

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Diplomová práce

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav bohemistických studií

Diplomová práce

*Antiutopie. „My“ a „Oni“ v české a světové
próze 20. století*

*Dystopia: “We“ and “They“ in the Czech and World Fiction of
the 20th Century*

Praha 2011

Olga Pavlova
vedoucí práce Ing. Pavel Janáček, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala doktoru Pavlu Janáčkovi, vedoucímu mojí diplomové práce, za pomoc, veškeré podnětné rady, připomínky, za ochotu a trpělivost.

Svémi blízkým a kamarádům za morální podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne

Olga Pavlova

Anotace

V této diplomové práci se především věnuji analýze kanonických antiutopických děl (J. Zamjatin *My* a G. Orwell *1984*), na základě tohoto pozorování vymezuji pět kritérií, podle kterých antiutopický fikční svět funguje. V následujících částech sleduji roli a místo těchto kritérií v dílech české literatury v průběhu 20. století.

Klíčová slova

Antiutopie, utopie, fantastická literatura, petrifikace prostoru, 20. století, novořeč.

Summery

In this thesis I mainly analyzed the canonical dystopian works, like J. Zamjatin *We* and G. Orwell *1984*, based on this observation I circumscribe the five criteria by which the dystopian fictional world works. In the following sections, I observed the role and place of these criteria in the 20th century Czech literature works.

Key words

Dystopia, utopia, fantastic literature, petrification of the literature space, the 20th century, newspeak.

Аннотация

В данной дипломной работе главным образом я занимаюсь анализом канонических антиутопий (Е. Замятин «Мы», Дж. Орвелл «1984»), исходя из их наблюдения определяю пять критериев, которых находятся в основе антиутопического фиктивного мира. В следующих частях я отслеживаю роль и место данных критериев в произведениях чешской литературы, изданных в течение XX. века.

Ключевые слова

Антиутопия, утопия, фантастическая литература, петрификация пространства, XX. век, новая речь.

Obsah

Úvod.....	7
Kapitola první	9
1. 1. Utopie.....	9
1. 2. Antiutopie, utopie a elementy antiutopické literatury.....	16
1. 3. Postavy.....	19
1. 4. Uniformní prostor	20
1. 5. Chyba v systému.....	25
1. 6. Popis fikčního světa	26
1. 7. Novověč.....	27
Kapitola druhá.....	32
2. 1. Meziválečné období	32
2. 2. Velkovýroba Absolutna	35
2. 3. Vachkova světová unie	39
2. 4. Vězení o tisíci patrech.....	42
2. 5. Mločí svět.....	44
2. 6. Pět románů s antiutopickými prvky	46
Kapitola třetí	48
3. 1. Poválečné období	48
3. 2. Země Lidivoni a Ostrov pirátů.....	49
3. 3. Tam na Stříbrných ostrovech	52
3. 4. „Antiutopická“ dramata	55
3. 5. Antiutopie a horor	58
3. 6. Satirická „antiutopie“	60
3. 7. Invalidní sourozenci.....	62
3. 8. Antiutopie v poválečném období	64
Závěr	65
Seznam použité literatury	68

Úvod

*Literatura tvoří bezpochyby mnoho
věcí najednou, jež jsou (kupříkladu)
spíše volným svazkem, který Wittgenstein
nazývá „rodinnou podobností.“¹*

Gérard Genette

Antiutopická literatura bývá v českém prostředí zařazována do fantastického žánru, její fikční svět není však s ním naprosto totožný. Jeho hlavní rys tvoří uzavřenost neboli „zkamenělost“ prostoru. Problematice antiutopické literatury je v českém prostředí v současné době věnována nevelká pozornost. Navíc v moderní české literární vědě neexistuje jedno převládající chápání antiutopické literatury, stejně tak ne vždy bývá antiutopie považována za samostatný literární žánr.

V rámci této diplomové práce se soustředím na sémiotickou analýzu, která se zaměří na strukturu a rysy antiutopického světa. Kromě primární beletristické literatury vycházím z následujících studií: Petr Hrtánek, *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století*, Michał Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Jiří Holý, *Proměny utopie, utopie proměn*, Daniela Hodrová, *Utopie*, Jevgenij Zamjatin, *Wellsův genealogický strom*² a jiné.

Hlavním záměrem této diplomové práce je popsat poměr mezi antiutopickou linií české prózy a kanonizovanými díly žánru ve světové literatuře (Jevgenij Zamjatin, George Orwell atp.). Za tímto účelem především potřebuji upřesnit, co termín antiutopická literatura obnáší, vymežit ho vůči fantastické literatuře a utopii. Na základě této definice a porovnání kanonických antiutopických děl plánuji vystihnout a stanovit několik kritérií, která, podle mého mínění, jsou pro antiutopickou literaturu zásadní. K tomu mi poslouží první kapitola, kde se budu věnovat charakteristice antiutopického prostoru, postavám, stylu vyprávění a

¹ Genette, G.: *Fikce a vyprávění*. ÚČL AV ČR, Brno – Praha 2007, s. 3.

² Tato studie ruského spisovatele a literárního teoretika nebyla oficiálně přeložena do češtiny, proto v příloze diplomové práce uvádím svůj vlastní překlad.

problému specifického jazyka moci ve fikčním světě antiutopie, tzv. novořeči. Pro analýzu novořeči hodlám použít některé teze ze své bakalářské práce *Fráze v díle Karla Poláčka a jejich význam v dnešních médiích*. Dále na základě Doleželovy teorie fikčních světů plánuji naznačit vlastní pojetí petrifikovaných fikčních prostorů, které se mi jeví zásadní pro vymezení antiutopické literatury.

V druhé a třetí části diplomové práce budu dále sledovat rysy antiutopického fikčního světa, a to nejen v knihách s politickým a sociálním pozadím, ale i v těch, které líčí „byrokratickou antiutopii“. Analýza bude provedena na řadě děl, počínající v období historické avantgardy ve 20. letech 20. století (Karel Čapek *Továrna na Absolutno* a *Válka s mloky*, Emil Vachek: *Pán světa*, Jan Weiss: *Dům o tisíci patrech*). Postupně se od tohoto období přesune těžiště práce k době poválečné, tj. 60. létům (Jiří Jobánek: *Stříbrné ostrovy*, Jiří Hochman: *Jelení Brod*, Ladislav Fuks *Myši Natálie Mooshabrové*), k dramatům Václava Havla a k undergroundu 70. let 20. století (Egon Bondy: *Invalidní sourozenci*). Hlavními znaky vyjmenovaných fikčních světů jsou nehybnost, existence vnitřního nepřítele, „uvěznění“ hlavního hrdiny, alegoričnost syžetové linie a novořeč.

V závěru bych se pokusila o shrnutí roli vymezených pěti kritérií antiutopické literatury v českém písemnictví.

V celé práci mi nepůjde o stanovení, zda příslušné texty patří, či nepatří do okruhu antiutopického žánru, jak si ho vymezují úvodem. Spíš než o podobné binární přiřazení mi půjde o pozorování, nakolik jsou si příslušná díla české literatury s kanonickými antiutopiemi, jaké místo nosí elementy antiutopického světa v jejich významové výstavbě. Ve shodě s mottem této práce, odkazující k Wittensteinově představě „rodinných podobností“ chápu žánr jako množinu děl různě vzdálených od ideálního středu, množinu děl, která znaky žánru nenaplní vždy všechny ani ve stejné intenzitě.

Kapitola první

1. 1. Utopie

*Sen byl a jest veliký kvas duševní,
mocná ostruha, která hnala lidstvo
do vrchů, jež by bez něho nebyly
nikdy ztečeny.*

F. X. Šalda

„[...] Od nejstarších dob se rýsuje – oproti tak zvanému realistickému vyprávění – vyprávění, jež vytváří strukturální možné světy.“³

Utopie jako literární žánr existuje již několik století, její kořeny sahají až do starověku (Platon). K velkému rozvoji dochází na počátku novověku v souvislosti se zámořskými objevy, prudkým rozvojem přírodních věd a celkovou proměnou tehdejší kultury, kdy člověk začíná věřit především v moc lidského rozumu. Nastupuje tzv. éra novodobého racionalismu.

Za zakladatele utopie jako literárního žánru se obecně považuje Thomas More a jeho *Utopie* (1516), kde vypravěč popisuje fantastický ostrov a především uspořádání lidské společnosti na něm. Příběh byl již tehdy situován do fiktivního časoprostoru, což dovolilo spisovateli kritizovat soudobou Anglii.

„Jest to první ideální obraz státu na základech demokratické rovnosti a majetkového komunismu...Od problému nezaměstnanosti až do otázky prohlídky ženichů a nevěst není snad ničeho z toho, o čem se dnes debatuje a pře, čeho nebylo by se dotčeno v této knížce psané učeným humanistou anglickým.“⁴

Již toto dílo v sobě nese prvky jak utopické, tak následně antiutopické literatury. Většina utopické literatury představovala vysněnou představu o životě a jeho řádu, dávala rady, jak a co ve světě musí fungovat. Utopie znázorňuje ideální systém, který funguje na

³ Eco, U.: *Světy vědecké-fantastické literatury*. In: *O zrcadlech a jiné eseje*. Mladá fronta, Praha 2002, s. 225.

⁴ Šalda, F. X.: *Ráje a utopie*. In: *Národní listy*. Roč. 55, č. 355, (24. 12.) 1911, s. 1.

základě rozumově vypracovaného principu. Podobné tituly vznášejí požadavky zlepšení životních podmínek, práce, společenské spravedlnosti, a toto je podle mého mínění hlavní důvod, proč se dají více považovat za sociální „pamflety“ než za uměleckou literaturu.

„Takto pojaté utopie se vzdalují od mýtu a přimykají se více nebo méně k tehdejším výsledkům vědeckého poznání světa.“⁵

Jinými slovy vliv racionalismu radikálně změnil směr utopické literatury. Podobná produkce se nesnaží vytvořit ideální ráj, ale pokouší se vytvořit zrcadlo, ve kterém by soudobá společnost mohla odhalit své nedostatky.

„Čas klasických utopií se de facto uzavírá Francouzskou revolucí. Hranice mezi literárním žánrem a politickým či náboženským vyznáním, do jisté míry prostupné, odjakživa, se v porevoluční Evropě v čtenářově mysli definitivně stírají.“⁶

Od 18. století jsou literární utopie jevem téměř vzácným, lze říci, že tehdy z důvodu odpadnutí nutnosti ostré kritiky se literární produkce v celku začínají ubírat jiným směrem, tj. směrem romantickým, naturalistickým a tak dále.

Před uvedením vlastního pojetí utopické literatury pokládám za důležité připomenout některé definice, k nimž literární věda již dospěla. Jedna z nich se nachází v *Encyklopedii literárních žánrů* a tvrdí, že utopie je druh „*fantastické literatury ličící alternativní model společenského uspořádání v pomyslné zemi.*“⁷

Tomuto pojmu nelze ani odporovat, ani s ním bezvýhradně souhlasit. Do sféry fantastické literatury⁸ patří několik různorodých literárních žánrů. Neobejde se bez pohádky, sci-fi, mýtů, utopické literatury atd. Toto by odpovídalo již uvedené definici, ale co může být fantastická literatura jiného než sen, lidská představa o lepším životě převedená do psané podoby, která zároveň může zahrnovat užší nebo širší pojetí? Je to také sociální vize budoucna ve dvou rovinách: ideální společnost, ve které všechno dokonale funguje, a druhá sociální představa, která „*uniformuje, postátňuje jídlo i pití, sen i modlitbu, rodinný život a i*

⁵ Petrů, E.: *Vzrušující skutečnost, fakta a fantazie ve středověké a humanistické literatuře*. Profil, Ostrava 1984, s. 51.

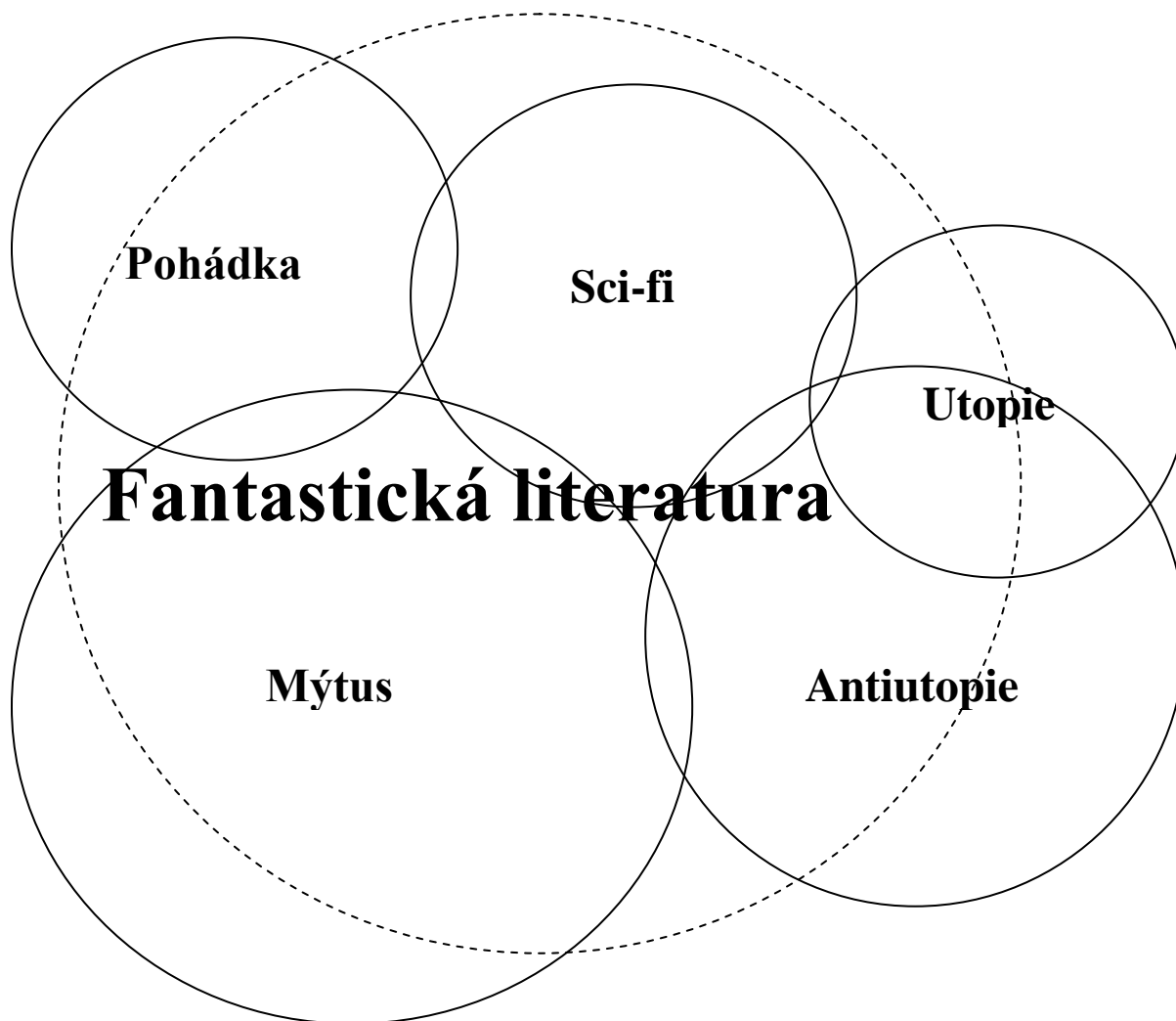
⁶ Ouředník, P.: *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Torst, Praha 2010, s. 143.

⁷ Mocná, D.; Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Paseka, Praha – Litomyšl 2004, s. 666.

⁸ Všeobecně uznávaná a přesná definice literární fantastiky neexistuje, přesto v dané práci za fantastickou literaturu budu považovat tituly, kde je především přítomen prvek nadpřirozena a takto se fakt jeho existence stává pro literární dílo zásadním.

nejsoukromější myšlenky a přání.“⁹ Tento obraz existuje „vedle hrubé lidové fantasie, která sní o rájích lenochů nebo zemích hltounů a jedlíků, v nichž ptáci a pečivo létají do úst, v nichž víno proudí potoky....“¹⁰ Šaldovo tvrzení lze interpretovat tak, že utopická literatura má v sobě potenciál překonat hranice fantastické literatury a čerpat z jiných literárních žánrů.

Schematicky by šlo tento proces zobrazit takto:



Na tomto schématu lze vidět, že hranice fantastické literatury nejsou přesné, některé literární žánry je přesahují, a také se navzájem ovlivňují. Znázorněný příklad neodporuje

⁹ Šalda, F. X.: *Ráje a utopie*. In: *Národní listy*. Roč. 55, č. 355, (24. 12.) 1911, s.1.

¹⁰ Tamtéž, s.1.

tvrzení, že utopie a následně antiutopie do světa fantastična patří, ale zároveň poukazuje na to, že zde zkoumané útvary v sobě nesou i rysy jiných literárních slohů.

Umberto Eco tvrdí, že myšlenkovým těžištěm utopií je jejich obsah, takzvané zrcadlení našich deziluzí, zatímco ve vědeckofantastických světech jde především o „jejich kosmologickou možnost (a o paradoxy, které z toho vyplývají) než o jejich obsahy.“¹¹ Dále shrnuje svou definici do této podoby: „*Science fiction* nevychází ze skutečného výsledku, ale představuje si výsledek hypotetický.“¹²

Podobnou definici lze najít i u autorů *Encyklopedie literárních žánrů*:

„*Myšlenkové těžiště klasických utopií spočívá v systematickém popisu dokonalého fungování ideálního státu, splývající se s představou mytické bájně země s podivuhodným přírodním bohatstvím. ...Život v utopickém společenství je řízen promyšleným řadem, respektuje přísnou hierarchii, má uniformní charakter...a nepodléhá žádným změnám (nemá vlastní dějiny, jeho řád je apriorně dá).*“¹³

Daniela Hodrová předpokládá, že utopie na konci 20. století postupně splývá s fantastickou literaturou, což by mohlo odpovídat uvedenému schématu. Přesto lákadla technického pokroku a vysněné představy lidské života, často velmi živě popsané ve zkoumaných knihách, značně svádějí k tomu, aby utopie byla chápána pouze jako součást fantastického světa. V podobných dílech nejde jen o vizuální představu „snů“ a kosmologické možnosti fikčních světů, hlavní důraz je kladen na obsahovou stránku sociálních výpovědí. Znamenalo by to, že často se kvůli převažování jednoho rysu nebo koncepce zmenšuje role i narativní složky. Podobné procesy lze pozorovat i v antiutopické literatuře.

Dále autorka za hlavní rys utopie pokládá „*způsob pojetí a zobrazení skutečnosti – jako přesah dané reality v podobě jeho utopického projektu či hypotézy...*“¹⁴ Z toho vyplývá, že utopická literatura popisuje uspořádání společnosti, včetně každého nejmenšího detailu, která si často pohrává s představou ideálního řádu, který buď přesahuje reálnou situaci, nebo překračuje možnosti, které soudobá civilizace lidstvu poskytuje.

Značně vágní pojem uvádí Patrik Ouředník ve své knize *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Autor píše: „*Utopie je vše, co se odehrává na jiném místě nebo v jiném čase, příslib*

¹¹ Eco, U.: *Světy vědecké-fantastické literatury*. In: *O zrcadlech a jiné eseje*, Mladá fronta, Praha 2002, s. 229.

¹² Tamtéž, s. 232.

¹³ Mocná, D.: Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Paseka, Praha –Litomyšl 2004, s. 667.

¹⁴ Hodrová, D.: *Utopie*. In: *Poetika české meziválečné literatury*. ČSS Praha 1987, s. 80.

náznak, naděje, noční můru, zlý sen...Utopie je literární žánr o mnoha čeledích, utopie, dystonie, uchronie, antiutopie, filozofický pamflet, futurologický taktak, sci-fi literatur.“¹⁵

Druhá část definice je ve velké míře inspirována Ecovým členěním fantastických cest, první část naopak zavádí chaotickou definici, které se autor dále nijak zvlášť nevěnuje. Pokusím se toto udělat místo něj.

Jiný čas, místo, sen a jiné reálie literárního prostoru tvoří základ v podstatě každého fikčního světa, který se nemusí, ale často se zásadně liší od světa reálného. Každý fikční svět je „...malý možný svět tvarovaný specifickými globálními omezení a obsahující konečný počet spolumožných jedinců.“¹⁶ Prostřednictvím narativní techniky jsou stanovena pravidla, podle kterých se syžetová linie bude rozvíjet a zaplňovat určité knižní lakuny.

Ouředníková definice je navíc velmi nejasná, autor zcela ignoruje teorii fikčních světů, navrženou Lubomírem Doleželem, proto v uvedeném pojmenování utopie se stejnou úspěšností lze definované slovo zaměnit za jakýkoliv jiný literární útvar. To je hlavní důvod, proč z autorova vymezení ve své práci vycházet nebudu.

V této diplomové práci se pokusím do pojmu utopická literatura vkládat následující obsah. Utopická literatura zobrazuje zdánlivě ideální obraz společnosti, často do nejmenších detailů, proto má vyprávění převážně statický ráz na úkor dějové složky. Vize utopické společnosti pramení z racionální představy o lepším životě, což je důvodem častého kritického pohledu na soudobou situaci. Utopie stojí na pomezí literárních žánrů, ale převážně bývá zařazena do fantastické literatury.

