pouze středověký svět pod církevní vládou (Sverchcerkovnoe gosudarstvo) – Tverd'. Církev se však modernizovala, tolerovala jinověrce a využila poznatků biotechnologie a genetiky. Jejím vzorem byl Charles Darwin.

Těmito různými světy musí Kirill procházet v podobě fantastického hrdiny-zachránce, přičemž navazuje nová přátelství, poráží nepřátele a překonává nej-různější překážky tak dlouho, dokud se nedostane do údajného mocenského centra utopických konceptů, kterým je v dalším románu „čistopis“ utopického ideálu, Země-16, původní domicil tajných služeb, nyní zničený atomovou válkou.⁵⁴ Kirill však nikde nenachází kýžené skryté centrum moci. Dostává se sice k tajuplné kubistické budově na kopci, která připomíná gotický zámek hrůzy, ta je však odhalena pouze jako muzeum všech možných světů. Tak tedy Kirill dochází k poznání, že svět Funkcionálů nemá žádné tajné a všemocné centrum, které by řídilo celý svět, nýbrž žije tím, že lidé se mu podřizují dobrovolně a dobrovolně se také zřikají vlastní aktivity. Nicméně i Kirill se jí na konci zřiká a chce si podržet pouze právo být sám sebou. Zároveň s tím pohřbívá i veškeré naděje na utopické napravení světa (ovšem nikoli ve smyslu Baxtera, který se zřiká pouze sociální otázky) a podobně jako hrdina Volosovova románu se rozhoduje pro život v rodinném kruhu. Wellerová a Schwartz zdůrazňují také intenci zásadního odmítnutí veškerých společenských konceptů a představ, že politická moc konstituuje osud jednotlivce. Tím jsou odmítnuty veškeré teleologické dějinné modely a utopie, ať už jsou komunistické, slavofilské, západně-liberální či náboženské – a implicitně je odmítnut i systém západní demokracie. Dále si autoři všímají charakteru fantastického prvku u Lukjaněnka. Ten pro něj není alegorií, jak poukázat či napravit chyby vývoje ve vlastní společnosti, nýbrž výzvou politický a společenský vývoj ignorovat.

Dodejme, že Lukjaněnkův román bezpochyby vychází z Wellsovy a snad i Crichtonovy předlohy, jeho reálie jsou však transponovány na ruskou skutečnost a společnost. Obraz západního anglofonního světa je zde konotován jednoznačně záporně, v popředí je role Ruska, které pomocí tajných služeb kontroluje svět – anebo tomu alespoň všichni věří(me). Zatímco hrdinové Wellsova románu a jeho pokračování vyrážejí do jiných světů z vlastní iniciativy a s pomocí nové techniky, u Lukjaněnka je hlavní postava zpočátku zcela pasivní, je obětí předem daných manipulací nadpозemských sil (zde tedy funguje kauzalita odzadu, jejich zásah není vyprovokován počáteční aktivitou postavy) a prohlédá až během svého nedobrovolného úkolu. Zatímco pokračování Wellsova románu (Baxter) končí vizi rozumné globální inteligence (překonání pesimistické vize originálu), končí Lukjaněnkův román víceméně rezignací na nalezení nejlepšího možného světa, a tedy

54 Motiv hledání prostoru ukrývajícího tajemství „vyššího vědění“ je aluzí na rytířské středověké romány o hledání svatého Grálu.



v podstatě obhajobou, či alespoň omluvou ruského modelu společnosti (s tím, že jiná státní uspořádání rovněž nejsou ideální). Je zde i zcela jiný chod dějin: od historického lineárního vývoje přes rhizomatické schéma světa jako patchworku se Lukjaněnko vrací spíše k monadickému modelu a uzavřenému cyklickému času. V mnohém tak reflektuje skutečný neoimperiální stav ruské společnosti. Technika a virtualizace neslouží pokroku, nýbrž jen manipulaci moci s jedincem.