Lubomír Doležel mimo jiné upozorňuje na skutečnost, že fikční světy „nepodléhají požadavkům pravděpodobnosti, pravdivosti nebo hodnověrnosti; jsou tvarovány historicky proměnlivými faktory, jako jsou umělecké cíle, normy typu a žánru, dobové a individuální styly.“¹⁷

Je zřejmé, že fantastická a utopická literatura vychází ze stejného základu. Z podobné dispozice vychází i Umberto Eco a nabízí své rozdělení cest fantastické literatury na alotropie, utopie, uchronie, metatopie a metachronie. Alotropie vytváří alternativní svět a chce být

¹⁵ Ouředník, P.: *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Torst, Praha 2010, s. 9.

¹⁶ Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné svět*, Karolinum, Praha 2003, s. 33.

¹⁷ Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné svět*, Karolinum, Praha 2003, s. 33.

„reálnější než ten skutečný do té míry, že se vyprávěč mimo jiné se snaží o to, aby čtenář nabyl přesvědčení, že fantastický svět je skutečně jediným reálným světem.“¹⁸ Utopie podle italského literárního vědce představuje možný svět paralelní našemu, ale velmi často nedostupný. Uchronie vychází z předpokladu, co by se mohlo stát, kdyby nějaká událost dopadla jinak. A nakonec metatopie a metachronie představují „nějakou budoucí fázi skutečného přítomného světa.“¹⁹ I zde vidíme, že fantastické cesty v některých okamžicích se zkřížují, tj. vymezení není stoprocentní. Umberto Eco také nestanoví přesné hranice mezi žánrovými „cestami“. Navíc dodává, že „...fantastické vyprávění se od realistického liší v podstatě tím, že možný svět je strukturálně jiný než svět reálný.“²⁰ Lze pozorovat, že utopická literatura se v takové míře, aby byla úplně začleněna do fantastické literatury, od reálného světa neliší. Nejde popřít, že zobrazovaná společnost není identická se skutečnou, ale ten rozdíl se vždy mění podle toho, jakou stránku života utopie popisuje. Když jde o sociální vztahy, fikční svět navrhuje jen modely, podle kterých by měly vztahy fungovat. Jestli jde o materiální stránku, autor utopie si může dovolit více se nechat unést svou představivostí, ale nikdy nejde dál, aby překročil „rozumnou“ představu fantastické literatury.

Ještě jednou zdůrazním, že není zcela správné přiřazovat utopie k fantastické literatuře nebo sociální fantastice²¹ v takovém poměru, že první je pouze součástí té druhé. Otázkou žánrového rozdělení mezi sociální fantastikou a utopickou literaturou se zabýval Jevgenij Zamjatin již na začátku 20. století, ale v dnešní době je jeho studie také zcela aktuální. Na příkladě Wellsových sociálně-fantastických románů Zamjatin v práci *Wellsův genealogický strom* poukazuje na zásadní rozdíly mezi těmito literárními slohy. Autor píše: „Existují dvě rodová a neměnná kritéria utopie. Jedno je v obsahu: autoři utopií v nich dávají jim zdánlivě ideální uspořádání společnosti, pokud toto tvrzení přeložíme do matematického jazyka, utopie mají znak +.“²² Fantastická literatura málokdy stoprocentně splňuje Zamjatinem vyzdvihnutý požadavek. Uspořádání společenského života v sociální fantastice, a v podstatě i

¹⁸ Eco, U.: *Světy vědecké-fantastické literatury*. In: *O zrcadlech a jiné eseje*. Mladá fronta, Praha 2002, s. 227.

¹⁹ Tamtéž, s. 227.

²⁰ Tamtéž, s. 226.

²¹ Sociální fantastika je žánr vědeckofantastické literatury, v němž hlavní roli hraje popis vztahu mezi lidmi ve společnosti. Použití fantastických motivů dovoluje poukázat na vývoj společnosti v nezvyklých, nikdy neexistujících v reálném světě podmínkách.

²² Zamjatin, J.: *Wellsův genealogický strom* In: Замятин, Е.: *Генеалогическое дерево Уеллса*. In: *Герберт Уеллс*. Эпоха, Петербург 1992. (celý překlad v příloze č. 1).

ve fantastické literatuře, zřídka se blíží k ideálu, ba naopak v ní převažuje děj transcendentálního původu, který většinou fikční svět ohrožuje.

Ruský spisovatel dále o Wellsových románech píše: „*Především je ve velkém množství případů jeho sociální fantastika definována znakem -, a ne +. Svě sociálně-fantastické romány používá skoro výhradně pro odhalení defektů existujícího sociálního řádu, a ne pro stvoření obrazu nějakého nastávajícího ráje.*“²³ Z toho vyplývá, že jedním z hlavních rozdílů mezi sci-fi²⁴ a utopií je skutečnost, že poslední popisuje, zatímco fantastika odhaluje defekty narativními prostředky. O odhalování defektů pomocí popisu se snaží spíše antiutopická literatura, která, jak jsem již poukázala, pramení z fantastična a má jisté prvky sociální fantastiky.

„*Všeobecně se Wellsovy sociálně-fantastické romány liší od utopií natolik, nakolik se +A liší od -A: nejsou to utopie, ale ve většině případů jsou to sociální pamflety, převlečené do umělecké podoby fantastického románu.*“²⁵

Proč jsou tedy utopie a následně i antiutopie v českém prostředí zařazeny pouze do fantastické literatury a podle některých vymezení nedokážou překročit hranice tohoto žánru? Spojujícím elementem, jak jsem již poukazovala, vystupuje vysněná představa, která kotví v lidské fantazii, a také „fantastický“ element, jenž se často objevuje v dílech s utopickými či antiutopickými prvky. To je místo, kde vidím kořeny nastalého zmatku v určení žánru utopické literatury.

Základní společný rys, který mají v podstatě všechny utopické romány, je to, že líčená realita není nijak hodnocena a představuje spíše subjektivní pozitivní představu o uspořádání světa. Nakonec i F. X. Šalda ve své reakci na Morův román píše: „... *vědecké pohádky jsou velmi krásné a užitečné. Spí se po nich dobře a ráno s větší chutí se po nich vstává. Což je účel pohádek.*“²⁶

²³ Tamtéž.

²⁴ Literární žánr, který se ve skutečnosti nachází uvnitř fantastické literatury a tvoří jeho podstatu.

²⁵ Zamjatin, J.: *Wellsův genealogický strom* In: Замятин, Е.: *Генеалогическое дерево Уеллса*. In: *Герберт Уеллс*. Эпоха, Петербург 1992.

²⁶ Šalda, F.X.: *Ráje a utopie*. In: *Národní listy*. Roč. 55, č. 355, (24. 12.) 1911, s.1.

1. 2. Antiutopie, utopie a elementy antiutopické literatury

„Začátkem 20. století se antiutopie již formuje jako žánr, který v sobě organicky spojuje četné rysy: kritiku přítomnosti, líčení pesimistických variant budoucnosti vyrůstajících z této přítomnosti a kritiku různých utopických představ, které časem odhalily svůj rub.“²⁷

S rozvojem civilizace se nejen vytvářejí podmínky pro splnění snů o štěstí, ale začínají působit faktory schopné mu zabránit, mění se tzv. základní diskurz o světě²⁸. To je jeden z důvodů, proč není možné popírat skutečnost, že „genetický vztah utopického a negativněutopického myšlení má takéž filozofický rozměr.“²⁹

Antiutopie jako literární žánr se zrodila na začátku 20. století, v první fázi hlavně jako reakce na nárůst absolutního teroru v některých státech a také na další etapu technického vývoje. Dále začíná rozpracovávat tematiku mocenského zásahu do lidského života a důsledků, které z toho vyplývají. Předpokládám, že antiutopie mimo jiné vznikly z potřeby poukázat na nereálnost představy ideální společnosti, a také jako varování před totální touhou ovládnout všechny životní sféry.

Julij Kagarlickij píše, že „stará, ‚nepohyblivá‘ utopie, ‚utopie vzor‘, extrapolačně prodloužená do budoucnosti, se stává antiutopií.“³⁰ Znamená to, že prvním výrazným rysem antiutopické literatury je její přímý původ z utopie. Následně na to Kagarlickij dodává, že to není jediná možná antiutopie, ale dále bohužel svou myšlenku nerozvíjí.

S rozvojem a rozšířením poskytování lidských práv začíná být paradoxně patrnější zánik individua ve společnosti řízené „moci chtivým“ státem. Do popředí vystává skutečnost, že život probíhá podle „společného“ rozvrhu: vstávání, pracovní doba, odpočinek, stravování, rodina, zábava, sex – vše je pečlivě naplánované, každý lidský krůček je řízen seshora. Tohoto faktu si nemohli nepovšimnou autoři prvních antiutopických románů.

Tak v Zamjatinovu románu *My* (1921) jedinou věcí, která může ohrožit „společenské blaho“ a narušit již nastavený řád je lidská fantazie, jež se stává zdrojem chaosu a nevypočitatelnosti.

²⁷ Kagarlickij, J: *Fantastika, utopie, antiutopie*. Přel. Zdeněk Kubeš. Panorama, Praha 1982, s. 351.

²⁸ Francouzský myslitel Michel Foucault pro danou problematiku užívá pojmu *epistémé* jako označení typu myšlení a poznávání, myšlenkového diskurzu, který charakterizuje určitou dějinnou epochu.

²⁹ Hrtánek, P.: *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století*. Ostrava 2004, s. 12.

³⁰ Kagarlickij, J: *Fantastika, utopie, antiutopie*. Přel. Zdeněk Kubeš. Panorama, Praha, 1982, s. 342.

Za kanonickou antiutopickou literaturu v této práci považuji *My* Jevgenija Zamjatina a *1984* (1949) George Orwella. Román *451 stupňů Fahrenheite* (1953) Raye Bradburyho jen zčásti odpovídá požadavkům antiutopického modu, které zde plánuji stanovit³¹. V zadání diplomové práce zmíněný titul *Konec civilizace* (1932) Aldouse Huxleyho nelze zařadit do tohoto seznamu kvůli ještě výraznějšímu střetávání žánru, blíže se tento důvod pokusím vysvětlit v následující analýze.

Na začátku je zapotřebí upřesnit užití několika termínů, které se pro označení podobné literatury používají, ale v české a světové literární vědě ne vždy důsledně znamenají totéž. Za synonymické výrazy jsou obecně považovány pojmy antiutopie, negativní utopie, kontrautopie a dystopie. I v současné době nejsou tyto pojmenování „neutopické“ literatury ve vědeckém prostředí používány jednotně, každý autor zvolí svůj termín, který mu z různých pohnutek přijde přijatelnější, navíc se často u jednotlivých badatelů liší vyhranění tohoto žánru. Vyjmenování seznamů používaných pro označení antiutopické literatury a to, co do nich ten či onen vědec vkládá, neshledávám pro účely této práce za důležité.

Na druhou stranu je zapotřebí zdůraznit, že existujícího zmatku kolem antiutopické literatury si povšimnul i Petr Hrtánek, jenž píše, že mezi termíny „antiutopie“, „negativní utopie“, „dystonie“ nebo „kontrautopie“ existují jisté sémantické rozdíly, ale hned na to zdůrazňuje, že uvedené „*diference jsou ovšem opravdu jen nepatrnými odstíny, vyplývajícími často ze snahy o novou „originální“ definici za každou cenu.*“³²

V této práci se budu držet podobného názoru a nadále používat výrazu antiutopie, který do sebe bude zahrnovat všechny možné pojmenování zkoumaného literárního stylu. Navíc bych ráda upozornila, že osobně antiutopie do různých typů nerozděluji a pokusím se je zkoumat jako celek, vyčlenit několik rysů, které se v podobných dílech vyskytují a tímto dané knihy spojují.

Antiutopie lze chápat jako literární výpověď, která se zpočátku svého literárního „života“ mimo jiné zakládá na různorodých zkušenostech autorů s totalitním režimem. Proměna úvah o možnostech dokonalého uspořádání společnosti, uskutečnění spravedlivého státu a bezpochybného fungování jeho institucí.

³¹ Domnívám se, že román *451 stupňů Fahrenheita* stojí spíše na pomezí antiutopické literatury a sociální fantastiky.

³² Hrtánek, P.: *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století*. Ostrava 2004, s. 7.

Tedy za antiutopické romány zde považuji ty, které přes zobrazování ideálního prostoru (státu) vedou ke zkáze společnosti, k situaci, při které se obyvatelé pohybují ve světě, kde neexistují žádné nebo jen sotva patrné osobní svobody, ovšem obyvatelé se jich většinou dobrovolně zřeknou.

Následujících několik bodů tvoří kritéria, podle kterých „ideální“ antiutopický fikční svět funguje:

1. Postavy ve fikčním světě jsou rozděleny do dvou sfér: „my“ a „oni“. Hranice mezi těmito dvěma sférami bývá dost velká.
2. Fikční svět je uzamčený, uzavřený, petrifikovaný, všechny jeho entity podléhají uniformizaci.
3. Hrdina poté, kdy si uvědomí, že něco v systému nefunguje, selhává, začíná pátrat po zdroji porušení ustáleného řadu.
4. Ve fikčním světě převyšují složky popisové nad dějovými.
5. Pro antiutopický fikční svět je příznačné použití „novořeči“.

Nehodlám těmito body předkládat návod, jak psát antiutopické romány, nýbrž tyto rysy se mi jeví zásadními pro analýzu zkoumaného žánru. Uvedené příznaky po jejich důkladnějším popisu plánuji použít v následujících kapitolách pro analýzu českých děl, která se obecně považují za antiutopické nebo fantastické s velkou mírou antiutopických prvků.

Evidentně z důvodu proměnlivosti zkoumaného literárního žánru se ne ve všech románech podaří najít plně realizovaných všech pět bodů, avšak tento základ se mi jeví pro antiutopickou literaturu zásadní. Hlavní příčinou je skutečnost, že antiutopický svět vskutku mívá binární opozici moci a obyčejné vrstvy obyvatelstva, tj. „my“ a „oni“, komunikace mezi těmi vrstvami je narušená, proto „oni“ používají specifický jazyk pro jednostranné dorozumění s druhou vrstvou. Pozice „my“ a „oni“, tj. jejich ukotvení ve fikčním světě jsou stálé, petrifikované. Kromě toho „my“ poté, když si uvědomíme, že zavedený řád věci nefunguje správným způsobem, se snažíme najít „chybu“ a takto uniknout jejich totalitě nejčastěji do budoucna, ale prostředky ve většině případů hledáme v minulosti.

1. 3. Postavy

U Daniely Hodrové najdeme následující rozdělení antiutopické literatury na dva druhy podle syžetu:

*„a) líčí se utopická představa jiného uspořádání světa nebo cesta k její realizaci (a zpravidla její krach); b) líčí se, jak do skutečnosti zasahuje ‚utopická‘ postava, případně utopista, nebo do světa vtrhuje či v něm ožívá neznámá, většinou zákazonosná síla...svět se ‚utopizuje‘.“*³³

První typ by mohl odpovídat zde formulované představě antiutopické literatury, druhý však má příliš společných rysů s fantastickou literaturou. V antiutopickém světě se „utopická“ postava nerodí, ale sama fikční svět vytváří, určuje pravidla, podle kterých může fikce fungovat. Příkladem slouží postava Velkého bratra z románu *1984*.

*„Na každém poschodí naproti výtahovým dveřím na něho se zdi zírала obrovská tvář s plakátů. Byl to jeden z těch obrazů, které jsou udělané tak důmyslně, že vás oči sledují, kam se hnete. Velký bratr tě sleduje....“*³⁴

Z uvedeného citátu je patrné, že je tato postava přítomná v každé části, v každém atomu, ze kterého se románový svět skládá. Neproniká do fikčního světa fantastickou cestou, neožívá v něm, ale tvoří jeho podstatu od začátku do konce vyprávění.

V momentě, kdy Hodrová začíná srovnávat českou prózu především 20. let 20. století s kanonickými díly, přichází k závěru, že hlavní postava děl psaných v češtině, hlavně Čapkových próz, především hraje úlohu vynálezce, stvořitele, objevitele. K Čapkovým dílům se vrátím v následující kapitole, avšak zde bych ráda upozornila na skutečnost, že podobný typ hrdiny je příznačný především pro fantastickou literaturu.

Daniela Hodrová dále uvádí další postřeh ohledně utopických bytostí: *„...utopická bytost nepřichází odněkud zvenčí, ale probouzí se k životu nebo žije s námi (roboti, mloci) a v určitém okamžiku se obrací proti člověku, který ji stvořil, proměnil, zneužil.“*³⁵

Zde autorka vystihuje jeden ze základních rysů antiutopické literatury – vnitřní přítomnost „bytostí“, tj. její existence uvnitř fikce, avšak nejde mluvit o zrození, neboť ještě

³³ Hodrová, D.: *Utopie*. In: *Poetika české meziválečné literatury*. ČSS Praha 1987, s. 84.

³⁴ Orwell, G.: *1984*. KMa. Praha, 2003, s. 7.

³⁵ Hodrová, D.: *Utopie*. In: *Poetika české meziválečné literatury*. ČSS Praha 1987, s. 86.

jednou zdůrazním, že nepřátelská síla, která se podle Hodrové obrací proti člověku, v antiutopii hraje roli stvořitele popisované reality.

Jednou z příznačných charakteristik antiutopické literatury je, že zlo, tj. negativní element, se v tom světě nachází natrvalo. Druhou nezbytnou podmínkou je, že jedinec, hlavní hrdina, jenž je také součástí společenského „systému“ fikce, není schopen, přes všechny své snahy z ní uniknout, točí se v tzv. petrifikovaném antiutopickém světě. A naopak ve fantastické literatuře s elementy antiutopie, kam patří díla Čapkova, Wellse a dalších, ústřední postava do fikcí „přichází“ a ke konci v různých podobách opouští.

Protagonista se většinou nachází na druhé straně, tj. literární svět bývá rozdělen na dvě sféry, které lze pojmenovat jako „my“ a „oni“. První druh postav („my“) a druhý („oni“) rozdělují jak jiné vidění situace, tak přístup k ní a také i cíle. Fikční svět může být rozdělen i na více sfér, ale podstatným je vždy vztah mezi světem moci a „námi“.

Například v Orwellově románu je společnost trojtřídní: nejvyšší vrstvu tvoří Vnitřní strana („oni“), uprostřed společnosti jsou podřízené pracovníky (Vnější strana – „my“) a na pokraji jsou proletáři (kulisa). Hlavní románové napětí se utváří mezi Vnitřní stranou a Vnější, navíc tento konflikt je posílen existencí přísného rozdělení na „my“ a „oni“.

1. 4. Uniformní prostor

Petr Hrtánek zastává názor, že „*literární svět negativní utopie je konstruován, jak napovídá etymologie pojmenování toho žánru, ve zvláštním epickém časoprostoru, v rovině neskutečnosti tematizovaného místa a/nebo doby.*“³⁶ Topos znamená místo, u – ne, tj. děj se odehrává na neexistujícím místě a často i ve fiktivní době, což by mohlo potvrzovat předchozí analýzu. V případě antiutopii prostor obsahuje navíc předponu anti-, která svědčí o tom že zkoumaný jev je opakem fikčního utopického světa, jde o specifický antisvět, ve kterém čas plní několik funkcí.

„Antiutopie není prostě soud nad existující společností nebo kritika utopických představ o společnosti ideální. Je to forma kritiky, ve které jako soudce vystupuje Čas. Ten má

³⁶ Hrtánek P.: *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století*. Ostrava 2004, s. 33.

potvrdit nebo vyvrátit představy utopistů a odhalit to špatné, co je obsaženo ve společnosti dneška.“³⁷

Z toho vyplývá, že lineární narativní čas slouží především k tomu, aby odhalil mezery v uspořádání společnosti. Tato funkce není jediná, kterou čas v antiutopické literatuře plní.

„Neurčitý čas utopie nese až do 18. století zřetelné minulostní rysy spjaté s ideou návratu do zlatého věku lidstva ..., počínaje osvícenstvím je utopie situována spíše do neurčité budoucnosti.“³⁸

Znamená to, že čas nejen odhaluje lakuny ve společenské představě, ale i přenáší čtenáře do jinak strukturovaného fikčního světa mnohdy situovaného do budoucna. Avšak budoucnost není nereálného, „fantastického“ původu, většinou představuje výsledek neurčité války nebo státního převratu. Málokdy se v antiutopii objeví zásah „kosmické“ síly, která se neshoduje s čtenářovou představou o reálném světě. Jinými slovy se děj většiny zde zkoumaných románů, odehrává v abstraktním čase. V antiutopické literatuře vize budoucna hodně napodobuje současnost, která bývá skrze jazykové prostředky zobrazována satiricky, což zároveň plní třetí funkci času, tj. groteskní líčení dimenze nebo varování před nebezpečím.

Tento čas plyne v prostoru, jehož struktura podle Daniely Hodrové závisí na několika aspektech, a také míře toho, na kolik ten či jiný aspekt v literárním díle převažuje. Následně uvádí tři rozdělení v jejich chápání:

„1) kulisa, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí; 2) ‚hrací plocha‘ případně ‚poličko ve hře‘; 3) metafora, metonymie, jako část či model mytologicky pojatého prostoru.“³⁹

Některé antiutopie se ocitají ve stejném prostoru jako utopie, tj. na osamělém ostrovu, ale s tím rozdílem, že jsou kladné prvky z druhého druhu literatury převráceny a vystupují v negativním světle. Uzavřená dimenze často představuje ostrov nebo jinou lokalitu izolovanou od okolního světa. Prostorem v antiutopické literatuře bývá stát, město nebo jiná uzavřená oblast, jež se ze začátku zdá být podobná kulise, tj. sociálně nečinné charakterizaci celého prostředí. Obrazy města a prostoru v antiutopických románech jsou velmi symbolické. Na jedné straně jde o sociální fenomén, na pozadí kterého se rozvíjí děj celé knihy, a na

³⁷ Kagarlickij, J: *Fantastika, utopie, antiutopie*. Přel. Zdeněk Kubeš. Panorama, Praha, 1982, s. 343.

³⁸ Mocná, D.; Peterka J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha –Litomyšl 2004, s. 667.

³⁹ Hodrová, D.: *Paměť a proměny míst*. In: *Poetika míst* D. Hodrová a kol.. H&H, Praha 1997, s. 15.

druhou stranu samo město (stát), prostor neboli fikční svět, je jednou z hlavních postav. Mnohdy jde o technicky vyspělou, ale odlidštěnou civilizaci, která zároveň může mít podobu primitivního společenství, ovládaného základními lidskými pudy.

„*Utopické město tak přes svou zdůrazněnou jinakost (častý motiv umělého jazyka – např. totalitního newspeaku, deformací fyzických proporcí obyvatel fiktivních zemí) odhaluje, hyperbolizuje, alegorizuje, karikuje či předjímá společenskou realitu doby.*“⁴⁰

První dojem častokrát bývá mylným, tedy při hlubším seznámení si lze povšimnout, že prostor je svérázným živým organismem. Barva budov a jejich forma, tvar ulic a náměstí, toto vše vytváří metaforickou představu dalšího aktivního aktéra literárního světa.

Zobrazování města jako vězení si povšimla Daniela Hodrová ve studii *Vězení jako místo přístupu k bytí*:

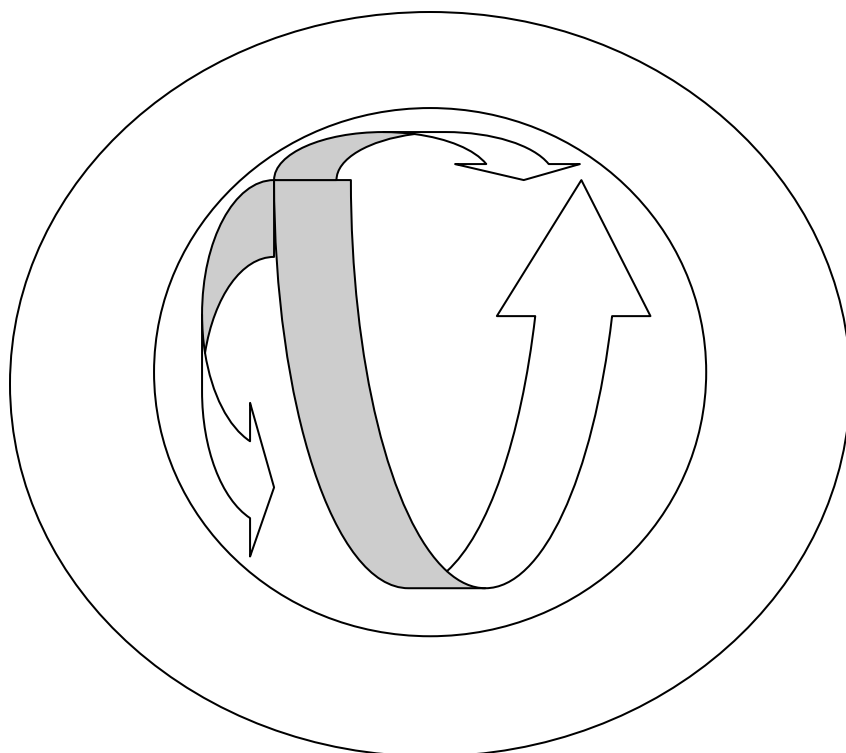
„*Skleněné vězení popisuje Theodore Dreiser ve své Americké tragédii (1925), skleněné domy připravují o soukromí obyvatele utopického města v Zamjatinově románu My (napsán 1920). V Orwellově románu 1984 (1949) je hrdina neustále pozorován zvláštní ,televizí.*“⁴¹

Ideální městský (státní) prostor se v antiutopiích proměňuje v uzavřený labyrint, ve kterém není možné se normálně dorozumět. Město se v románu *My* skládá z neměnných přímek ulic a úžasných průzračných obydlí. Kromě psychické uzavřenosti nacházíme i její fyzické potvrzení – sklo nad Zamjatinovým státem. Winston Smith z *1984* žije v uzavřené fiktivní zemi Oceánii. To jsou prostředky díky kterým se zvyšuje petrifikace fikčního světa, v něm jsou utvořeny další umělé hranice, přes které se obyvatelé světa nemohou dostat. Jde o místa, jejichž hlavním příznakem je uzavřenost a kulatost. U Zamjatina D-503 žije v uspořádaném skleněném bytě, který je pro něho pouze zdrojem nepokoje, pocitu stálého sledování. Podobné emoce vyvolává u jiných státní antiutopický útvar, který má být lidským rájem, ale chybí v něm nejpodstatnější lidská touha po svobodě. Románový prostor se tak znovu uzavírá a stává se petrifikovaným a tísnivým. Hrdina do nehybného světa patří, přes všechny své snahy ho nedokáže opustit.

Předpokládám, že následující obrázek pomůže při pochopení již naznačené teorie petrifikovaných světů:

⁴⁰ Mocná, D.; Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha –Litomyšl 2004, s. 668.

⁴¹Hodrová, D.: *Vězení jako místo přístupu k bytí*. In: *Poetika míst* D. Hodrová a kol.. H&H, Praha 1997, s. 120.



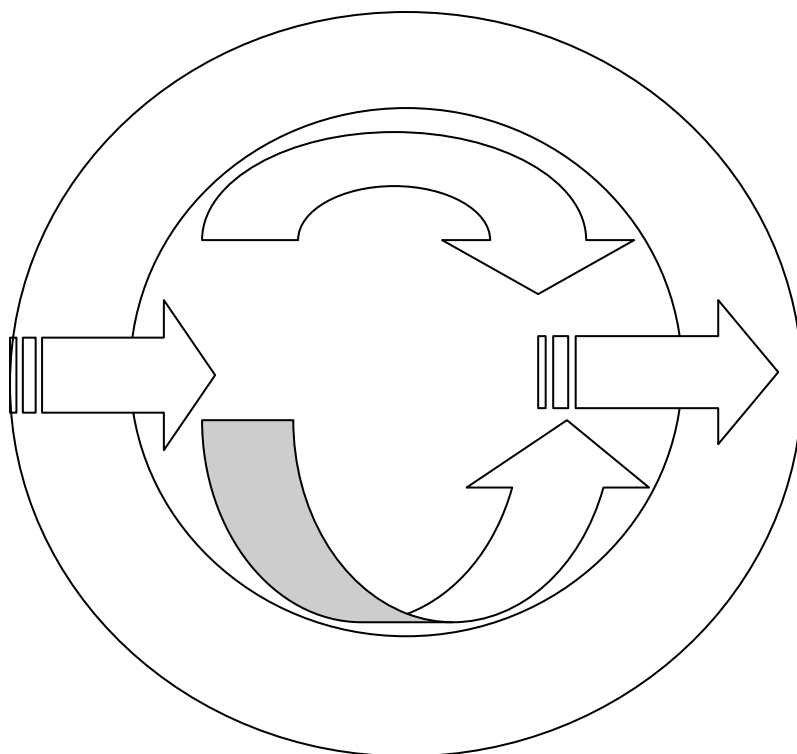
První kruh představuje fikční svět, druhý znázorňuje umělé hranice petrifikované části prostoru, šipky v něm znázorňují pokusy postav ho opustit, ale tyto snahy většinou zkrachují na konci příběhu.

Ještě jednou zdůrazním, že prostor, kde platí principy antiutopické, je ostře ohraničen. Postavy ze svého rozhodnutí nemohou překročit tyto hranice: buď je překročení neláká, nebo bývají pozastaveny před překročením hranice.

Podobné uzavřenosti si povšimnul i Kagarlickij, který píše: „*V románu 1984 Orwella s hrůzou líčí stát, který dokázal izolovat lidstvo od minulosti i od budoucnosti – jinými slovy od sebe sama.*“⁴²

Vrátím se ještě jednou k fantastické literatuře. Na rozdíl od antiutopického světa, převážný počet vědecko-fantastické literatury funguje podle následujícího principu, který je znázorněn druhým schématem.

⁴²Kagarlickij, J: *Fantastika, utopie, antiutopie*. Přel. Zdeněk Kubeš. Panorama, Praha 1982, s. 393.



Kruh zde znovu představuje fikční svět a druhý hranice uzavřené společnosti. Šipky dokládají to, že buď se určitá postava do petrifikovaného světa dostává, nebo z něho ke konci uniká. Ovšem hrdina může prodělat i celý cyklus: na začátku pomocí nějakého vynálezu nebo otřesu do světa proniknout, potom se jistým způsobem z něho dokáže vysvobodit. Podobnou cestu často prodělala i nepřátelská síla (většinou je znázorněna fantastickým „dobyvatelem“), která ho po napadení města na konci románu zpravidla opouští.

Jiří Holý se ještě před uvedením své typologie snaží vymezit antiutopickou literaturu těmito slovy: „*Pro tyto utopie – nebo snad lépe řečeno dystonie – je charakteristické, že ohrožení, nebezpečí, zlo nepřicházejí jen zvnějšku..., nýbrž skrývají se, klíčí a vyrůstají ‚mezi námi‘, v každodenním životě.*“⁴³

Tento přístup se ve velké míře blíží tomu, který se snažím v této práci vymezit.

⁴³ Holý, J.: *Proměny utopie, utopie proměn*. In: *Možnosti interpretace*. Periplum, Olomouc 2002, s. 155.

1. 5. Chyba v systému

Během své existence v uniformním petrifikovaném světě většina postav nepocítuje žádné momenty, které by je mohly navést na myšlenku o tom, že ve stávajícím řádu něco nefunguje tak, jak má. Antiutopické vyprávění převážně začíná převratným okamžikem, kdy se postava rozhodne změnit situaci. Důležitou roli hraje odhodlání nebo rozhodnutí ústředního hrdiny k činu. Jak píše Lubomír Doležel: „*Rozhodování je postup, který je nutnou složkou konání pojatého v rámci možných světa.*“⁴⁴

Tento proces rozhodování zabírá větší část vyprávění. Hrdina váhá, jestli postupuje správně, jestli veškeré snahy mají smysl, jestli není sám tou chybou v systému.

„*Я совершенно озадачен. Вчера, в этот самый момент, когда я думал, что уже все распуталось, найдены все иксы, - в моем уравнении появились новые неизвестные.*“⁴⁵

Poté když protagonista pro sebe vyřeší tu nejdůležitější otázku, že chyba v systému je a že s ní chce něco udělat, tj. ji napravit, odehrává se nejdůležitější moment ve vyprávění – odhodlání ke konání. Následující děj románu sleduje jednání, které centrální postava podniká pro uskutečnění svého odhodlání. Hlavním cílem tohoto rozhodnutí bývá zrušení mocenského řádu nebo pokus o překročení hranic, které ohraničují petrifikovaný fikční svět. Sledovaný proces je spojen s pokusem o změnu nebo zrušení již ukotveného řádu. Antiutopie potvrzují svůj název tím, že hrdinovi není dopřáno petrifikovaný prostor opustit nebo alespoň napravit existující systémovou chybu. Mocenským zásahem „oni“ vracejí protagonistu do předchozí situace, tj. před okamžikem, kdy si povšiml jisté chyby v systému. Tento pokus podle Lubomíra Doležela „*může být definován jako ‚useknuté‘ konání: z nějakého důvodu se konatel zastaví dříve, než dosáhne zamýšleného koncového stavu.*“⁴⁶

⁴⁴ Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003, s. 75.

⁴⁵ („Jsem naprosto bezradný. Včera, právě v ten okamžik, kdy už jsem si myslel, že se vše rozmotalo, že se našla všechna X, v mé rovnici se objevily nové neznámé veličiny.“) Замятин, Е. И.: *Мы*, Booking International, Paris 1994, s. 69.

⁴⁶ Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003, s. 72.

1. 6. Popis fikčního světa

Daniela Hodrová říká, že utopické romány převážně představují svět v pohybu. S tímto tvrzením bych si dovolila nesouhlasit. Například Jevgenij Zamjatin v článku *Wellsův genealogický strom* píše: „Druhé kritérium, které organicky vyvěrá z obsahu ve formě, je státnost utopie⁴⁷, utopie je vždy popis, a také v sobě neobsahuje vůbec nebo jen sotva v sobě obsahuje syžetovou dynamiku.“⁴⁸ Čas je v Zamjatinově a Orwellově fikčním světě maximálně nehybný, což právě vyvolává pocit hrůzostrašného petrifikovaného prostoru. Antiutopický hrdina nic nevynalézá, ale popisuje, řadí zážitky a dojmy z obklopující reality. V antiutopii jde především o popis, záznam údajů a struktury fikčního světa.

„Momenty hic et nunc podporuje v románových utopiích také využití dokumentárních a pseudodokumentárních žánrů....“⁴⁹ Většinou jsou to televizní zprávy, články, titulky z novin nebo letopisné a pseudohistorické údaje. Takových příkladů lze najít desítky, například v románu *1984* čteme: „Asi o pět let později, v roce 1973, rozbaloval Winston svazek dokumentů, který právě vypadl na stůl....“⁵⁰

Hlavní Winstonova činnost je vedení deníku:

„Mělo by jít jen o to, přenést na papír ten nekonečný neklidný monolog, který mu probíhal v hlavě doslova celé roky.“⁵¹

⁴⁷Připomínám, že v době, kdy Jevgenij Zamjatin psal uváděnou studii, se pojem antiutopie ještě neobjevoval. Navíc právě jeho román *My* se všeobecně považuje za první antiutopické dílo.

⁴⁸ Zamjatin, J.: *Wellsův genealogický strom* In: Замятин, Е.: *Генеалогическое дерево Уеллса*. In: Герберт Уеллс. Эпоха, Петербург 1992.

⁴⁹ Hodrová D.: *Utopie*. In: *Poetika české meziválečné literatury*. ČSS, Praha 1987, s 100.

⁵⁰ Orwell, G.: *1984*. KMa. Praha 2003, s. 71.

⁵¹ Tamtéž, s. 12.

1. 7. Novořeč

Posledním rysem antiutopické literatury je použití novořeči pro udržení přesných hranic mezi sférami „my“ a „oni“. Moc v sobě soustřeďuje absolutní sílu, která stanoví pravidla hry.

Připomenu, že existuje tři druhy moci. „*Fyzická moc, nejhrubší prostředek ovládnutí, se odvozuje z tělesné zdatnosti znásobené zbraněmi; vykonává kontrolu fyzickými akty. Duševní moc, která má původ ve vyšších duševních schopnostech..., se uplatňuje sémiotickými akty informace a přesvědčování. Společenská moc vzniká v organizovaných skupinách, zejména v institučních formách organizace; je spojená s řídicími pozicemi v politické, vojenské nebo korporáčnické hierarchii, jakož i s privilegii....*“⁵²

Nejde si nevšimnout, že moc se v antiutopických románech objevuje především formou druhé a třetí podoby podle Doleželova rozdělení, kromě toho se výrazným stává speciální propagandistický styl řeči. V této podkapitole se zkusím podívat na jeho možné kořeny.

Důležitým úkolem je pro „Velké bratry“ udržení moci. Pro tyto záměry se nezbytně používá ideologie, která se zakládá na zneužívání jazyka pro různé účely.⁵³

Jazyk představuje jeden z nástrojů jak politické, sociální (společenské), tak duševní moci, proto v totalitních diktaturách a románech, které je popisují, dochází k největší proměně celého systému komunikace. Dorozumívání mezi diktátorem a publikem probíhá jednosměrně, tj. „oni“ drží jazykový monopol: seshora je posílána určitá informace, ale společnost přitom nemá možnost přirozeně reagovat a bránit se manipulaci. (Normální komunikace předpokládá určitý druh zpětné vazby). Tím pádem jazyk stanovuje mezi subjekty komunikace jednosměrný mocenský vztah.

*„Společenské reprezentace a kolektivní emoce mají zásadní důležitost pro soudržnost skupiny, rozděluje svět na ‚my‘ a ‚oni‘ a motivuje tak interakci mezi skupinami.“*⁵⁴

⁵² Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003, s. 111.

⁵³ „Politická moc byla ...účinná pouze tehdy, shodovalo-li se její působení prostě a jednoduše s ideologickými modely, jejichž tlak, který se ukázal jako jediný rozhodující, překonal veškeré dílčí reformy, prováděné státní mocí od prvopočátků až do 14. století. Tyto ideologické modely jsou vlastní vedoucím sociálním skupinám, strážcům jazyka, prožívajícím svůj vztah k (jazyku) jako držbu odkazu předků.“ Hagège, C.: *Člověk a řeč*. Karolinum, Praha 1998, s. 206.

Specifickým rysem všech totalitních jazyků je neosobní forma vyjadřování, tj. jazykový projev se uskutečňuje v množném čísle. Tento jev se vztahuje ještě na dobu Rakousko-Uherska v Evropě a také k epoše ruského impéria na východě a jiným říšským státním útvarům, tj. jde o majestátní plurál. Uvedený jazykový prostředek značně zvětšuje mezeru mezi „my“ a „oni“.

„От имени Благодетеля объявляется всем нумерам Единого Государства....“⁵⁵

Jazyková norma, kterou ideologická moc zavádí, není normou vyjadřování příznačné největšímu počtu uživatelů, ale je to norma ideální, podrobená ideologickým cílům vládnoucích vrstev. V základu působení stojí to, že se jazykové prostředky stávají zároveň i způsoby myšlení, což znamená totožnost mezi převládajícími názory a řečmi.

Toto tvrzení lze ilustrovat citátem z románu *1984*.

„A když už máš slovo jako ‚dobrý‘, k čemu je ještě slovo ‚špatný‘? ‚Nedobrý‘ docela stačí – je dokonce lepší, protože je přesný protiklad, což to druhé není.“⁵⁶

Petr Fidelius při studii jazyka v *Rudém právu* rozpracoval pozoruhodnou teorii, která se týká manipulace s jazykem a pojmenoval ji jako jádrová teorie.⁵⁷ Autor studie *Řeč komunistické moci* tvrdí, že totalitní vůdci dobře chápali, že ne vždy je možné kontrolovat společnost jen terorem, tj. prostřednictvím fyzické moci, a proto se obrátili svou pozornost na účinnější způsob ovládnutí lidské mysli. Pro takto postavené cíle nestačí klasické přesvědčování, ale je nutné úplně a natrvalo zabránit, aby do lidské mysli nepronikaly obsahy jiné, cizí a nežádoucí. Jazykovou realitu je třeba zřídit tak, aby jedinec na podobné podněty vůbec nereagoval, musí být v určitém smyslu slova imunní k „cizím“ myšlenkám. Ačkoliv žádná teorie nemůže říct člověku, jak má myslet, může mu ochromit samu schopnost myšlení. Výsledek bude takový, že kdo ztratí schopnost samostatně myslet, nebude moci samostatně jednat, natož i mluvit. Právě zde lze najít kořeny a zároveň definici novořeči neboli newspeaku (objevují se sice různá pojmenování tohoto jevu, ale význam, který se do těchto termínů vkládá, je identický). V této práci se budu držet pojmenování novořeč.

⁵⁴ Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003, s. 110.

⁵⁵ (Jménem Dobroditele hlásíme všem číslům Jednotného státu...) Замятин, Е. И.: *Мы*, Booking International, Paris, 1994, s. 11

⁵⁶ Orwell, G.: *1984*. KMa, Praha 2003, s. 49.

⁵⁷ Tato studie se nezabývá literárním jazykem, přesto ji zde uvádím jako příklad, který zrcadlí základy zneužívání v antiutopickém newspeaku, navíc i novinářský jazyk v *Rudém právu* je velice podobný „umělém“ jazyku literárnímu.

Komunistická novořeč podle Fidelia přivlastňuje „staré“ pojmy a podsouvá jim „nové“, většinou s úplně opačným, ale „správným“ významem. Podobné příklady v literárních předlohách najdeme především v antiutopiích. Každý den obyvatelé Oceánie slyší a vidí toto bizarní hlášení:

„VÁLKA JE MÍR

SVOBODA JE OTROCTVÍ

NEVĚDOMOST JE SÍLA.“⁵⁸

Citát dobře znázorňuje to, jak jsou hodnoty součastné reálné morálky pozměněny na moci vyhovující význam, tj. staré pojmy jako válka, svoboda, nevědomost v nové společnosti obnáší naprosto opačný význam.