Vraťme se zpět k citované studii Schwartzové a Wellerové – třetí literární strategie fantastické literatury je dle nich subverze politického prvku, která diskredituje a delegitimizuje mocenské procesy a konspirativní modely moci. Příkladem je román *Metro 2033* Dmitrije Gluchovského (2005).⁵⁵ Typickou postavou je zde bojovník-stalker, který je kombinací amerických kultovních hrdinů a ruského válečného veterána. Celý život bojuje za „cosi“, co se na konci ukáže jako zcela fiktivní – hlavní touhou ruských stalkerů je násilí. Postava jednoho z nich je inspirována skutečnou postavou ruského důstojníka operujícího v čečenských válkách, Leonida Ulmana, který se nechvalně proslavil brutalitou na civilním čečenském obyvatelstvu.⁵⁶ Hrdinové Gluchovského se však musí zříci i východiska v rodinném životě. Hlavními tématy jeho knih jsou válka, boj a terorismus, s nimiž se setkal jako novinář a válečný dopisovatel z Abcházie či Izraele. V románu *Metro* se setkáváme s dystopickým představením světa v budoucnosti. Země je ozářena atomovými paprsky, je deset let po atomové válce, kdy přeživší lidstvo hledá útočiště v podzemí. Takovou bezpečnou zónou bez atomového záření je moskevské metro v roce 2033,⁵⁷ přeživší lidé žijí v různých stanicích. Nefunguje však mezi nimi solidarita, nýbrž konkurenční boj o ovládnutí metra různými skupinami. Jednotlivé stanice jsou opět modely různých historických formací: tak například „Hanza“ je nejúspěšnější, ovládla kruhovou linii a má monopol na dopravu zboží. Komunisté jsou na Rudé linii, žijí v chudobě a v diktatuře. Dále jsou tu fašisté Čtvrté říše, jimž vládne skupina xenofobních mužů, kteří jsou známí svými mučičími metodami. Nejlepší stanicí je „Polis“, která se nachází uprostřed metra. Pak jsou i menší stanice, které se vyznačují specifickým politickým uspořádáním či náboženstvím (svědkové Jehovovi, pěstitelé hub, jiní jsou ovládnuti mafii a organizovaným zločincem). Veškerý pohyb uvnitř metra je tedy velmi komplikovaný a připomíná systém počítačové hry. Na povrchu mezitím vznikly „černé“ zmutované bytosti, které se snaží dostat dovnitř. Odpor proti nim je to jediné, co obyvatele Metra spojuje. Na tomto pozadí se pak odehrává vlastní příběh mladíka Arťoma, který po vzoru vývojového románu musí projít různými stádii – zde stanicemi. Jeho rodná stanice (VDNCH – Výstava úspěchů národního hospodářství) se jednoho dne dostane

55 K obsahu srov. SCHWARTZ, WELLER 2011: 254–265.

56 V roce 2007 byl odsouzen, trest však nenastoupil a je nezvěstný. Sérii článků o něm uveřejnila Anna Politkovská. Srovnej IBID.: 260.

57 Topos ruského metra fascinoval ruské spisovatele i umělce od samého počátku. K problematice viz GROYS 1995: 156–166.



do velkého ohrožení a musí pozvat na pomoc stalkera Huntera (Chanter). Ten si vybírá Artoma, aby přenesl tajnou zprávu jinému stalkerovi jménem Melnik (samozřejmě jsou obě jména i aluzemi na Turgeněvovy *Lovcovy zápisky*). Nebudeme nyní popisovat jednotlivé události; ani průběh bojů, ani Artomovo dozrávání. Všimněme si pouze toho, že ruští stalkeré jsou zpití touhou po násilí a jejich boj není definován jako boj dobra se zlem. Nebudeme se věnovat ani motivu Kremlu, který v textu funguje jako materializovaná apoteóza státní moci. I když je román Gluchovského kritický k ruské skutečnosti, ani zde se nevyhneme typicky ruskému odmítání všech forem společenského uspořádání, tedy i demokracie (podobně jako Viktor Pelevin, z jehož modelace prostoru Gluchovskij nepochybně vychází). Zmíníme ještě duši metra, která získává jeho obyvatele do své moci a působí na ně veskrze negativně. Je to iracionální a neovladatelný pocit strachu (podobně jako neviditelná, avšak všudypřítomná Kys T. Tolsté), podobně jako materializace státní moci ve formě **hnědé** páchnoucí hmoty. Za zmínku stojí i to, že stalkeré bojují proti proniknutí „**černých**“ bytostí z povrchu do útrob metra, vyzývajících domnělé konotace s fašismem. Všimněme si atributů černé a hnědé barvy, která je vlastní domácí moci a zároveň je připisována moci nepřátelské. Kromě toho je stanice fašistů součástí samotného systému metra, avšak nepředstavuje pro něj ohrožení (srovnej i SCHWARTZ, WELLER 2011: 265). K fašistickým parolím či způsobu převzetí moci mají daleko blíže samotní stalkeré, kteří jsou dle Schwartze a Wellerové spojením stalinistického a disidentského ideálu (SCHWARTZ, WELLER 2011: 264). Konotace stalinismu a fašismu vyplývají také ze zvoleného letopočtu děje 2033 (=1933); ostatně tato kalkulace letopočtu připomíná Sorokinovo modelování časových východisek jeho próz. „Černé bytosti“ z povrchu jsou pak ve skutečnosti vyšší inteligencí, která chce nabídnout obyvatelům Metra záchranu a komunikaci – systém Metra ji však zničí.