Nový jazyk musí být důvěryhodný, na tom je založena veškerá komunikace. Automaticky společnost předpokládá „že slova nás v zásadě neklamou, že ‚vůz‘ nemůže znamenat ‚kozu‘ a naopak.“⁵⁹ Pro manipulaci lidského myšlení je potřeba vzít lidem samostatné myšlení, přesvědčit je, že na ně není spolehnouti, poté pozastavit přirozený koloběh slov a do jejich významového vztahu zavést jedině správný obsah. „Vznikne tak ‚nová řeč‘, kde budou slova nedílně spjata s určitým předmětem.“⁶⁰ „Nová slova“ budou spojovaná do moci („oni“) předem pečlivě naprogramovaného obrazu, jehož logika u „nás“ nebude vyvolávat pochyby.

Zároveň je člověk zbavován myšlení jako takového, ale tento proces bude nasměrován správným, pro společnost „potřebným“ způsobem. Jedinec bude přesvědčen o samostatnosti svých činů, svého myšlení a řeči. Znamená to, že pro ovládnutí stačí, když novořeč bude převažovat ve všech oblastech.⁶¹

Jevem novořeči se také zabýval i polský literární vědec Michał Głowiński. Novořeč v knize *Nowomowa po polsku* autor přisuzuje čtyři základní složky.⁶²

1. Nejdůležitějším postupem je v novořeči existence **výrazné hodnoty na škále plus – minus**. Tato skutečnost vede k průzračné polarizaci, nesmí budít pochybnosti (podobné

⁵⁸ Orwell, G.: 1984. KMA, Praha 2003, s. 93.

⁵⁹ Fidelius, P.: *Řeč komunistické moci*. Triada, Praha 1998, s. 182.

⁶⁰ Tamtéž, s. 182.

⁶¹ Pavlova, O.: *Fráze v díle Karla Poláčka a jejich význam v dnešních médiích (bakalářská práce)*. FF UK v Praze 2009, s. 23.

⁶² Głowiński, M.: *Nowomowa po polsku*, překlad: Bołbot, K.. In: *Lógr*, Roč. 2. č. 3, 2011. s. 16-17.

podmínku najdeme i u Fidelia). Primárním účelem je jednoznačné, nezpochybnitelné hodnocení obklopující reality. Lze říct, že novořeč se v větší míře než ostatní společenské styly skládá z reinterpetování stálých jazykových významů.

Jako ilustrace může opět posloužit román *1984*:

*„Je to krásné ničit slova. Samozřejmě největší odpad je u sloves a přídavných jmen, ale jsou i stovky podstatných jmen, která by se dala vyřadit také.“*⁶³

2. Novořeč je osobitá **syntéza pragmatických a rituálních prvků**. Toto předpokládá jistou přizpůsobivost ve výběru jazykových prostředků. Avšak novořeč je ze své podstaty konzervativní a není možné, aby se jakýkoliv prvek opotřeboval, a následně ztratil své pragmatické schopnosti. Rituálnost je realizací předpokladu, že v jistých situacích lze v komunikaci vybrat jediný správný jazykový prostředek.

3. Velkou úlohu hraje v novořeči živel **magičnosti** (toto kritérium se v předchozí teorii neobjevovalo). Magičnost podle Michała Głowińskiego znamená sdělení informace o žádoucích stavech takovým způsobem, jako by se jednalo o skutečné stavy.

Například v románu *1984* se hlavní syžetová linie prolíná s informací z války, a každý obyvatel Oceánie je očekává, dokonce vyžaduje jako hlavní důkaz státního pokroku.

Magičnost se týká obecných pojmenování a vlastních jmen. S touto skutečností v románu *My* operuje Jevgenij Zamjatin: ženská jména obsahují samohlásky a mužská souhlásky (jména hlavních hrdinů zní I-330 a D-503).

4. V novořeči více než jinde hrají velkou roli **arbitrární rozhodnutí**, která také mají své hranice. Rozhodnutí, jež by zpochybňovala jeho samotnou podstatu, nejsou možná, avšak i s tímto omezením je oblast arbitrárnosti poměrně velká. Tento rys se projevuje také v libovolném formulování a zneužívání významů.

Obě představené teorie znázorňují manipulovatelnost novořeči, a zároveň dovršuje seznam kritérií, která jsou nedílnou součástí antiutopického žánru.

Na základě rozebraných kritérií zkusím odpovědět na otázku, kterou pokládá Petr Hrtánek ve studii *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století*. Autor chce zjistit,

⁶³ Orwell, G.: *1984*. KMa, Praha 2003, s. 49.

jestli lze antiutopie považovat za samostatný literární žánr nebo nikoli. Bohužel na tuto otázku nedává odpověď, ale důrazně poukazuje na skutečnost, že v českých literárních slovnících samostatné heslo antiutopie (nebo jinou variantu toho názvu) nenajdeme. Zkoumaný druh literatury se vyskytuje jako součást hesla *Utopie* nebo se neobjevuje vůbec. Často mimo jiné ve slovnících vystupuje jako součást žánru sci-fi (viz *Utopie*). Mnohem podrobněji se antiutopií zabývají monografie o vědecko-fantastické literatuře (*Vědeckofantastická literatura* M. Genčiová, *Současná česká science fiction* A. Langer, *Cyberpunk. Vstupenka do tretieho tisícročia* O. Herec). Což znovu potvrzuje nejasné zařazení analyzovaného žánru a současně panující zmatek v jeho definici.

V této práci bych ráda považovala antiutopie za samostatný literární druh, který se postupem času může změnit. V soudobé literatuře sotva se povede najít čistou (kanonickou podobu), nýbrž spojení několika žánrů nebo výraznou proměnu původní představy (viz schéma).

Důkazem proměny antiutopického žánru mohou sloužit takové romány jako již zmíněný Huxleyho *Konec civilizace* a Vonnegutovo *Mechanické piano*, které nepopisují svět a události, které se mohou stát, ale to, co skutečnost tvoří. Nelze mluvit o vývoji antiutopického světa, ale především o změně obsahového sdělení. Před čtenářem je předložena konstatace faktu, reality, která byla již stvořená. Další odvětví antiutopické literatury představuje „byrokratický“ petrifikovaný svět. Nelze vynechat i tuto podobu antiutopických románů, kde úzkost pramení nejen z absolutní totální moci, ale také ze systému jako takového. Tehdy k sérii antiutopických románů lze přiřadit Havlova dramata, *Vyhod'te ho ven z kola* od Kena Keseyho a jiné tituly.

Kapitola druhá

*Na území utopického románu
a zčásti i dramatu se ve dvacátých
letech a třicátých letech tak
jako v jiných žánrových typech
odehrával jeden ze závažných pokusů
o překonání „krize“ románu....*

Daniela Hodrová

2. 1. Meziválečné období

Z hlediska vymezení antiutopie, podaného v předchozí kapitole, se nyní zaměřím na historii české antiutopické či „utopické“ literatury na začátku 20. století. Při analýze těchto děl musím mít na paměti, že ve 20. letech 20. století českou literární tvorbu značně ovlivnila první světová válka, která byla rozhodující životní zkušeností, jež předurčila poměr celé generace k umění a skutečnosti. Pozornost spisovatelů se znovu obrací k fantastickým, a také poprvé i k antiutopickým námětům, které se navzájem prolínají.

V této kapitole stejně jako i v následující se stále držím pojmu antiutopická literatura, i když v analyzovaném období tato definice ještě nemohla existovat, neboť se zkoumaný žánr teprve začínal formulovat, a většina děl, jež vyšla a antiutopické prvky obsahovala, byla přiřazována k utopii. Tento okamžik se stává hlavním důvodem, proč v teoretických textech z různých období a především v dobových recenzích pojem antiutopie nelze najít.

U Daniely Hodrové ve studii *Utopie* se objevuje následující linie žánrového vývoje utopické⁶⁴ literatury: „*Od 19. století se pojem utopie začíná rozšiřovat a znejasňovat a ve 20. století přestává být relevantní a rozlišování mezi fantastickým žánrem, a dokonce i science-fiction.*“⁶⁵

Pravděpodobně se literární produkce s podobnou tematikou nacházela na svém vrcholu, není náhodou, že A. M. Piša ji pojmenoval jako „*vlna utopičnosti*“ a dodává, že tento žánr „*zaplavuje dnes drama i román, takže pro nebližší budoucnost jest se nám, tuším, rezignovaně smířit se sériovou výrobou utopicko-fantastické literatury....*“⁶⁶

Znamená to, že obrat k antiutopickým a utopickým náměrům je produktem a znakem neklidné atmosféry 20. let 20. století, jde o svéráznou záchranu před realitou a také hlavně snahu o varování lidstva před nadcházejícím nebezpečím.

Jiří Holý vidí počátky české literární antutopičnosti, která vznikla na pozadí děl s utopickými látkami, v momentě, kdy „*obecně vzato vystupuje do popředí proklamativnost, ideologičnost a směřování do budoucnosti.*“⁶⁷ Také v moderní antiutopii, jak již bylo poukázáno v předchozí kapitole, neexistuje ostrá hranice mezi světem reálným a vysněným (utopickým). Tato příčina vzniku značného počtu antiutopické literatury není jediná: „*Druhý vliv, jenž dává směr moderní utopičnosti, prolínaje se povětšinou s předchozím, je vliv moderního socialismu.*“⁶⁸

Uvedené působení lze především najít v klasických antiutopiích. V české řadě je tento vliv menší, ale přece se rovněž objevuje, i když v meziválečném období je hlavním mottem zklamání z civilizace a lidské morálky.

Jiří Holý, stejně jako Daniela Hodrová, uvádí několik odlišných druhů antiutopií. Zde literární vědec pracuje s výrazy utopie a antiutopie, ale zároveň je natolik od nerozlišuje.

⁶⁴ Připomeňme si, že Jiří Holý, Daniela Hodrová a někteří jiní literární vědci ve svých studiích používají slova utopie a antiutopie často v synonymickém významu, proto o zde zkoumaných knihách mluví častěji jako o utopiích.

⁶⁵ Hodrová, D.: *Utopie*. In: *Poetika české meziválečné literatury*. ČSS, Praha 1987, s. 80.

⁶⁶ Piša A. M.: *Vlna utopičnosti*. In: *Směry a cíle*, Kritické listy z let 1924-1926, Fr. Svoboda a R. Solař, Praha 1927, s. 142.

⁶⁷ Holý, J.: *Proměny utopie, utopie proměn*. In: *Možnosti interpretace*. Periplum, Olomouc 2002, s. 151.

⁶⁸ Piša A. M.: *Vlna utopičnosti*. In: *Směry a cíle*, Kritické listy z let 1924-1926. Fr. Svoboda a R. Solař, Praha 1927, s. 143.

První jsou satirického druhu, typu Broučka⁶⁹, kde se děj točí kolem převratného vynálezu, kam patří i *Velkovýroba ctnosti* (1922) od Jiřího Haussmanna. Na principu převratného vynálezu funguje taktéž i Čapkův román *Továrna na Absolutno* (1922). Druhý typ podle Holého představují texty Jana Weisse *Zrcadlo, které se opožďuje* (1927) a román *Dům o tisíci patrech*, kde „Weissův tisícipatrový dům má mnohé rysy tzv. uzavřené společnosti, nelidské a nesmyslné technokracie.“⁷⁰ Třetí typ literatury podobné zastupuje *Přehrada* (1932) Marie Majerové, i přesto, že autorka neusiluje o konstruování antiutopické fikce.

První typ satirické antiutopické literatury se zakládá na vynálezu a teoreticky by měl pomoci humoristických prostředků líčit negativní stránky „ideálního“ světa. V případě výletů pana Broučka pochybují, že je lze, jak tvrdí Jiří Holý, zařadit do antiutopické literatury. Kdybych postupovala podle tohoto měřítka, do zkoumané literatury bych začlenila i Jana Amose Komenského a jeho *Labyrint světa a ráj srdce* (1631), jiná fantastická putování a také Arbesova romaneta. Druhý typ v uvedeném rozdělení nejvíce odpovídá antiutopickému žánru, který byl uveden v první kapitole. Třetí druh „antiutopické“ literatury se posouvá do nové etapy písemnictví, která používala utopické a antiutopické prvky pro jiné účely, navíc zkoumané prvky nejsou na pozadí celého díla značně patrné. Toto rozdělení ještě jednou dokazuje složitost určení literárního žánru, ba navíc i jeho vymezení.

V této kapitole pro analýzu české antiutopické románové linie plánuji použít následující tituly: *Dům o tisíci patrech* (1929) Jana Weisse, *Velkovýrobu ctnosti* Jiřího Haussmanna, *Válku s mloky* (1936), *Továrnu na Absolutno* Karla Čapka a *Pána světa* (1925) Emila Vachka.

Zkusím se soustředit na každý román zvlášť a najít v něm roli a místo pěti bodů, na základě kterých podle mého vymezení z předchozí kapitoly funguje kanonický antiutopický svět.⁷¹

⁶⁹ Jedná se o tzv. broučkády Svatopluka Čecha, tj. *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (1888) a *Nový epochální výlet pana Broučka tentokráte do XV. století* (1889).

⁷⁰ Holý, J.: *Proměny utopie, utopie proměn*. In: *Možnosti interpretace*. Periplum Olomouc 2002, s. 156.

⁷¹ Pro větší srozumitelnost znovu uvádím kritéria „klasické“ antiutopie: 1. Postavy ve fikčním světě jsou rozděleny do dvou sfér: „my“ a „oni“. Hranice mezi těmito dvěma sférami bývá dost velká. 2. Fikční svět je uzavřený, uzavřený, petrifikovaný, všechny jeho entity podléhají uniformizaci. 3. Hrdina poté, kdy si uvědomí, že něco v systému nefunguje, selhává, začíná pátrat po zdroji porušení ustáleného řádu. 4. Ve fikčním světě převyšují složky popisové nad dějovými. 5. Pro antiutopický fikční svět je příznačné použití „novořeči“.

2. 2. Velkovýroba Absolutna

Jako první v této podkapitole plánuji sledovat vymezené rysy v dílech *Velkovýroba ctnosti* Jiřího Haussmanna a *Továrna na Absolutno* Karla Čapka. Haussmannův román má podtitul *Nepravidelný román* a Čapkův *Román-fejeton*, což podle mínění některých autorů ovlivňuje problematické zařazení obou děl do jednoho literárního žánru. Předpokládám, že samotná teze o problematickém zařazení do literárních žánrů ve 20. letech 20. století není opodstatněná. Jde o období, kdy se pravděpodobně nejvíce experimentovalo s románovou tvorbou a prolínání literárních slohů bylo velmi obvyklé. Oba autoři experimentují s tradiční románovou formou, ale především do ní zařazují značné antiutopické prvky. V prvním případě skutečně jde o podtitul nezařaditelný do žánru, ale román-fejeton⁷² je reálný literární sloh, který byl obzvlášť populární v průběhu 19. století.

Erik Gilk tvrdí, že přestože oba romány bývají běžně označovány za utopické, podle přesvědčení mnoha dobových recenzentů utopie představuje v těchto dílech spíše umělecký prvek k dosažení něčeho podstatnějšího.

Mezi *Velkovýrobou ctnosti* a *Továrnou na Absolutno* existuje několik shodných momentů. Obě knihy jsou přirovnány ke komickým utopiím či antuitopiím, které se v literárním světě málo vyskytují.⁷³ Vskutku při analýze Haussmannova a Čapkova románu vychází, že se satirický a především sarkastický prvek stává zásadním v obou případech.

V těchto literárních dílech lze pozorovat, jak širší filozoficko-ideologická orientace ustupuje, ale v žádném případě nemizí, na úkor toho převažuje komická složka.

*„Hlavní zřetel knihy je satirický a zaměřuje se zpočátku hlavně proti byrokracii a žurnalistickému zkreslování fakt, později pak přibývá satiry vysloveně politické, těžící jak z poměrů předpřevratových, tak i popřevratových.“*⁷⁴

⁷² Jedna z definic tohoto žánru zní: Román-fejeton je dílo vydávané na pokračování v novinách a časopisech, umístěné zde pod tlustou čarou na místě obvyklém pro fejeton. Vyznačuje se dobrodružným obsahem a celou řadou technik, které mají zvýšit dějovou napínavost.

⁷³ Zde lze vidět jistou paralelu s rozdělením Jiřího Holého.

⁷⁴ Hájková, A.: *Humorné utopie kolem první světové války*. In: *Literární měsíčník*. Roč. 17, č. 6 (červen). 1988, s. 98.

V obou románech vidím svérázný „uniformní“ prostor, ale na rozdíl od klasických antiutopií petrifikovanost není utvořena mocí seshora, ale lidmi („my“), moc jen zneužije této skutečnosti pro ovládnutí fikčního světa.

Během čtení Haussmannova románu si není možné nevšimnout, že se kniha jeví jako autorem přepracované volné pokračování Morova díla *Utopie*, navíc i vypravěč na tuto skutečnost přímo v textu odkazuje:

„*Ostrov utopijský (srovnej mapku), Tomasem Morem v XVII. století objevený a od té doby řadou badatelů důkladně prozkoumaný, rozdělen jest hlubokým zálevem dividimperatským ve dvě přibližně stejné části, severní a jižní.*“⁷⁵

Hranice mezi „my“ a „oni“ také není přísná. V románu *Velkovýroba ctnosti* je fikční svět rozdělen na tři sféry: dvě mocenské části severní a jižní (polovina ostrova patří Vampyrovi Argyroprasovi a druhá Matadorovi Chrysoprasovi) a obyvatelstvo, které je ovlivněno svým vládcem.

V *Továrně na Absolutno* je fikční svět roztržštěn na spoustu malých prostorů, které pokrývají celý literární svět, jádrem každého je vlastní náboženská víra, jež se stane příčinou Největší světové války. Zde se fikce uniformuje jen díky přítomnosti Absolutna, které vyvolává v lidech pocit štěstí, začínají se hromadně obracet k víře a konat zázraky, ale přitom sjednocující prvek obrací lidi proti sobě.

Hlavním momentem je v obou knihách objevení nebo vytvoření prostředku, který má sloužit zlepšení životních podmínek, což celou situaci pouze zhorší. Daniela Hodrová tvrdí, že tímto „*motivem se moderní utopie výrazně dynamizuje.*“⁷⁶ Souhlasím s tímto výrokiem, neboť popisné líčení fikčního světa vytváří jednu z nezbytných podmínek jeho petrifikovanosti, ale zde tento moment funguje jinak. V obou románech je popisná část vyrovnaná s dějovou, je dynamizovaná, i přesto, že se pozorování a popisu události věnuje mnoho místa. Navíc prostřednictvím deskripce Karel Čapek docílil jiného účinku: „*V Továrně na Absolutno je odhalen rozpor mezi objektivním významem myšlenek nebo ideálů a jejich subjektivním chápáním.*“⁷⁷ Například hlavní pozornost v Čapkově románu je soustředěna na vedlejší

⁷⁵ Haussmann, J.: *Velkovýroba ctnosti. Nepravidelný román.* Stanislav Minařík v Praze, 1922, s. 85.

⁷⁶ Hodrová, D.: *Utopie.* In: *Poetika české meziválečné literatury.* ČSS, Praha 1987, s. 87.

⁷⁷ Bernštejnová, I. A.: *Karel Čapek a románové utopie.* In: *Český román 20. století a cesty realismu v evropských literaturách.* překlad: Zumr, J. Lidové nakladatelství, Praha 1985, s. 130.

produkt výroby Absolutna, v menší míře, ale tohoto tématu se také dotýká i Hausmann. V obou románech se neřeší morální problémy, mravní otázky jsou naznačovány hlavně vypravěčem.

Analogicky jako v kanonických antiutopických románech, rozebraných v první kapitole, vypravěč do děje nezasahuje, zůstává pouze němým pozorovatelem.

*„Tyto boje jsou však nazírány převážně očima pseudokronikáře, který referuje s klidem objektivního pozorovatele a své vypravování šperkuje místními ději, zrcadlicími celý „vznešený“ spor makrosvěta jako kapičky vody.“*⁷⁸

Hranice petrifikovaného světa se narušují nebo nejsou přesně stanoveny. Například se do utopijského státu volně dostávají a také potom ho opouští dva detektivové z „reálného“ světa, a sami vládcové jsou schopní bez menších komplikací komunikace s vnějším okolím. Obyvatelé Utopie podobnou potřebu, tj. překročení petrifikovaných hranic, ani nepocítují. V *Továrně na Absolutno* petrifikované hranice v podstatě neexistují. Fikčním světem románu je celá zeměkoule a žádná její část není omezená.

V obou románech fikční svět na začátku sotva obsahuje systémovou chybu, naopak ta se objevila poté, když převratný vynález začne působit. Na rozdíl od antiutopických románů, kde se syžet zakládá na odstranění chyby, v *Továrně na Absolutno* a *Velkovýrobě ctnosti* ji postavy uvědomují až ke konci děje. Katastrofa tkví v současné společnosti, a proto způsoby jejího řešení musíme hledat spíše v aktuálním čase než v minulosti, a rozhodně ne v budoucnosti.

*„Karel Čapek nebyl ochoten připustit, že by ve společnosti měly význam jiné síly než psychické a charakterové. S tímto nadhledem se Hausmann nemohl smířit, a proto napsal Velkovýrobu ctnosti jako „antitovárnu na Absolutno“.“*⁷⁹

Čeština v románu *Továrna na Absolutno* připomíná lidovou podobu, Hausmannův jazyk je více archaický, což především plní parodický účel. Objevuje se také parafráze na

⁷⁸ Hájková, A.: *Humorné utopie kolem první světové války*. In: *Literární měsíčník*. Roč. 17, č. 6 (červen). 1988, s. 97.

⁷⁹ Neff, O.: *Život krátký a slavný*. In: *Něco je jinak*. Albatros, Praha 1981, s. 157.

žurnalistický styl „*my nejsme žádné záporné, ani žádné kladné, ale dobré utopijské vlastencové.*“⁸⁰ Dalo by se to interpretovat tak, že každý z těchto románů vytváří svou specifickou „*novoreč*“, neboť paroduje skutečný styl propagandistické mluvy. Samozřejmě nejde o takovou míru zaměňování významu starých nevhodných slov na nové jako v antiutopiích, ale přitom nelze románový jazyk nazvat neutrálním.

Pozoruhodně v románu *Velkovýroba ctnosti* Jiří Haussmann pracuje s jmény, objevují se tam zrcadlové protějšky (jména hlavní postav jsou Vampyr Argyropras a Matador Chrysopras, jména detektivů Mack Jorisson a Jack Morisson), jsou zde přítomna i přeformulování latinského a řeckého znění „*známý „lupič-gentleman“ Arsène Lupin je u něho převeden v Antimóna Hlipina, vystupuje tu „dramatický a kabaretní velmož“ Karel Mašle (=Hašler)....*“⁸¹ Podobné momenty lze najít i u Čapka, tak například v románu se objevuje postava Tobolkaj (ve skutečnost Zdeněk Václav Tobolka, který významným způsobem ovlivnil české a československé knihovnictví) a další postavy ze skutečného života. Haussmannova satira je mnohem konkrétnější. Erik Gilk tvrdí: „*Zatímco Čapek chtěl svým románem kritizovat soudobou společnost a její jednotlivé složky jako celek, Haussmann si doslova střílí ze všeho, co se mu namane a co jej napadne.*“⁸² U Haussmanna bohužel některé metafory zůstávají nevyluštěné, neboť mají příliš silné ukotvení v dobových reáliích.

Ve *Velkovýrobě ctnosti* „oni“ ovládají společnost nejen pomocí psychologických prostředků, ale také s použitím fyzického násilí, ale přesto morální přesah, stejně jako u Zamjatina i Orwella, hraje přední roli.

„*Mravní zášť je ještě mnohem prudší a zaslepenější než na př. národnostní nebo třídní... Musíme v Utopijcích zničit vzájemnou nenávist mechanickou cestou....*“⁸³

Zde vidíme komické poukazování na to, jak se dají morální problémy řešit pomocí technických prostředků. Oba romány páte kritérium antiutopické literatury (*novoreč*) splňují jen částečně, vlastně stejně jako i předchozí čtyři body.

⁸⁰ Haussmann, J.: *Velkovýroba ctnosti. Nepravidelný román.* Stanislav Minařík v Praze, 1922, s. 70.

⁸¹ Hájková, A.: *Humorné utopie kolem první světové války.* In: *Literární měsíčník.* Roč. 17, č. 6 (červen). 1988, s. 99.

⁸² Gilk, E.: *Na prahu neznámá (Poláčkovo satirické romaneto v kontextu soudobých románů fejetonního typu).* In: *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století.* ÚČL AV ČR, Praha 2005, s. 184.

⁸³ Haussmann, J.: *Velkovýroba ctnosti. Nepravidelný román.* Stanislav Minařík v Praze, 1922, s. 199.

2. 3. Vachkova světová unie

Obrátím se k dílu autora Emila Vachka, které se rovněž často zařazuje do antiutopické linie české literatury⁸⁴. Román *Pán světa* a jiná autorova díla byla pravděpodobně častěji napadána literárními kritiky než předchozí tituly. F. X. Šalda ve svém časopise *Šaldův zápisník* píše: „*Emil Vachek má za sebou již značné románové dílo; píše velmi mnoho, chrlí zrovna román za románem. Jsou mezi nimi věci velmi slabé...*“⁸⁵

Podívám se na syžetovou linii románu *Pán světa*, která obsahuje několik prvků, díky kterým dílo bývá nahlíženo ve světe antiutopické literatury.

Pánem světa („oni“) je v románu berlínský žid Beer, který spolu se svými kolegy provede státní převrat a dosadí na místo diktátora bezvýznamného pastora Daniela Hausera. Poslední se stává Beerovou loutkou. Tyran se chce jménem Německa zmocnit celého lidstva, a tak zavede desetihodinovou pracovní dobu pro zvýšení ekonomické moci ve svém státě a následně zničení hospodářského základu v ostatních zemích. Dále podrobí celou Evropu a Ameriku do Světové průmyslové a obchodní unie (SPROU). SPROU zabezpečuje „klidný“ běh života a „hmotný“ dostatek, ale takto přináší především mechanizaci a uniformizaci života. To je okamžik, kde se fikční svět začíná petrifikovat. Mechanizace a totální ovládnutí všech životních stránek se stávají příčinou revoluce, která následně SPROU smete. Uprostřed trosek svého celoživotního díla zahyne i pan Beer.⁸⁶

Syžet díla se točí kolem popisu možné budoucnosti, v případě když by Německo vyhrálo první světovou válku. Vypravěčův hlas se znovu snaží o satiricko-kritický pohled nejen na politickou situaci, ale také chce poukázat na to, jak politici manipulují s masami, tj. obyvatelstvem („my“). Vachkovy „*hypotézy jsou natolik realistické, že mnohde spíše*

⁸⁴ A. M. Píša zařazuje toto dílo největších představitelů české utopické literatury počátku 20. st. Ještě jednou připomenu, že v tomto období pojem antiutopická literatura neexistoval, proto běžně díla, již dnes patří do antiutopického žánru, byla označována za utopická.

⁸⁵ Šalda, F. X.: *Dvanáct nových českých románů*. In: *Šaldův zápisník*, roč. 9. Melantrich, Praha 1936-1937, s. 62.

⁸⁶ Uvedla jsem v krátkce syžet románu z důvodu, že se děj zde analyzovaného díla nenachází v běžném čtenářském povědomí.

nastavují zrcadlo nejednomu palčivému problému.“⁸⁷ V podstatě jsou jeho hypotézy, stejně jako předpoklady již rozebraných autorů, zrcadlením tehdy soudobého světa, jak tomu často bývá i v jiných literárních dílech.

Fikční svět je rozdělen na dvě poloviny, vládnoucí vrstva a obyvatelé. Moc („oni“) se chce jevit v roli staršího „Velkého bratra“, proto s „námi“ dokáže a hlavně chce komunikovat ve společném jazyce. Moc na sebe „navléká masku“ obyčejného lidského davu, hlavně, aby si nikdo nevšiml jejich záměrů ovládnout celý systém. Dokonce přijmou do svých řad obyčejného faráře.

*„Beer ho umlčel posunkem: „Německo, to jsme my, a pastor Hauser budeme zase my. Potřebujeme zrovna prostáčka. Blahoslavení chudí duchem... .“*⁸⁸

Takto se hranice mezi „my“ a „oni“ stávají tenčími, hierarchické rozdělení přestává být natolik přísné, jako tomu je v románech *My* a *1984*, navíc moc vytváří iluzi spolupráce s lidem. Na rozdíl od předchozích románů se v *Pánu světa* setkáváme s centrální postavou, vidíme popis jedince z „jejich“ řad. Nejde o popis nezúčastněného pozorovatele, ale o postavu, jejíž ústa se uvádí nejen základní syžetová linie, ale i hodnocení reality.

*„...konečná a bezvýhradná glorifikace silného individualismu hodně upomíná na jeden ze základních principů filosofie Čapkova...“*⁸⁹

Beer kvůli tomu, že patří do sféry moci, nejen že si nevšimne „chyby v systému“, naopak ji vytváří, a takto se snaží ovládnout celou Zemi. Fikční svět nemá jedince, který by se ho pokoušel opustit, neboť centrální postava patří do vyšší vrstvy. Snad jedině pastor Hauser začne v určitém okamžiku pochybovat o správnosti svých činů (připravuje svůj útek, odmítá podepisovat smlouvy, v podstatě zavrhuje spolupráci s Beerovou společností), ale představuje natolik slabou osobnost, že se nedokáže Beerovi skutečně vzepřít.

Orientace pochybu není naměřována ven z petrifikovaného světa⁹⁰, ale obousměrně k jeho vrcholům a obyčejným lidem: „my“ se snažíme proniknout do „jejich“ sféry a stát se

⁸⁷ Šanda, J.: *Vachek málo známy*. In: Vachek, E.: *Pán světa. Fantastický román*. ČSS, Praha 1971. s. 250.

⁸⁸ Vachek, E.: *Pán světa. Fantastický román*. ČSS, Praha 1971, s. 19.

⁸⁹ Piša A. M.: *Vlna utopičnosti*. In: *Směry a cíle*. Kritické listy z let 1924-1926, Fr. Svoboda a R. Solař, Praha 1927, s. 149.

její součástí, a naopak „oni“ se nechtějí vyčleňovat ze společnosti. V tomto momentu lze pozorovat jistý druh sjednocení fikčního světa, s tím, že roli a umístění aktérů stále zůstávají stejné.

Pravděpodobně jediné z mála kritérií antiutopické literatury, které toto dílo splňuje, je statická prostota, ale i zde lze najít jisté pochybnosti. Neurčitá budoucnost popisovaná v románu a její jednota se stávají jediným momentem, kde lze nalézt petrifikovanost (do okamžiku, kdy se uskuteční revoluce). Jinak je příběh plný děje, postupně s vývojem syžetu mizí popisy a román se dynamizuje.

Najdeme v něm stopy značně fantastické, které byly inspirovány především hrůzou první světové války: jde o plyn, který dokáže zneškodnit celé nepřátelské armády, objevení nových druhů zbraní a jiné prostředky hlavně z válečné sféry. Ke konci románu je text přeplněn náznaky, varováními a značnou dynamizací syžetu, což z něj v podstatě dělá literární kliše. Bohužel musím dat za pravdu A. M. Pišovi, který píše: „*Nebezpečí abstrakce a schematičnosti je v utopickém díle vždy zvýšeně akutní, majíc za následek i nudu monotonnosti.*“⁹¹

Vachkův román *Pán světa* nevytváří svůj vlastní jazyk, ba ani pro komické účely, jak tomu bylo v případě dvou předchozích knih.⁹² Komunikace mezi „my“ a „oni“ se odehrává v obvyklé jazykové rovině středních vrstev obyvatelstva. Pravděpodobně autor vybral právě tuto formu, pro zvýšení iluze sblížení dvou základních sfér.

Román *Pána světa* představuje soubor myšlenek, některé i s filozofickým kontextem, ale především v díle chybí struktura, uspořádání. Emil Vachek pravděpodobně plánoval do díla vložit co nejvíce, ale ve výsledku se zrodil monotónní mišmaš.

Na základě předchozí analýzy je zřejmé, že tento román nelze bezvýhradně zařadit do antiutopické linie, neboť nesplňuje ani menší část kritérií, která zkoumaný žánr vymezují.

⁹⁰ Dovoluji si tento svět nazvat petrifikovaným z důvodu, že je ohraničen SPROU, která unifikuje fyzickou podobu života, no i psychickou jeho stránku.

⁹¹ Piša A. M.: *Vlna utopičnosti*. In: *Směry a cíle*, Kritické listy z let 1924-1926. Fr. Svoboda a R. Solář, Praha 1927, s. 151.

⁹² Tímto rozhodně nechci tvrdit, že v jiných románech Emila Vachka není vlastní jazykový styl. Velmi působivým a pozoruhodným je jazyk v díle *Bidýlko*.

Přesto ho zde uvádím jako pozoruhodný výsledek kombinace žánrů, jedním z kterých je i antiutopická literatura.⁹³

2. 4. Vězení o tisíci patrech

Na předchozích stránkách jsem rozebrala tři romány, jež v sobě obsahují více či méně povedenou jak vážnou kritiku společnosti, tak i především její sarkastické zkreslení. Opačně s antiutopickými prvky pracuje Jan Weiss v románu *Dům o tisíci patrech*. Protagonista se ocitá v již utvořeném petrifikovaném prostoru (v předchozích dílech se fikční svět petrifikoval hlavně v průběhu děje). Monstrózní uzavřený dům se zdá vojákovvi, který umírá na tyfus.

*„Tento sen je soud a výstraha: výstraha, jejíž jasnozřivost přesahuje sociální zkušenost doby...“*⁹⁴

Dům-věž z Weissova románu *Dům o tisíci patrech* ztvárňuje uzavřený, kulatý prostor, navíc se zamotaným labyrintem místností, kde bloudí hlavní postava. Statická věž „stanoví“ petrifikované hranice, a tím se stává hrdinovým vězením. V knize je hlavní postava pozorována z posledního patra velikánského mrakodrapu. Tísňivý pocit z ty této budovy se směšuje jak s pocitem sledování odněkud seshora (Muller), tak i s myšlenkou o ztrátě souvislosti s prostorem, v němž se protagonista nechtěně ocitá.

V tomto díle se znovu objevují přísné hranice mezi sférami „my“ a „oni“, které žádná ze sfér nehodlá překonávat a ani nemá možnost do druhé vrstvy proniknout .

*„Dům o tisíci patrech rozvíjí vizi podivného obrovského města umístěného v tisíci-poschodovém mrakodrapu, které se podle svého tajemného a despotického vládce jmenuje Mullertron.“*⁹⁵

Vypravěčský čas je abstraktní, jde o čas snů, určité místo, které se zrodilo v nemocné fantazie vojáka, nakaženého tyfem. Svět, ve kterém se Petr Brok ocitá, mu přestává patřit, tj.

⁹³ Tento román byl zcela vřele přijat čtenářskou vrstvou, ale literární kritici jej zrovna oblíbě neměli. O tomto románu a celkově o díle Emila Vachka F. X. Šalda napsal: *„Jaká literátština! Takhle nálepkově myslí a se vyjadřují lidé v románech Karáskových...“*

⁹⁴ Hájek, J.: *Weissův dům o tisíci patrech*. In: Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Naše vojsko Praha 1964, s. 186.

⁹⁵ Holý, J.: *Proměny utopie, utopie proměn*. In: *Možnosti interpretace*, Periplum, Olomouc 2002, s. 156.

ještě jednou zdůrazním, že hranice mezi „my“ a „oni“ je přísně provedena, a navzájem se sféra moci (zde jen Muller) a obyvatelstva (Petr Brok a otroci Mullertonu) neprolínají. Navíc je tento prostor unifikován, nemyslím tím, že obyvatelé Mullertonu nosí stejné oblečení, ale skutečnost, že nikdo nic nekoná ze svého rozhodnutí a veškerá aktivita jde ve prospěch moci. Obyvatelé Mullertonu jsou jako dav, zbavený vlastní vůle, a jediným cílem jejich existence je otrokářská práce pro mocného vládce Mullera.

„Všichni obyvatelé Weissova fantastického Mullertonu jsou zbaveni vůle, všichni slouží, ať chtějí, nebo nechtějí, záměrem Nejvyššího, Všudypřítomného, Vševědoucího, Všemocného, a přitom naprosto anonymního „boha“ Mullera, z jehož vůle vyrostlo toto hrůzné vězení o tisíci patrech, odkud jeho majitel vládne celému světu.“⁹⁶

Z tohoto citátu je patrné, že je všechno ve fikčním světě podřízeno Mullerově vůli. Toto představuje hlavní společný rys, který spojuje *Dům o tisíci patrech* s klasickými antiutopiemi. Muller se v petrifikovaném prostoru nejen nachází v každé jeho části, ale tvoří jeho podstatu. V podobě Mullerton lze kromě jiného pozorovat další metaforu současné společnosti.⁹⁷

„Do tohoto fantastického domu je obsazena celá skutečnost světa, který zplodil válku, který je viníkem všeho lidského utrpení, zkázy a neštěstí.“⁹⁸

Podobně jako v Čapkově románu, Weissův vypravěč otrocký dům-věž nesoudí, ale naznačuje, varuje před blížícím se nebezpečím. Neobjevuje se zde žádný pokus o stvoření novořeči, děj je líčen obyčejným jazykem, bez zvláštních metafor a zaměňování původního významů slov, což jen napomáhá primárnímu účelu knihy – varování před blížícím se nebezpečím.

„Tento sen je soud a výstraha: výstraha, jejíž jasnozřivost přesahuje sociální zkušenost doby....“⁹⁹

Petr Brok nezůstává u pouhého konstatování, že Mullerton zotročuje společnost, chce přesně zjistit, kdo je Muller, co je to za společnost, jaké jsou detaily prostoru. Neobjevuje se zde dějová složka, ale pokusy vypravěče o hodnocení situace. Znovu: v prvních dvou

⁹⁶ Hájek, J.: *Weissův dům o tisíci patrech*. In: Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Naše vojsko Praha 1964, s. 184.

⁹⁷ Tento prvek spojuje román *Dům o tisíci patrech* s předchozími díly, již zanalyzovanými v této kapitole.

⁹⁸ Hájek, J.: *Weissův dům o tisíci patrech*. In: Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Naše vojsko Praha 1964, s. 183.

⁹⁹ Hájek, J.: *Weissův dům o tisíci patrech*. In: Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Naše vojsko Praha 1964, s. 186.

analyzovaných románech hrdina nehledá cestu k úniku v minulosti, ale je odhodlán k akci, chce tyrana zavraždit, tj. tímto okamžikem *Dům o tisíci patrech* splňuje jedno z kritérií antiutopické literatury. Hlavní postava si uvědomí chybu v systému a začne jednat, přitom Petr Brok ví, že „...jednotliví „Mullerové“, ať mají podobu vládce, generála, milionáře nebo vědeckého demiurga, jsou pouhé louky čehosi nepoznatelného, ukrytého v kulisách.“¹⁰⁰ Čímž se znovu vracím k myšlence širšího filozofického kontextu, již rozpracovanou Čapkem v *Továrně na Absolutno*.

Předpokládám, že dílo podle splnění většiny kritérií antiutopické literatury do oné řady rozhodně patří.

2. 5. Mločí svět

Antiutopická literatura zobrazuje svět, jenž obsahuje systémovou chybu, která často vede ke katastrofě. Její příčinu v syžetu utopické či antiutopické literatury Jiří Holý vidí v „pánské“ lidské subjektivitě, „*kteřá zneuznává žádné hranice – v tom smyslu je lhostejno, zda je to kapitalistická bezostyšnost zisku nebo slepá totalitární ideologie.*“¹⁰¹

V tom mimo jiné pramení hlavní příčina katastrofy jak v předchozích románech, tak i v Čapkově knize *Válka s mloky*, jež „*je založena na atraktivní myšlence: na možnosti vzestupu jiného zvířecího druhu než opočlověka.*“¹⁰²

Pravděpodobně toto představuje hlavní důvod, proč autoři slovníku literární fantastiky rádi zařazují tuto knihu do řad prvních zakladatelských děl české sci-fi. Bez ohledu na tuto skutečnost, v románu *Válka s mloky* je antiutopický prvek značně zastoupen, kromě toho, v díle je představená i další řada různých literárních stylů.

„...*ve Válce s mloky, kde jednotlivé kapitoly nebo jejich části odpovídají různým žánrům: dobrodružnému románu, románu filmové hvězdy, vědecké rozpravě apod.*“¹⁰³

¹⁰⁰ Neff, O.: *Evangelista snů*. In: *Něco je jinak*. Albatros, Praha 1981, s. 196.

¹⁰¹ Holý, J.: *Proměny utopie, utopie proměn*. In: *Možnosti interpretace*. Periplum, Olomouc 2002, s. 155.

¹⁰² Holý, J.: *Katastrofické příběhy*. In: *Možnosti interpretace*. Periplum, Olomouc 2002, s. 184.

¹⁰³ Hodrová, D.: *Utopie*. In: *Poetika české meziválečné literatury*. ČSS, Praha 1987, s. 101.

Zkusím zanalyzovat, jestli mezi těmito složkami hrají důležitou roli i mnou sledované antiutopické elementy. Sám Karel Čapek o svém románu píše: „*Není to utopie, je to dnešek. Není to spekulace o čemsi budoucím, nýbrž zrcadlení toho, co jest a prostřed čeho žijeme.*“¹⁰⁴

Čas v tomto románu je více konkrétní, najdeme v něm shody zeměpisných názvů, které nás obklopují ve skutečnosti. Například *Válka s moky* začíná v roce 1925, první mlok se Vltavě objeví o třicet let pozdě. Ale tyto momenty jsou klamné, objevují se v díle jen pro zvýšení důvěryhodnosti syžetu a zvětšení efektu zrcadlení reality ve fikčním světě.

Hlavním prostředkem v líčení společnosti je sarkasmus, nejde už o komické účely, nýbrž o zhořklé pozorování obklopující reality. V Čapkově románu je pozoruhodná poslední část knihy, kde autor předpověděl nejen Mnichovskou dohodu, ale i jiné důsledky nabývajícího na síle nacionalismu. Ukazuje se, že sarkasmus je natolik mocná síla, že dokáže poukázat na vyhrocenou situaci i bez speciálních jazykových manipulací, tj. zde odpadáva nutnost použití novořeči pro zvýšení tísnivého pocitu, jak tomu je v klasických antiutopiích. Proto se zde neobjevuje novořeč, neboť děj se odehrává především ve světě lidí („my“), kteří mluví společným jazykem a nejsou rozdělení na dvě nebo více sfér, a jen v druhé části románu se projevuje mločí sféra („oni“). Představitelé mločího světa se dokonale naučili používat lidskou řeč. V románu *Válka s moky* se moc vyzná v systému lidské komunikace, nepotřebuje vymýšlet nová slova a zaměňovat významy stávající slov, stačilo si jen podmanit řeč na Zemi a tak mloci dokázali ovládnout i celý svět.