V produkci obrazů nepřítelů a podsouvání vlastních negativních stránek druhé straně se setkáváme s nejtypičtějším příkladem subverze politických diskurzů, které se v narativním světě zcela prolínají a nelze je od sebe rozeznat (ostatně zde se Gluchovskij zcela shoduje s Vikorem Pelevinem a jeho pozdějšími dystopiemi *Empire V* z roku 2006 a *S.N.U.F.F.* z roku 2011).

K další analýze se nabízí téma stalkera, které by mohlo být v samostatné studii hlouběji srovnáno jak se západním pojetím, tak s domácí ruskou tradicí (román *Stalker* bratrů Strugackých a jeho filmová podoba Andreje Tarkovského z roku 1979 – stalker jako disident či emigrant – a také s jeho perziflovanou podobou v ruské hybridní kultuře, kdy se jako lovec, sportovec či objevitel nechával během prezidentské kampaně i po ní fotografovat sám Putin; srov. SCHWARTZ, WELLER 2011: 265). Tak jsme znovu svědky spojení západních fiktivních i narativních prostředků s jejich ruskou variantou či variantami.

Vidíme tedy, že i ruské fantastické romány splňují podobná kritéria jako romány západní proveniencí – z velké části rekurují vždy k současnému stavu vlastní



společnosti. Poukazují sice na zvýšenou politizaci Ruska, avšak zároveň ji tabuizují (uplatňuje se zde tedy ve zvýšené míře prvek arkanizace). Romány, kterými jsme se zabývali my, vycházejí z pozice „science in fiction“, případně „narace nemožného“ – důležitou roli v nich hraje technika nebo věda, ale zároveň – na rozdíl od románů západních – místo času je tu hlavní prostor.⁵⁸ Proto dosáhla také obliby virtuální podoba paralelních světů. I ony odpovídají především na věčnou otázku ruské literatury: co je Rusko a jaké je jeho postavení ve světě. V naší kapitole jsme jen naznačili další důležitou linii ruské fantastické literatury, kterou je utopie, či spíše antiutopie a dystopie. Zde bychom museli analyzovat fiktivní svět Taťjány Tolsté, Viktora Pelevina a Vladimira Sorokina. Ti ovšem nepracují s prvky techniky či vědeckého problému jako katalyzátoru textu, nýbrž s archaickým, či naopak futuristickým modelem ruské společnosti.

Podobně jako v románech západní proveniencce jsou i zde hlavní problémy „budoucnosti“ převzaty ze současnosti a domyšleny do důsledků. Je to však na rozdíl od západních textů především fenomén násilí a manipulace státní moci s jedincem. Významné jsou změny prostoru, které ruská literatura prodělala: od širokého archetypálního a geopolitického pojetí Ruska (hory, vody, země – Matuška Rus a tak podobně) přes zúžení tohoto prostoru v devadesátých letech dvacátého století (přenáší se do bytu, domu, který je navíc prostorově deformován) až k multiplikovanému temnému podzemnímu toposu, většinou z období „po“ katastrofě, jak je zpodobněn právě ve fantastické literatuře po roce 2000.

Přitažlivé je na těchto textech to, že jsou zároveň jak projevy posthistorického globálního myšlení (téměř ve všech bodech je na ně možno aplikovat teorii posthistorie včetně technicko-etických problémů), tak v sobě nesou pečeť neoimperálního Putina systému. Vzniká tak pozoruhodný hybrid v napětí mezi reflexí (post)totalitních systémů a neomezených možností dnešního globálního světa. Rozhodně však i pro tyto romány platí, že vidí svět zítřka dnešními očima. Především jsou sondou do neutěšeného stavu ruské společnosti raného jednadvacátého století.⁵⁹

58 K problematice ruského vztahu k času a prostoru viz studie Felixe Philippa Ingolda (INGOLD 2007).

59 Kapitola vznikla jako jeden z výstupů projektu „Literatura a vědění“, který je součástí Programu interní podpory mezinárodní spolupráce AV ČR, č. M300921201.