Sféry „my“ a „oni“ zde navzájem komunikují, navíc čtenář může pozorovat proces, kdy první stvoří všechny podmínky pro mločí civilizaci, aby ta mohla naprosto opanovat fikční prostor. Kromě toho představitelé lidského světa se z nově vytvořených podmínek nepokoušejí uniknout, a nadále pokračují buď vědomě, nebo nevědomě pracovat na mločího „Velkého bratra“, a hlavně i poté, když si svou chybu uvědomí.

Bernštejnová ve studii *Karel Čapek a románové utopie* píše: „*Čapek rovněž dospívá k myšlence pohybu v kruhu....*“¹⁰⁵ Přesto nejde mluvit o petrifikovanosti v antiutopickém smyslu, Čapkův pohyb v kruhu symbolizují spíše zmary a zklamání z lidské společnosti.

¹⁰⁴ Čapek, K.: *Úvodní slovo*. In: Josef Čapek: *Čtyřicet reprodukcí*. Praha 1924, s. 10.

¹⁰⁵ Bernštejnová, I. A.: *Karel Čapek a románové utopie*. In: *Český román 20. století a cesty realismu v evropských literaturách*. překlad: Zumr, J. Lidové nakladatelství, Praha 1985, s. 152.

Následuje pesimistická předpověď všech pokusu o nápravu, pokud se pokusy budou uskutečňovat za stejných podmínek, ve kterých probíhá tehdy soudobý život.

Fikční svět je rozdělen na dvě sféry, ale nejenže lidé s mloky komunikují, dokonce se během války objevují zrádci, kteří přecházejí na stranu dobyvatelů. Například na konferenci ve Vaduzu místo mloků, jako jejich zástupce dorazili lidé.

*„Ze salonního vozu vystoupili na červený koberec tři vysocí, elegantní páni a za nimi několik dokonalých, světáckých sekretářů s těžkými aktovkami. „A kde jsou mloci?“ ptal se někdo tlumeně.“*¹⁰⁶

V románu *Válka s mloky* do popisu často ve velké míře vstupuje dějová linie, vypravěč nezůstává nezúčastněným pozorovatelem, ale v textu se objevuje a vyjadřuje svůj názor.

„Ty to takhle necháš?“ ozval se na tomto místě autorův hlas.

Co totiž? ptal se pisatel poněkud nejistě.

*„Necháš pana Povondru takhle umřít?“*¹⁰⁷

Na základě uvedeného pozorování předpokládám, že se tento román více blíží Wellsovým sociálním pamfletům než antiutopiím, i když jisté rysy tohoto žánru titul vskutku obsahuje.

2. 6. Pět románů s antiutopickými prvky

Daniela Hodrová píše, *„Vážné utopie s individuálním hrdinou a uzavřenou strukturou pohádkově iniciačního typu, jejichž model využije také science fiction, zůstaly nicméně omezeny na dvacátá léta....“*¹⁰⁸

Dovolím si s tímto výrokem nesouhlasit. V této kapitole jsem se snažila poukázat, že ne všechny romány s antiutopickými prvky nutně obsahují individuálního hrdinu (jen dva ze

¹⁰⁶ Čapek, K.: *Válka s mloky*. ČSS, Praha 1953, s. 251.

¹⁰⁷ Čapek, K.: *Válka s mloky*. ČSS, Praha 1953, s. 264.

¹⁰⁸ Hodrová, D.: *Utopie*. In: *Poetika české meziválečné literatury*. ČSS, Praha 1987, s. 102.

zde zkoumaných takového měly). Kromě toho se v následující letech setkáme s knihami, jež mají antiutopickou linii jak samotnou, tak i v kombinaci s jinými literárními žánry, a jejich počet je pravděpodobně větší než ve 20. letech 20. století.

Antiutopickou řadu české literatury lze rozdělit na dva druhy. První budou představovat romány s dominantní rolí individuálního hrdiny, v druhém typu bude převažovat spíše struktura.

Všechny tyto tituly, snad s výjimkou Weissova *Domu o tisíci patrech*, v podstatě popírají státnost a neměnnost antiutopie. Romány *Továrna na Absolutno*, *Válka s mloky*, *Velkovýroba ctnosti* nemají individuálního hrdinu, jak tomu je v antiutopické sérii, proto se nikdo z petrifikovaných hranic fikčního světa nesnaží uniknout, a navíc se zde nepřítel zrodí¹⁰⁹ s lidskou pomocí. Znamená to, že na tato díla první schéma z předchozí kapitoly aplikovat nelze.

Žádné ze zkoumaných děl nevytváří novořeč v jejím primárním chápání, přesto lze pozorovat její jiné ztvárnění v prvních dvou knihách, a také použití sarkasmu pro stejné účely.

Hlavním tématem utopií je hledání „absolutna“, tj. ideálního uspořádání společnosti, antiutopie naopak mají za úkol popírat dosažení pozemského ráje. Všechny romány uvedené v této kapitole potvrzují, že ideální stav společnosti není uskutečnitelný.

Po provedení srovnání těchto několika titulů lze odpovědět na otázku, zda antiutopie jsou výmyslem a produktem čistě politickým nebo mohou pramenit i z jiných motivů? Z předchozí analýzy je patrné, že „kapitalistické“ zlo, byrokratizace a touha po moci může s sebou nést stejné nebezpečí jako totalitní režim a jeho touha po absolutním ovládnutím ve světě, tj. antiutopické zlo („oni“) není důsledkem pouze politických událostí.

¹⁰⁹ V antiutopickém světě nepřítel je součástí fikčního prostoru.

Kapitola třetí

3. 1. Poválečné období

*Naše literatura je prodchnuta entusiasmem
a hrdinstvím. Je optimistická, ale ne optimistická
z nějakého zoologického „vnitřního“ pocitu.
Je optimistická v podstatě, ježto je literaturou
třídy na vzestupu – proletariátu, jediné pokrokové
a průkopnické třídy.*

A. A. Ždanov

Po druhé světové válce se česká literatura stala ještě více než dříve důležitým aktérem na politické scéně a zároveň prostředkem propagandy, výchovy obyvatelstva a manipulace veřejného mínění. Tuto roli plnila především oficiální tvorba z období socialistického realismu,¹¹⁰ byla ve značné míře politizována, často na úkor estetické kvality děl. Neoficiální, exilová a posléze i undergroundová beletristická produkce se snažila tuto ideovou nevyrovnanost kompenzovat.

Antiutopické prvky, vymezené v první kapitole, v této části zamýšlím sledovat na těchto titulech: Egon Bondy, *Invalidní sourozenci*, Ladislav Fuks, *Myši Natálie Mooshabrové*, Václav Havel, *Vyrozumění a Zahradní slavnost*, Jiří Hochman, *Jelení Brod*, Jiří Jobánek, *Stříbrné ostrovy*, Josef Nesvadba, *Ostrov pirátů* a Eduard Petiška, *Cesta do země Lidivoni*. Oficiální produkci zde věnuji menší pozornost. Exilová nebo samizdatová tvorba se nenechala v takové míře ovlivnit ideologií. Lze v ní najít jak poutavé prolínání žánrů, tak i nové

¹¹⁰ Jedná se o Ždanovovo pojetí: „Úspěchy sovětské literatury jsou podmíněny úspěchy socialistického budování. Její vzrůst je výrazem úspěchů i vymožeností našeho socialistického zřízení. Naše literatura je nejmladší ze všech literatur všech národů a všech zemí. Zároveň je nejideovější, nejpokrokovější a nejrevolučnější literaturou.“ In: Ždanov, A. A.: *O nejpokrokovější literatuře světa*.

(<http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=16>).

umělecké styly a způsoby vyjádření: antiutopické prvky se zde pozoruhodně kombinují s hororem, detektivkou a jinými žánry. Mezi analyzované tituly zahrnují také dramata, i když jsem si vědoma, že fikční světy divadelních her a románové tvorby nejsou identické. Přesto lze například v Havlových dramatech podle mého mínění pozorovat přítomnost antiutopických elementů.

3. 2. Země Lidivoni a Ostrov pirátů

V této podkapitole se zaměřuji na dvě knihy, z nichž první vyšla v exilu a druhá byla otištěna v Československé republice. V obou titulech se pojednává o vysněném ostrově, kam se dobrovolně nebo shodou okolností vydá hlavní protagonista.

Kniha Eduarda Petišky *Cesta do země Lidivoni. Neuvěřitelná dobrodružství trosečníka* (1951) je psána stylem dobrodružných putování starší literatury. Tato novela má s antiutopickou literaturou společného málo, přesto upoutávají explicitní zmínky o utopické zemi. Spatřuji zde návrat od antiutopických prvků k utopickým a dále jejich vzájemné působení a ovlivňování. Prolínání utopických a antiutopických motivů lze pozorovat v momentě, kdy se stát Lidivoni jeví jako ideální společnost, ale hlavní hrdina Jakub Libertus¹¹¹ postupně začíná odhalovat jeho chyby. Na druhou stranu občané Lidivoni nechtějí věřit vypravěči, že jejich svět není ideální. Nikdo si nechce existující stav uvědomit jako problematický.

Po kratším pobytu na území fantastického ostrova vypravěč chápe, že se ocitl ve státu, kde vládne diktatura. Celý průběh života obyvatelů ostrova se řídí dvěma zákony:

„1. Král se nikdy nemýlí, a proto není dovoleno pochybovat o jeho výrociích a je třeba mu věřit.

2. Vše pro krále!“¹¹²

Společnost je v knize *Cesta do země Lidivoni* v jistém smyslu unifikována, dokonce se tento moment odráží i v oděvu. Obyvatelé jsou oblečeni především tak, aby se dalo rozlišit

¹¹¹ Jméno hlavního hrdiny patří k řadě tzv. mluvících jmen. Libertus pochází od latinského slova ‚liber‘ (svoboda), tj. samotné příjmení lze přeložit jako osvoboditel.

¹¹² Petiška, E.: *Cesta do země Lidivoni. Neuvěřitelná dobrodružství trosečníka*. Votobia 1999, s. 55.

jejich povolání, sociální status atd. Jinými slovy, díky tomuto motivu je splněno jedno z kritérií, které jsem si již v první kapitole vymezila jako distinktivní.

*„Bylo mi řečeno, že tímto stejnokrojem se odlišují povolání: vojáci, četníci, rolníci, lesníci, obuvníci, cukráři, řečníci, ba i prodavači pečených kaštanů.“*¹¹³

Protagonista se do antiutopického prostoru dostává nešťastnou náhodou – po ztroskotání lodě je vlnami odnesen k břehům neznámého ostrova. Po důkladném zkoumání „ideální“ země z ní plánuje utéct. Lze říct, že si hlavní postava podstatu sociálního zřízení v zemi Lidivoni uvědomuje velmi rychle, po několika marných pokusech o nápravu systému (snaží se vysvětlit občanům, proč jejich státní uspořádání není ideální) se toho vzdá a petrifikovaný prostor opouští. Přispívá k tomu i to, že ve fikčním světě jsou narušeny základní sociální vztahy, udavačství a špehování se jeví jako největší morální hodnoty. Překvapivě tato skutečnost v žádném případě nepohoršuje obyvatele, ba je naopak přijímána jako jediná správná norma chování.

*„Děti jsou vedeny k tomu, aby bedlivě naslouchaly, o čem si povídají rodiče. Hovoří-li rodiče tak, že to odporuje královské pravdě, dozví se to učitel ještě tentýž den.“*¹¹⁴

Fikční svět je rozdělen na dvě sféry, tj. vztah „my“ a „oni“ není realizován uvnitř sociálního prostředí ostrova, ale distancí mezi tímto prostředím a pozorovatelem, jenž přichází zvenčí. V románu *Cesta do země Lidivoni* se nejedná o binární dvojici „my“ a „oni“, nýbrž o rozdělení na „já“ (homodiegetický vypravěč) a utopický svět země Lidivoni. Jednou z příčin tohoto rozdělení je pravděpodobně přítomnost velkého počtu utopických motivů spojených s prvky dobrodružného románu. V návaznosti na řadu podobných děl minulosti nemůže být svět ostrova rozdělen na dva „tábory“ vládnoucích a utlačovaných, cizokrajný stát představuje celek, do kterého po určitém otřesu proniká hlavní postava.

Petr Hrtánek si povšiml jazykové stylizace textu, která se podle něj projevuje v tvarosloví, frekvenci jmenných tvar adjektiv, trpných participií a jiných příznaků archaičnosti. To vše užívá Eduard Petiška pro literární stylizaci díla do 18. století, na kterou navíc explicitně poukazuje v úvodu novely. V novele nelze pozorovat novořeč v moderním slova smyslu, manipulace s jazykem zde spočívá v záměně významů slov. Obsah všeho

¹¹³ Petiška, E.: *Cesta do země Lidivoni. Neuvěřitelná dobrodružství trosečníka*. Votobia 1999, s. 34.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 66.

řečeného se podřizuje zájmům krále. Podstata manipulace s vědomí občanů Lidivoni je shrnuta do tří bodů, které každý obyvatel ostrova umí nazpaměť jako modlitbu.

„1. *Psát historii tak, jak chce král.*

2. *Nepsat nic jiného, než co chce král.*

3. *Dbát ve všem královy vůle.*“¹¹⁵

Na rozdíl od obyvatel Oceánie z románu *1984* George Orwella, kteří o podobných „příkázáních“ v podstatě nepochybují a nedostávají možnost je zpochybnit, lidé ze země Lidivoni nechtějí místní ideologii zrušit nebo se pokusit o její „nápravu“, vedou apatické živobytí bez ambice změnit svůj svět. Právě podobné bezvýhradné přijetí rozkazů překáží všemu úsilí namířenému ke změně existujícího sociálního uspořádání.

„*Nikdo si nedovolí myslit na to, co nedovolí král. Zárukou toho je stále se zvětšující štěstí poddaných.*“¹¹⁶

Obyvatelé slepě věří nebo spíše chtějí věřit předložené pravdě, jsou rádi, že mohou fungovat, nepřekáží jim utlačující podmínky, manipulace veřejným míněním, ba navíc sami sebe přesvědčují, že realita, která je obklopuje, představuje tu nejlepší z možných. Jak napsal F. X. Šalda: „*A právě básníci odpověděli, v čem je ráj: v zapomenutí.*“¹¹⁷

Hlavní postava se zde cítí cizincem, uvědomuje si, že do takto převráceného světa nepatří, nechce zapomenou na ideály, které nese s sebou ze svého kraje. Finální útěk Jakuba Liberta ukončuje (anti) utopické dobrodružství v zemi Lidivoni.

Na základě cesty do vysněného „ráje“ je vystavěna rovněž Nesvadbova povídka *Ostrov pirátů* (1958).¹¹⁸ Tak jako v předchozí novele, se i v tomto díle objevuje individuální hrdina, který čtenáře provádí celým dějem. Na rozdíl od Petiškovy prózy se zde jedná o krátký autorský přepis *Ostrova pokladů* (1883) Roberta Louise Stevensona. V povídce se vypráví o putování na ostrov, kde každý bude šťastný, má to jedinou podmínku: že ostrov nikdy neopustí. Znovu lze pozorovat kritiku snu o útěku z reality do „pozemského ráje“. Další

¹¹⁵ Petiška, E.: *Cesta do země Lidivoni. Neuvěřitelná dobrodružství trosečníka*. Votobia 1999, s. 13.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 17.

¹¹⁷ Šalda, F. X.: *Ráj a utopie*. *Národní listy* 24. 12. 1911, s. 1, č. 355.

¹¹⁸ Celá Nesvadbova sbírka *Tarzanova smrt* bývá hlavně zařazována do fantastické literatury a představuje autorův přepis světoznámých literárních děl.

vodítka, které tuto prózu propojuje s utopickými a antiutopickými světy, je zmínka o názvu ostrova.

„Někdy mě napadlo, nebyl-li tento ostrov bájnou Utopií, o které jsem často slýchal.“¹¹⁹

S antiutopií tedy povídku Josefa Nesvadby *Ostrov pirátů* spojuje jen myšlenka nemožnosti realizace ideálního představy o životě a krachu lidské morálky: hlavní hrdina dosáhne „bájně Utopie“, ale kvůli své sobecké touze nakonec vyvraždí celé obyvatelstvo a udělá z ostrova pirátskou základnu.

Žádné motivy petrifikace prostoru se zde neobjevují, navíc se hlavní hrdina dokáže volně pohybovat mezi světem mimoutopickým a utopickým, tedy mezi ostrovem a soudobou Anglií.

Existuje zde zvláštní diferenciací postav na „my“ a „oni“, ale tyto sféry nejsou od sebe navzájem odděleny ostrovem. „Oni“ představují „nejspravedlivější“ společnost, do které „my“ pronikneme, rozvrátíme ji a zničíme do základů.

Povídka *Ostrov pirátů* se k antiutopickým světům blíží jen myšlenkou nemožnosti dosažení ideálu, ostatní kritéria zmíněný titul nespĺňuje. Zabývá se spíše kritikou egoistických pohnutek jedince, který dokáže ideálně fungující systém zničit.

Podobně je tomu s *Cestou do země Lidivoni*. I přesto, že dílo zahrnuje několik mnou sledovaných elementů, řadím tuto novelu spíše do alegorické či utopické literatury o dobrodružném putování typu *Labyrintu světa a ráje srdce* J. A. Komenského.

3. 3. Tam na Stříbrných ostrovech

V románu Jiřího Jobánka *Stříbrné ostrovy* (1965) se čtenář setkává se světem po atomové katastrofě. Podobný syžet připomíná buď literární příběhy, které se točí kolem převratného vynálezu,¹²⁰ nebo se odehrávají po zásahu nadpřirozené síly shora.

¹¹⁹ Nesvadba, J.: *Ostrov pirátů*. In: Nesvadba, J.: *Tarzanova smrt*. Mladá fronta, Praha 1961, s. 47.

V jedné z dobových recenzí, která vyšla *Literárních novinách*, se lze dočíst, že „...*Johánkův pokus kolísá mezi opravdu básnivou vizi bradburyvského typu a propagační fantastickou literaturou...*“¹²¹ Román se nachází na pomezí literárních žánrů, syžetově se více blíže sci-fi, avšak obsahuje i velké množství antiutopických prvků. Dobová kritika v něm spatřila rovněž propagandistické rysy.

Před čtenářem se objevuje popis světa fyzicky rozděleného clonou na dvě základní sféry. V první části žijí „svobodní“ obyvatelé, v druhé části lidé zotročovaní diktátorským režimem. Podobně to vidí i autor již zmíněné recenze, který konstatuje, že „*Stříbrné ostrovy se pokouší o básnickou vizi světa po nukleární válce, rozděleného ‚clonou‘ na sféru strašlivého útlaku a sféru svobodně rozkvétajícího života.*“¹²²

Hlavní děj románu se odehrává ve světě útlaku, jenž je posílen uniformizací všech aktivit obyvatelstva. Zde se tedy opět objevuje „čisté“ rozdělení na „my“ a „oni“. „Oni“ představují sféru diktatury, která slibuje obyvatelům – v případě, že budou pracovat a plnit všechny jejich rozkazy – šťastný život na Stříbrných ostrovech. „My“ představují ze začátku pasivní sílu, která se po „prozření“ a uvědomění si své pozice ve společnosti snaží panující systém změnit. „Oni“ jsou definitivně odděleni od „my“. Představují vládnoucí vrstvu, která k sobě nikoho nepouští a nachází se několik tisíc kilometrů od utlačované společnosti, v nebi na „Stříbrných ostrovech“.

„*Aby si zajistili trvalo definitivní vládu, vynesli se na nebesa a celý svět vydali teroru. Lidem, zbaveným škol a umrtveným mechanismem specializace, vnutili bludnou teorii o smyslu života.*“¹²³

Ráda bych ještě upozornila na fakt, že kanonické antiutopické romány mají jen jednoho vypravěče, totožného s protagonistou, příslušníky utlačovaných vrstev obyvatelstva. Z podobné perspektivy byla vyprávěna i většina již zmíněných děl. Ve *Stříbrných ostrovech* čtenář pozoruje fikční svět jak z perspektivy hlavního hrdiny Jáchyma, tak i z hlediska

¹²⁰ Ve druhé kapitole jsem rozebrala dva romány, které jsou založené na fantastickém vynálezu (*Továrna na Absolutno* a *Velkovýroba ctnosti*). Označila jsem je za literaturu s antiutopickými prvky.

¹²¹ Petříček, M.: *Pokus o utopii*. In: *Literární noviny*. Roč. 15, č. 4 (22. 1.), 1966, s. 5.

¹²² Petříček, M.: *Pokus o utopii*. In: *Literární noviny*. Roč. 15, č. 4 (22. 1.), 1966, s. 5.

¹²³ Jobánek, J.: *Stříbrné ostrovy*. ČSS, Praha 1965, s. 54.

duševních tužeb a myšlenek Elidy, jeho partnerky z první poloviny díla. Tento typ vyprávění lze zařadit do kategorie tzv. střídavé vnitřní fokalizace.¹²⁴

Stejně jako v klasických antiutopiích je petrifikovaný svět pod clonou pozorován sférou moci, která má i své metody sledování občanů. Každý obyvatel pod clonou si tuto skutečnost uvědomuje, ale ne každý se jí odváží vyslovit nahlas. O přítomnosti „Velkého bratra“ se buď nemluví vůbec, nebo potichu, ve strachu, aby to nezaslechly cizí uši.

*„Oko nás vidí, – šeptala. – Ale ať si vidí, nemůže všechny uřknout. Podívej se na nápis: JSEM U VÁS A VY JSTE MOJI.“*¹²⁵

I když oko pozoruje každou postavu přes strašidelnou televizní obrazovku, všichni obyvatelé z něj nemají strach. Svědčí o tom moment, kdy Elida na útěku obrazovku rozmlátí. Svého činu rozhodně nelituje a dokáže ho navíc rozumně vysvětlit Jáchymovi.

*„Nesnesu neustále číhající oko. Nemám je ráda, hrozně, nepatřím mu, nepatřím nikomu. Ať zhyne. Zhyň, slyšíš mě, nenávidím tě.“*¹²⁶

Hlavní hrdina Jáchym, kterému je od počátku různými, vedlejšími postavami naznačována jeho vyvolenost, je tímto Elidiným činem značně ovlivněn. Posléze naváže kontakt s druhou sférou, nacházející se mimo clonu. V průběhu celého díla si více a více začíná uvědomovat nesprávnost existujícího sociálního uspořádání, tj. chybu v systému, nabývá zkušeností v „boji“ s nepřítelem, a na konci se mu podaří zničit clonu a díky tomu i zrušit diktaturu. Zde se Jobánek ocitá velmi blízko kanonické antiutopické literatuře. „My“ nalézají „mezeru“ v uspořádání společenského systému. Rozdíl mezi románem *Stříbrné ostrovy* a antiutopickou literaturou je v úspěšnosti této nápravy. Jáchymovi se připravovaná akce podaří, zatímco v antiutopiích podobný pokus vždy zkrachuje.

Idea zrušení dosavadního uspořádání se nezrodí v hlavě hlavní postavy, ale jeho dočasné přítelkyně, která mu podá pomocnou ruku. Hrdinka cítí nenávist k „Velkému bratru“, a tento odpor je silnější než strach a stává se hlavní vnitřní silou, která jí dovoluje začít „bojovat“. Nejedná se jen o bezmyšlenkové činy, ovlivněné emocemi, ale o dobře a dlouhý čas promyšlené skutky. Stejně jako u Orwella se odpůrci režimu spojí za jediným účelem:

¹²⁴ Vnitřní fokalizace je podle Gérarda Genetta způsob vyprávění, kdy je vypravěč přítomen uvnitř myšlenek, pocitů a vjemů určité osoby nebo osob. Jeden z typů vnitřní fokalizace je střídavá, kde se během vyprávění střídá několik osob.

¹²⁵ Jobánek, J.: *Stříbrné ostrovy*. ČSS, Praha 1965, s. 26.

¹²⁶ Tamtéž, s. 26.

zničení útlaku. Pomáhá jim myšlenka, že tam na druhé straně clony je jiný, a především lepší, svobodný život.

„Prý to není pravda, že zemřeli. Prý žijí. A jsou tam místa plná stromů a květin a lidé jsou klidní a veselí.“¹²⁷

Moc v román *Stříbrné ostrovy* vytváří – bez použití novořeči – vlastní ideologii, která přesvědčí obyvatelstvo, že celý okolní svět mimo clonu je zničený, že cesta ven neexistuje. Když o tom někdo začne pochybovat, použije fyzickou sílu a násilí. Hlavní podstatou manipulace v světě tohoto díla je záměrné zaměňování faktů iluzemi, které jsou pro záměry vládnoucí vrstvy vhodné. Zde se odehrává proces, jehož rysy v knize *Nowomowa po polsku* popsal Michał Głowiński. Pro jazykovou manipulaci *Stříbrných ostrovů* je zvláště příznačné výrazné rozložení na škále plus – minus, kde pozitivní moment představuje bezvýhradné přijetí sdělované ideologie. To je podpořeno odměnou za poslušnost – přesunem na vzdálené Stříbrné ostrovy, kde je skutečný „ráj na zemi“. Naopak psychicky a fyzicky jsou občane trestáni nejen za nepřijetí sdělované „pravdy“, ale i za její zpochybnění.

Román *Stříbrné ostrovy* je z děl, jimiž jsem dosud zabývala, antiutopickému žánru pravděpodobně nejbližší.

3. 4. „Antiutopická“ dramata

Dramata Václava Havla jsou zkoumána obvykle především pro autorův osobitý styl a jeho specifické vykreslení byrokratického prostředí, navazující na absurdní literaturu. Specifickou žánrovou situací je, že se divadelní hry většinou odehrávají ve velice uzavřeném prostoru; je to podpořeno i samotnou inscenací děje na jevišti. Dramata *Vyrozumění* (1965) a *Zahradní slavnost* (1963) nesou kromě této „divadelní“ státnosti prostoru i prvky antiutopické petrifikace. To je spojuje se zde analyzovanými díly. Uvedený průnik je hlavním důvodem, proč tato dramata sleduji v souvislosti s antiutopií. Malý antiutopický petrifikovaný svět obou dramát je konstituován v rámci jednoho úřadu.

Pro „vylepšení“ komunikace a ještě lepší sjednocení byrokratického života je mezi spolupracovníky jednoho úřadu ve *Vyrozumění* zaveden nový umělý jazyk, ptydepe.

¹²⁷ Jobánek. J.: *Stříbrné ostrovy*. ČSS, Praha 1965, s. 27.

„Gross *Vypadá to jako náhodné shluky písmen.*

Hana *Na první pohled snad, ve skutečnosti to ale má svůj pevný řád. Je totiž psáno v ptydepe.“¹²⁸*

Nový jazyk je založen na „vědecky vypočítané“ kombinaci písmen, ze kterých se skládají slova a věty, tj. celá umělá novořeč. Faktem zůstává, že skoro nikdo z pracovníků úřadu nový syntetický jazyk neovládá, ale snaží se vedení ukázat svou snahu a používají automatické naučené fráze v ptydepe v každodenním pracovním styku.

V *Zahradní slavnosti* se objevuje jiná podoba novořeči. Nemění se ani tvar, ani význam slov, nýbrž je tu přirozený jazyk zastihován prázdnými frázemi, které matou a ovlivňují normální komunikaci.

„Plzák *Historická nutnost je historická nutnost – to pochopí! Byli jinčí a také museli pochopit!*

Hugo *Já jsem v podstatě docela obyčejný člověk z masa, krve a mlíka – a nic cizího mi také není lidské!*

Plzák *Budeš postupovat aspoň citlivě – s pochopením pro lidi – to je fajn.*

Hugo *Nesnáším ovšem fráze a ostře se stavím proti každému planému řečnění!“*

129

V obou případech názorně funguje jádrová teorie popsaná Petrem Fidelem. Lidem se bere samostatné myšlení, sami aktéři jsou přesvědčeni, že na ně není spolehnutí a rádi se vzdávají vlastních názorů a spolu s tím i přirozeného jazyka, který automaticky nahrazují buď umělou novořečí, nebo bezobsažnými frázemi. Stejně tak v obou dramatech úředníci nemají možnost a ani nechtějí samostatně jednat a myslet, nechávají se ovlivnit většinovým názorem.

Ve *Vyrozumění* se na rozdíl od *Zahradní slavnosti* objevuje tzv. „odpůrce“ umělé novořeči, jenž se snaží standardní koloběh úřednického života uvést na „pravou míru.“¹³⁰

¹²⁸ Havel, V.: *Vyrozumění*. Dilia, Praha 1965, s. 7.

¹²⁹ Havel, V.: *Zahradní slavnosti*. Dilia, Praha 1964, s. 30.

¹³⁰ Jedním z prvních, kdo se snaží ptydepe zavést v rámci úřadu, je Jan Baláš, náměstek ředitele. Dělá to bez ředitelova souhlasu, čímž vzniká ještě větší nedorozumění v řízení úřadu.

„...každý úředník je člověk a musí být stále více člověkem. Vezmeme-li mu ale jeho lidský jazyk, vytvořený staletou tradicí národní kultury, znemožníme mu tím, aby člověkem skutečně plně byl.“¹³¹

Přesto snaha ředitele Grosse není dostačující, uvázl v byrokratickém petrifikovaném prostoru, a proto zvládne novořeč ptydepe zrušit jen dočasně, a to za cenu, že se v nejbližší době objeví nový umělý jazyk chorukor.

„Gross UŽ se tady zase vyučuje nějaký umělý jazyk!

Baláš Chorukor.

Gross Domluvili jsme se přece, že se do úředního styku vrátí naše normální mateřština!

Baláš Nepamatuji se, že bychom se na něčem takovém domluvili.“¹³²

Lze pozorovat, že se proces nápravy „chyby“ v uspořádání úřadu pozastavil a omezil dalším omylem, tj. zavedením nového umělého jazyka. Takový vývoj by mohl poukazovat rovněž na nemožnost normálního fungování úřednického světa.

V obou dramatech existuje jistá unifikace prostoru, s vývojem syžetu se zvyšuje byrokratizace systému. Hlavní vlastností dvou úřadů je státnost. Ve *Vyrozumění* se paradoxně státnost jen posiluje inovačními činy personálu, zavedení nových umělých jazyků fikční prostor dále petrifikuje. V *Zahradní slavnosti* jsou naopak úředníci natolik pohlceni svými „povinnostmi“, že nechtějí a nemohou vidět ani skutečnost, ani pravdu.

„Tajemnice Promiňte! Velký parket A je skutečně velký! Obdivuji odvahu, s jakou nám to bylo skutečně odhaleno! ...

Hugo Promiňte, ale kolikrát je Velký parket A Větší než Malý parket C, tolikrát více úředníků se může veselit s veselými nosy najednou!...

Tajemník No a? Říkat tyhle věci není dnes žádné hrdinství! Nechápete, že budeme-li donekonečna omílat dávno probojovanou pravdu, že Velký parket A je skutečně velký, nahradíme tím jen jednu frázi druhou?“

133

¹³¹ Havel, V.: *Vyrozumění*. Dilia, Praha 1965, s. 15.

¹³² Tamtéž, s. 90.

¹³³ Havel, V.: *Zahradní slavnosti*. Dilia, Praha 1964, s. 19.

V obou dramatech se nejedná o rozdělení fikčního prostoru na dvě sféry, čtenář jen sleduje vývoj „jejich“ fikčního prostoru. Jde o jeden specificky utvořený svět, který omezuje petrifikované hranice. Toto je možná hlavní důvod, proč se domnívám, že antiutopií nemusí být jen ta díla, která zobrazují svět, v němž se objevuje totalitní kontrola nad všemi elementy života, ale i tituly, které zobrazují petrifikovanou společnost i prostřednictvím jiných literárních žánrů.

3. 5. Antiutopie a horor

Antiutopické prvky jsou kombinovány s hororem v románu Ladislava Fukse *Myši Natálie Mooshabrové* (1970). K hlavním tématům díla patří konfrontace jedince a způsobů jeho myšlení s dobou a společností. Luboš Merhaut se domnívá, že vzhledem k důslednému utajení fakt, která do značné míry ovlivňují život v tomto fikčním světě, se příběh více soustředí na boj člověka se strachem a popis procesu ztráty identity.

Fikční prostor je posunut k fantazii a snům. Jde o absurdně vystavený, pokřivený románový svět, který s antiutopií spojuje hyperbolické, společenskokritické vidění, unifikace fikčního prostoru a převaha popisných složek v syžetové linii. Kromě toho lze v románu znovu najít prvky několika literárních žánrů, které se navzájem prolínají: detektivka, balada, fantastika, antiutopie.

Svět Fuksova románu je neurčitá budoucnost: v době, kdy se létá na Měsíc, žijí obyvatelé státu v chudobě a jezdí na koňských povozech stejně často jako v autech, vláda uskutečňuje hon na čarodějnice. Vyprávěný prostor je rozdělen na dvě sféry. „My“ představuje především paní Mooshabrová a několik postav, které usilují o nápravu spravedlnosti. „Oni“ jsou většina, hrající tajemnou hru, řízenou neomezeným diktátorem Albínem. Teoreticky spoluvládne s kněžnou, ale v postatě jí vzal moc z rukou. Postava nezvěstné kněžny v sobě nese hledání pravdy a svobody, naděje na lepší život. Obyvatelé už šanci na záchranu nedostávají, jsou naprosto ponořeni do uniformního prostoru, manévrují od banality k banalitě, i všednost je pro ně napětím. Chovají se, jako by se báli projevit svou lidskost a individualitu, aktivitu a vůli. Jejich životy jsou petrifikovány stejně jako prostor, jenž je obklopuje. Přesné rozdělení si čtenář uvědomí až ke konci románu, předtím zůstává

přesvědčen, že fikční svět je jednotný, že paní Mooshabrová je stejně nedílnou součástí totalitního státu jako předseda Albín, její děti, paní správcová a jiné románové postavy. V díle se objevují dva studenti, kteří na začátku během sváteční hostiny upoutají pozornost hlavní hrdinky, následně na ně paní Mooshabrová vzpomíná, ale do děje tyto postavy nezasahují. Jen na konci pomáhají nápravě systémové chyby. Ukazuje se, že celou dobu připravovali návrat kněžny, která se skrývala pod jménem paní Mooshabrové.

Syžetová linie je založena na záměrném zamlžení informací. To podobně jako v antiutopické literatuře vytváří hrůzostrašný pocit. Vypravěč sleduje a nehodnotí, provádí čtenáře literární fikcí nezúčastněně, popisné složky znovu převažují nad dějovými. Pointa románu, odhalení postavy paní Mooshabrové jako kněžny nacházející se na útěku před totalitním vládcem, přehodnocuje dosavadní řád. Systémová chyba naznačovaná během vyprávění se čtenářskému očekávání odhaluje ve finální scéně.

„*Jak strašné nervy musela ta ubohá žena mít, jak velkou byla nucena být herečkou.*“

A měla pravdu.“¹³⁴

Čtenář poznává obavy hlavní postavy prostřednictvím clony skutečnosti a reality. Příčina strachu není až do konce románu explicitně zmiňována, střídavě se naznačuje a zamlžuje. Tohoto momentu si všimnul i Luboš Merhaut, jenž ve studii *Nelehká cesta za poznáním zla* přirovnává toto opakování k pohybu po spirále, který stále postupuje vpřed, ale zároveň se vrací na stejná místa. Čtenář tuší, že fikční svět má převrácenou povahu, ale téměř až do konce románu nedokáže určit z jakého důvodu.

V díle lze spatřit i prvky detektivky. Vypravěč úmyslně zavádí čtenáře na falešné stopy, vyvolává pocit tísně a beznaděje. Paní Mooshabrová se musí se svou tísnivou situací vypořádat sama.

Román *Myši Natalie Mooshabrové* neobsahuje element novořeči, ale dokáže manipulovat pomocí opakování. Stále se iterují stejné informace, avšak účel tohoto stylistického motivu se odhaluje až ke konci románu. Hlavní postava jako by se snažila nazpaměť naučit svůj životní příběh. Každému na setkání vypráví stejné historky ze svého života, jako by je chtěla více a více přesvědčit, že je stejně obyčejná občanka jako ostatní.

¹³⁴ Fuks, L.: *Myši Natalie Mooshabrové*. Odeon, Praha 2004, s. 294.

Bývá také nadšená z banalit a vypráví je dál, opakuje příběhy, které slyší od ostatních postav, slovem se na první pohled z apatického obyvatelstva nijak nevyčleňuje. V románu existuje dvojí manipulace, předseda Albín seshora přesvědčuje obyvatelstvo, že kněžna žije, že vládnou státem společně, a kněžna na útěku hraje roli starostlivé, chudé, bezvýznamné paní Mooshabrové.

Myši Natalie Mooshabrové jsou z úhlu pohledu mé práce poměrně blízko antiutopickému žánru, i když nejde o čistou antiutopii, spíše o využití některých jejích elementů jako aluze na další žánry.

3. 6. Satirická „antiutopie“

Satirický román *Jelení Brod* (1971) napsal Jiří Hochman v exilu. Jedná se o autora, který před invazí v roce 1968 sám působil v *Rudém právu*, a proto byl osobně obeznámen se socialistickou realitou a jazykem dobové propagandy jako její primární zpracovatel a uživatel.

Děj románu se točí kolem zprávy o existenci záhadné obce, která není na žádné mapě a jmenuje se Jelení Brod. Koncem druhé světové války záhadný výbuch způsobí, že se jedna česká vesnice i s přilehlým okolím přesune do jakéhosi paralelního světa, kde se zastaví čas a žádné změny, které přišly do Československa po roce 1948, se zde neodrazilily.

*„Ta obec je vodříznutá vod světa už vod čtyřicátýho šestýho roku a jsou tam takový dost idylický poměry.“*¹³⁵

V tomto fantastickém prostoru se občas ztrácejí další lidé z reálného světa. Na začátku románu se do Jeleního Brodu zabloudí tři tajemníci, které nikdo nepostrádá. Státní vedení pouze pátrá po služebním automobilu, ovšem až poté, když socialistické úředníky začnou hledat jejich manželky.

Humorným líčením reality vyprávěč pravděpodobně poukazuje na to, že jak normalizace, tak komunismus s lidskou tváří nejsou ty pravé cesty a hraje si s třetí variantou – autonomní idylickou obcí Jelení Brod. V tomto románu vidím jiný druh petrifikace, nejde o

¹³⁵ Hochman, J.: *Jelení Brod*. Rozmluvy, Praha 1992, s. 166.

zkamenění antiutopického prostoru, ale o zkreslení a následné ohraničení idylického prostředí. Teoreticky by se dalo říci, že petrifikovanou může být nejen negativní skutečnost, jak tomu je v antiutopiích, ale i idylické prostory. Ovšem podobným fikčním světům se v rámci této diplomové práce nevěnuji. To je i hlavní důvod, proč tomuto titulu budu věnovat menší pozornost než ostatním analyzovaným textům.

V satirickém románu lze pozorovat okamžiky, které se prolínají s kritérii antiutopického světa. Tak postavy nechtěně pronikají z negativního světa do ideálního prostoru – Jeleního Brodu, zatímco v předchozích románech se do ideálního státu postavy toužily dostat, ale nedařilo se jim to.

*„Městečko vzkvétá k všeobecnému prospěchu. Jen čas od času do něj z absurdního světa totality propadne nějaký zbloudilec...“*¹³⁶

Původně se z Jeleního Boru snaží nedobrovolní návštěvníci dostat ven, ale ve výsledku tam zůstávají a jsou spokojeni. V opačné situaci se ocitl starší muž, občan Jeleního Brodu, který nešťastnou náhodou zabloudil do totality a cestu zpátky nedokáže najít.

Fikční svět románu je znovu rozdělen do dvou sfér, ale zde „my“ patří do „normálního“ světa, jenž sice je omezen byrokracií a nějakým druhem diktatury, ale dokáže více méně svobodně fungovat, „oni“ jsou obyvatelé Jeleního Brodu. Jde v podstatě o idylickou utopickou společnost, která může udržet svou svébytnost jen díky naprosté izolaci od reálného světa.

Popisové a dějové složky jsou díky žánrové specifičnosti díla vyrovnané. Chyba v sociálním systému by teoreticky by mohla existovat v „reálném“ světě, ale sotva si jí někdo všimne, či se jí snaží napravit. Čeština v románu se značně blíží k mluvené podobě, ale žádnou novořeč nevytváří¹³⁷, neboť v podobném satirickém líčení sarkasmus a humor dokáží vytvořit prostředí, potřebné vyjádření hlavní myšlenky.

Předpokládám, že dílo *Jelení Brod* i přes existenci některých shodným momentů s předchozími tituly do antiutopické série v žádném případě nepatří, ba naopak skrz převrácení rolí „my“ a „oni“, místem ideálního a reálného prostoru otevírá nový způsob zkreslení idylického prostoru.

¹³⁶ Ležák, M.: *Smích z Jeleního Brodu: Haškův a Čapkův příbuzný - Jiří Hochman*. In: *Metropolitní telegraf*. Roč. 1, č. 54 (31.10.) 1992, s.13

¹³⁷ Připomenou ještě jednou, že nejde o dílo antiutopické, ale sarkastické. Zde narozdíl od románů Karla Čapka a Jiřího Haussmanna satira plní jiné funkce.

3. 7. Invalidní sourozenci

V *Invalidních sourozencích* (1974) Egona Bondyho dochází k představení modelu antiutopického světa. Jedná se o moderní román, využívající ve vyprávění antiutopického mýtu. V románu má Egon Bondy vlastní svátek, je uctíván invalidními důchodci jako největší básník atd.

Protagonistou je znovu jedinec na „druhé straně“, nesouhlasící s mocí. Podle pravidel existující fikčního řádu náleží mezi invalidní. Centrálními postavami jsou nevlastní sourozenci A. a B., kteří žijí na ostrově obklopeném vodou¹³⁸. Vypravěč v první osobě, který je zároveň i centrální postavou A., objasňuje historii toho, proč jsou především intelektuálové invalidními důchodci, proč je většinová společnost vyřazuje ze svého středu do této „méněcenné“. Jde o typ hrdiny, který nechce zbourat existující systém, jen touží „invalidní“ skupině vyjevit pravdu. O chybě v systému ví od začátku do konce příběhu, ale nemá chuť ji nějak řešit. Píše knihy, ale ke konci příběhu přestane, začne jen vyprávět historky, které kolují mezi „invalidními“ obyvateli.

A. projevuje velké zklamání nejen z civilizace, ale i z lidské společnosti. Jednou konstatuje: „*Nezáleží vůbec nic na tom, co já chci nebo nechci – záleží na tom, co chtějí nebo nechtějí lidi. A ty se nechtějí řídit sami.*“¹³⁹

Těmito slovy hrdina demaskuje hlavní princip fikčního světa *Invalidních sourozenců*: je to svět porušeného systému, kde svoboda není lidem odmítnuta, ale lidé se jí vzdají sami.

Antiutopické romány typicky obsahují početné a rozsáhlé popisné pasáže. V *Invalidních sourozencích* tyto části také převažují, navíc hlavním životním postojem A. je pozorování, jehož výsledky hrdina zapisuje do knih nebo sděluje svým přátelům. Své názory sděluje i prostřednictvím dialogu:

„*No a tak to máme. Tak začne vládnout – a to další už jsem říkal.*“

¹³⁸ Většina literárních historiků vnímá tento román Egona Bondyho jako „bibli“ českého undergroundového hnutí.

¹³⁹ Bondy, E.: *Invalidní sourozenci*. Archa, Praha 1991, s. 77.

„Nemůže přece nevládnout.“

„No jistě. V tom to je.“

„Vládne přece v zájmu lepšího lidstva a budoucnosti.“

„Zajisté. A lidi ji v tom utvrzují tím, že jí to sami mažou kolem huby.“ ¹⁴⁰

Znovu se tak potvrzuje podstata existujícího systému, kde se pohodlí stává důležitější než morální ideály. Sám A. též vede dost pasivní život, ale nepřestává se divit ještě větší pasivitě ostatního obyvatelstva. Ta nejen že nechce podniknout žádnou fyzickou akci proti systému, ale navíc odmítá vůbec samostatně uvažovat, je spokojená s existujícím a předpřipraveným systémem.

„Vadí mi, že mnoho z nás ani neví, proč jsou pro. A nevědí to právě proto, že nevědí, proč jsou proti.“ ¹⁴¹

Postavy ve fikčním světě *Invalidních sourozenců* jsou rozděleny do tří vrstev: moc, obyčejní lidé a invalidní důchodci. Lidé obětovali svou svobodu pohodlnému životu, přežití za jakýchkoli podmínek. Invalidové jsou poslední představitelé těch, kdo mají potřebu tvořit a něco podnikat a zároveň jsou to osoby „vědomě vegetující za peníze validní části společnosti.“ ¹⁴² Moc vede svou politiku samostatně a je odříznuta od ostatního světa. Hranice mezi těmito třemi sférami fyzicky neexistuje, ale nikdo ze tří vrstev nemá zájem o proniknutí do jiné části. Invalidní důchodci, jimž společnost neumožňuje žít v souladu s jejich intencemi, se vzpírají a odmítají být součástí odlidštěné organizace. Pozoruhodný je moment, že zde se neodehrává pokus o dosažení spravedlnosti, každá sféra existuje podle svých pravidel a žije svůj nezávislý život.

V románu se objevuje erotický prvek. Ten plní v petrifikovaném světě roli jednoho z „můstků“, po němž mohou důchodci uniknout okolní realitě (ostatní obyvatelé jsou asexuální).

„U Bondyho přežívají morálně nejsilnější, tj. invalidní důchodci, mající šanci obrodit společnost.“ ¹⁴³, kteří ke konci románu stejně i spolu s ostatními zahynou.

¹⁴⁰ Bondy, E.: *Invalidní sourozenci*. Archa, Praha 1991, s. 78.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 113.

¹⁴² Hájková, J.: *Výstřední "invalidé" Egona Bondyho*. In: *Metropolitan*. Roč. 2, č. 129 (18.6.). 1992, s.15.

¹⁴³ Bartůňková, J.; Zachová, A.: *Ještě jednou Invalidní sourozenci*. In: *Iniciály*. Roč. 2, č. 23-24. 1991, s. 45.

Román opět neobsahuje elementy novořeči, spíše jde o kód, pomocí kterého se invalidní důchodci navzájem dorozumívají a poznávají, kdo do jejich společnosti patří a kdo nikoliv. V románu *Invalidní sourozenci* nejde tedy o novořeč orwellovského typu, ale o nový systém tajné komunikace uzavřené skupiny.

3. 8. Antiutopie v poválečném období

Díla z poválečného období jsem pozorovala chronologicky podle roku vydání, nikoliv podle jejich blízkosti sledovanému antiutopickému žánru. Následující popis několika děl z české beletrie druhé poloviny 20. století dostatečně zřetelně poukázala na rozmanitost způsobů, jimiž česká literatura v zkoumané době reagovala na antiutopické principy. Upozorňuje na to i Petr Hrtánek, který v závěru své studie píše: „*V českých poválečných negativních utopiích se často propojují, kříží a kombinují příznakové prvky, postupy či dokonce celá znaková schémata různých žánrů.*“¹⁴⁴ Dále autor zdůrazňuje, že antiutopie tohoto období často přesahují hranice umělecké literatury a proměňují se v kritické eseje.

Ve všech uvedených titulech, bez ohledu na to nakolik díla splňují antiutopická kritéria, jde především o demaskování určitého jevu, společenského rysu nebo celého systému. Literatura v tomto období byla velkým aktérem na politické a sociální scéně, proto jednotlivé tituly především sloužily danému účelu.

¹⁴⁴ Hrtánek, P.: *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století*. Ostrava 2004, s. 115.

Závěr

V diplomové práci jsem vymezila na základě pozorování kanonických antiutopických děl pět kritérií, podle kterých funguje fikční svět tohoto žánru.

První rys se týká postav, které jsou v antiutopické literatuře rozděleny do dvou sfér: „my“ a „oni“. Hranice mezi nimi bývá poměrně striktní. Postavy jsou rozděleny nejen prostorovými hranicemi, ale i svými názory na skutečnost a přístupem k ní. Fikční svět může být rozdělen na více sfér, ale základním je vždy vztah mezi „mocí“ a „těmi druhými“.

Druhé kritérium spočívá v unifikaci fikčního světa, jeho charakteristickými rysy jsou uzavřenost a petrifikace. Literární prostor bývá přísně ohraničen. Ani postavy ze sféry „my“, ani „oni“ nemohou ze své vůle překročit tyto hranice.

Dalším momentem je poznání dysfunkce fikčního světa, k němuž se dobírá protagonista, začíná pátrat po zdroji porušení systému. Antiutopické vyprávění začíná převratným okamžikem, kdy se postava rozhodne existující situaci změnit.

Čtvrtým důležitým kritériem je, že v podání antiutopického fikčního světa převyšují složky popisné nad dějovými. Posledním příznakem je přítomnost novořeči v světě antiutopických děl. Neboť jazyk představuje jeden z nástrojů politické a sociální moci, proto ve zkoumaných světech dochází k proměně celého systému komunikace. Dorozumívání mezi „my“ a „oni“ probíhá jednosměrně, tj. „oni“ drží jazykový monopol: seshora je posílána určitá informace, ale společnost nemá možnost přirozeně reagovat a bránit se manipulaci.

Za antiutopickou literaturu jsem v diplomové práci považovala díla, která zaprvé vycházejí z modelu klasické utopie. Podstatou podobné prózy je zobrazování ideálního prostoru (státu), kde události vedou ke zkáze společnosti, k situaci, kdy se obyvatelé zřeknou osobních svobod. Toto vymezení antiutopické literatury jsem se snažila aplikovat na díla 20. let 20. století (druhá kapitola) a poválečnou beletrii 60.–70. let 20. století (třetí kapitola).

Tituly připomenuté v druhé kapitole, s výjimkou Weissova *Domu o tisíci patrech*, v podstatě popírají státnost a neměnnost antiutopie. U Weisse se objevují přísné hranice mezi sférami „my“ a „oni“, které žádná ze sfér nehodlá překonávat a nemá k tomu ani předpoklady. Prostor je unifikován, nikdo nic nesmí podniknout ze svého rozhodnutí a veškerá aktivita je namířena ve prospěch moci. Romány *Továrna na Absolutno* a *Válka*

s mloky Karla Čapka, *Velkovýroba ctnosti* Jiřího Haussmanna nemají individuálního hrdinu, jak tomu je v antiutopické sérii. Nikdo se z petrifikovaných hranic fikčního světa nesnaží uniknout. V těchto románech uniformní prostor není na rozdíl od kanonických antiutopií utvořen mocí shora, ale lidmi („my“), moc jen zneužije této skutečnosti pro ovládnutí fikčního světa. Hranice petrifikovaného světa se narušují nebo nejsou přesně stanoveny. Podobně jsou hranice petrifikovaného prostoru narušeny i v románu *Pán světa* Emila Vachka. Fikční svět tohoto románu je rozdělen na dvě poloviny, vládnoucí vrstvu („oni“) a obyvatele („my“). První se chce jevit jako starší „Velký bratr“, proto s „námi“ dokáže komunikovat ve společném jazyce, tj. nezavádí se zde novořeč.

V třetí kapitole všechna díla více či méně splňují – kromě *Jeleního brodu* – vymezená kritéria. Hochmannův román se liší od kanonických antiutopických románů především tím, že zobrazuje idylickou petrifikovanou společnost. Přesto tento román v diplomové práci uvádím, neboť *Jelení brod* dokazuje, že petrifikovanou může být nejen negativní skutečnost, jak tomu je v antiutopiích, ale i svět povahy idylické.

Nejvíce kritéria antiutopických světů splňují romány *Natalie Mooshabrové* Ladislava Fukse, *Invalidní sourozenci* Egona Bondyho a *Stříbrné ostrovy* Jiřího Jobánka. V případě *Myši Natalie Mooshabrové* jde o absurdně vystavěný románový svět, pokřivenou fikci zdánlivě dobře fungující společnosti. Literární prostor je rozdělen na dvě sféry: „my“ zastupují především paní Mooshabrová a několik postav, které usilují o nápravu spravedlnosti, „oni“ představují většinu, hrající tajemnou hru, řízenou neomezeným diktátorem Albínem. V románu Egona Bondyho je společnost rozdělena na tři vrstvy. Největší pozornost se věnuje poslední skupině, invalidním důchodcům, kterým ostatní třídy neumožňují žít v souladu se jejich intencemi. „Důchodci“ se tomu vzpírají a odmítají být součástí odlidštěného státu. *Stříbrné ostrovy* vytváří bez použití novořeči vlastní ideologii, která přesvědčí obyvatelstvo, že celý okolní svět mimo „clonu“ je zničený, že život mimo ni neexistuje. V románu nalézá část postav „mezeru“ v uspořádání společenského systému, která po nápravě. Rozdíl mezi tímto románem a antiutopickou literaturou je ve výsledku tohoto konání: v antiutopiích podobný pokus vždy zkrachuje, protagonistovi románu se úspěšně podaří diktaturu zničit.

Úvahu o vztahu mezi českou fantastikou a antiutopií lze rozšířit o Havlova dramata *Vyrozumění* a *Zahradní slavnost*. V těchto divadelních hrách se projevuje unifikace prostoru, která je spojena se zvýšením byrokratického nátlaku v syžetu. Hlavní vlastností obou fikčních světů je státnost. Ve *Vyrozumění* se uvedený rys posiluje inovačními činy personálu, navíc

zavedením nových umělých jazyků je prostor díla více petrifikován. V *Zahradní slavnosti* jsou úředníci natolik pohlceni svou často bezvýznamnou prací, že nechtějí a nemohou vidět skutečnost. V obou dramatech se nejedná o rozdělení fikčního prostoru na dvě poloviny, čtenář jen sleduje vývoj sjednoceného fikčního prostoru, který představuje jeden specificky utvořený svět, omezený petrifikovanými hranicemi.

Na konec této škály lze umístit novelu *Cesta do země Lidivoni* Eduarda Petišky, kde se utopické prvky prolínají s antiutopickými, a také povídku *Ostrov pirátů* Josefa Nesvadby, která kromě toho, že představuje autorský přepis Stevensonova *Ostrova pokladu*, srovnává bájný ostrov s utopickým státem.

Seznam použité literatury

Primární literatura

1. Bondy, E.: *Invalidní sourozenci*. Archa, Bratislava 1991.
2. Bradbury, R.: *451 stupňů Fahrenheita*. Svoboda, Praha 1970.
3. Čapek, K.: *Továrna na Absolutno*. ČSS, Praha 1975.
4. Čapek, K.: *Válka s mloky*. ČSS, Praha 1953.
5. Fuks, L.: *Myši Natálie Mooshabrové*. Odeon, Praha 2004.
6. Hausmann, J.: *Velkovýroba ctnosti. Nepravidelný román*. Stanislav Minařík, Praha 1922.
7. Havel, V.: *Vyrozumění*. Dilia, Praha 1965.
8. Havel, V.: *Zahradní slavnost*. Dilia, Praha 1964.
9. Havel, V.: *Ztížená možnost soustředění*. Orbis, Praha 1969.
10. Hochman, J.: *Jelení Brod*. Rozmluvy, Praha 1992.
11. Huxley, A.: *Konec civilizace*. Horizont, Praha 1970.
12. Jobánek, J.: *Stříbrné ostrovy*. ČSS, Praha 1965.
13. Komenský, J. A.: *Labyrint světa a ráj srdce*. Tribun EU, Brno 2009.
14. Nesvadba, J.: *Ostrov pirátů*. In *Tarzanova smrt*. Mladá fronta, Praha 1961.
15. Orwell, G.: *1984*. KMa, Praha 2003.
16. Petiška, E.: *Cesta do země Lidivoni. Neuvěřitelná dobrodružství trosečníka*. Votobia, Praha 1999.
17. Vachek, E.: *Pán světa. Fantastický román*. ČSS, Praha 1971.
18. Weiss, J.: *Dům o tisíci patech*. Naše vojsko, Praha 1964.
19. Wells, H. G.: *Válka světů a jiné příběhy z neskutečna*. Albatros, Praha 1987.
20. Замятин, Е.И.: *Мы*. Bookking International, Paris 1994.

Sekundární literatura

1. Adamovič, I.: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. R3, Praha 1995.
2. Bachelard, G.: *Poetika prostoru*. Malvern. Praha 2009.
3. Cohnová, D.: *Co dělá fikci fikcí*. Academia, Praha 2009.
4. Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003.
5. Eco, U.: *Světy vědecko-fantastické literatury*. In: *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*. Mladá fronta, Praha 2002.
6. Fidelius, P.: *Řeč komunistické moci*. Triáda, Praha 1998.
7. Genčiová, M.: *Vědeckofantastická literatura. Srovnávací žánrová studie*. Albatros, Praha 1980.
8. Genette, G.: *Fikce a vyprávění*. ÚČL AV ČR, Brno-Praha 2007.
9. Gilk, E.: *Na prahu neznáma (Poláčkovy satirické romaneto v kontextu soudobých románů fejetonního typu)*. In: *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století*. ÚČL AV ČR, Praha 2005.
10. Głowiński, M.: *Nowomowa po polsku*. PEN, Warszawa 1991.
11. Hillegas, M. R.: *The future as nightmare : H.G. Wells and the anti-utopians*. Oxford University Press, New York 1967.
12. Hodrová D.: *Utopie*. In *Poetika české meziválečné literatury*. ČSS Praha 1987.
13. Hodrová, D.: *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Akropolis, Praha 2006.
14. Hodrová, D.: *Vězení jako místo přístupu k bytí*. In *Poetika míst* D. Hodrová a kol., H&H, Praha 1997.
15. Holomáč, J.: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum, Praha 1996.
16. Holý J.: *Proměny utopie, utopie proměn*. In: *Možnosti interpretace*. Periplum Olomouc 2002.
17. Hrtánek P.: *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století*. Spisy Filozofické fakulty ostravské, Ostrava 2004.
18. Klemperer, V.: *Jazyk třetí říše*. H&H, Jinočany 2003.

19. Mocná D.; Peterka J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha –Litomyšl 2004.
20. Mukařovský, J.: *Studie I*. Host, Brno 2000.
21. Mukařovský, J.: *Studie II*. Host, Brno 2000.
22. Opelík, J.: *Zdroje jazyka Karla Čapka*. In: *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívazek*. Torst, Praha 2008.
23. Ouředník, P.: *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Torst, Praha 2010.
24. Pechar, J.: *20. století v zrcadle literatury*. Filosofia, Praha 1999.
25. Petřů, E.: *Vzrušující skutečnost*. Profil, Ostrava 1984.
26. Thomas Pavel : *Román: morálka a svoboda*. Theoretica&historica, ÚČL AV ČR, Praha 2009.
27. Todorov Tzv.: *Literární žánry*. In: *Úvod do fantastické literatury*. Karolinum, Praha 2010.
28. Zima, J.: *Expresivita slov v současné češtině*. Rozpravy Československé akademie věd. Nakladatelství Československé akademie věd, Sešit 16, Ročník 71, Praha 1961.

Jiné zdroje

1. Bartůňková, J.; Zachová, A.: *Ještě jednou Invalidní sourozenci*. In: *Iniciály*. Roč. 2, č. 23-24. 1991.
2. Hájek, J.: *Weissův dům o tisíci patrech*. In: Weiss, J.: *Dům o tisíci patrech*. Naše vojsko, Praha 1964.
3. Hájková, A.: *Humorné utopie kolem první světové války*. In: *Literární měsíčník*. Roč. 17, č. 6 (červen) 1988.
4. Hájková, J.: *Výstřední "invalidé" Egona Bondyho*. In: *Metropolitan*. Roč. 2, č. 129 (18.6.). 1992.
5. Haman, A. (podepsáno (ahm.)): *Jiří Hochman, Jelení Brod*. In: *Literární noviny*. Roč. 4, č. 2 (14.1.) 1993.

6. Hrabák, J.: *Povídky s filozofickým podtextem*. In: *Literární měsíčník*. Roč. 3, č. 3 (březen) 1974.
7. Chaloupka, O.: *Na okraj "science-fiction"*. In: *Plamen*. Roč. 3, č. 2 (únor) 1961.
8. Kubín, V.: *K naší vědeckofantastické literatuře*. In: *Rudé právo*. Roč. 42, č. 235 (26. 8.) 1962.
9. Langer, A.: *Současná česká science fiction* (dostupný na <http://interkom.vecnost.cz/1994/19940712.htm>).
10. Ležák, M.: *Smích z Jeleního Brodu : Haškův a Čapkův příbuzný - Jiří Hochman*. In: *Metropolitní telegraf*. Roč. 1, č. 54 (31.10.) 1992.
11. Lukeš, J.: *Egon Bondy. Manifest vyvržených*. In: *Nové knihy*. č. 51 (18.12.) 1991.
12. Merhaut, L.: *Nelehká cesta za poznáním zla. (Interpretace Fuksova románu Myši Natálie Mooshabrové)*. In: *Česká literatura*. Roč. 37, č. 5. 1989.
13. Nový, P.: *Modlitební kniha undergroundu. Román Egona Bondyho na knihkupeckých pultech*. In: *Mladá fronta Dnes*. Roč. 2, č. 276 (26.11.) 1991.
14. Petříček, M.: *Pokus o utopii*. In: *Literární noviny*. Roč. 15, č. 4 (22. 1.) 1966.
15. Pohorský, M.: *Sugestivní svět Fuksovy prózy. (Doslov)*. In: Fuks, L.: *Myši Natálie Mooshabrové*. Odeon, Praha 1977.
16. Sus, O.: *Co supluje utopie*. In: *Host do domu*. Roč. 13, č. 3 (březen) 1966.
17. Šalda, F. X.: *Průřez části dnešního románu českého*. In: *Šaldův zápisník Sv.5. 1932-1933*, ČSS 1992.
18. Šalda, F.X.: *Ráje a utopie*. In: *Národní listy*. Roč. 55, č. 355 (24. 12.) 1911.
19. Vejvodová, A.: *Raději dřív*. In: *Telegraf*. - Roč. 2, č. 10 (14.1.) 1993.
20. Vondráček, J.: *Románové podobenství o přízračné mašinerii*. In: *Týdeník Rozhlas*. Roč. 16, č. 38 (18. - 24. 9.) 2006.
21. Wellse, H.G. ed. Patrick Parrinder, Rouletc, London 1997, s. 259. (dostupný na <http://books.google.cz>).
22. Zdanov, A. A.: *O nejpokrokovější literatuře světa*. (dostupný na <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=16>).

23. Замятин, Е.: *Генеалогическое дерево Уеллса*. (dostupný na http://orwell.ru/library/others/zamyatin/wells/r/rwls_3.htm).
24. Недзвецкий, В. А.: *Роман Е. И. Замятина «Мы»: временное и непреходящее*. (dostupný na http://orwell.ru/library/others/zamyatin/russian/rrev_1).