

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Kateřina Horáková

Intertextualita v díle Karla Čapka a Dana Wellse

Diplomová práce

Vedoucí práce: **doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.**

Praha 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 7. ledna 2020

Kateřina Horáková

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla upřímně poděkovat vedoucímu mé diplomové práce doc. Mgr. Jakobovi Čěškovi, Ph.D., bez něhož by v první řadě tato práce nemohla vůbec vzniknout. Děkuji především za cenné rady, podnětné připomínky, ochotu a vstřícnost při jejím vzniku.

Obsah

Abstrakt

Úvod.....	7
1 Intertextualita	9
1.1 Gerard Genette a transtextualita	11
1.2 Intertextualita v pojetí Michaela Riffaterra	12
1.3 Głowińskiego teorie	14
1.4 Pojetí intertextuality v této práci.....	15
2 Teorie fikčních světů	15
2.1 Interpretace fikčních světů.....	16
3 Žánrové vymezení.....	17
3.1 Obecně o sci-fi jakožto žánru	18
3.1.1 Antiutopické/ dystopické sci-fi.....	18
3.1.2 (Post)apokalypsa.....	21
3.2 Young adult literatura	22
3.3 Charakteristika žánrového vztahu mezi <i>R.U.R.</i> a <i>Partials Sequence</i>	23
4 Analýza vybraných děl.....	26
4.1 <i>R.U.R.</i> Karla Čapka.....	26
4.1.1 Kontext tvorby a Čapkův utopismus	26
4.1.2 Nastínění dějové linie <i>R.U.R.</i>	27
4.1.3 Základní motivy.....	28
4.2 Trilogie <i>Partials Sequence</i> autora Dana Wellse	30
4.2.1 Současná young adult literatura.....	30
4.2.2 Wellsova trilogie.....	31
5 Hypertextuální podobnosti	32
5.1 Přehled hlavních motivů	33
5.2 Kontext vzniku.....	34

5.3	Prostředí a zasazení příběhu	35
5.4	Roboti – Partiálové	37
5.4.1	Roboti.....	37
5.4.2	Partiálové	39
5.4.3	Srovnání pojetí Robotů a Partiálů.....	41
5.5	Nerodí se děti – smrt novorozenců	42
5.6	Revolta – válka	44
5.7	Rasismus a diskriminace.....	46
5.7.1	Liga humanity a Důvěra	48
5.7.2	Vzájemná potřeba	49
5.8	Další podobnosti	50
5.8.1	Postavy.....	50
5.8.2	Rossumova továrna – ParaGen.....	52
5.8.3	Ovladatelnost vs. neovladatelnost.....	54
5.8.4	Rozuzlení příběhů	55
6	Shrnutí hypertextuálních podobností.....	55
7	Další typy transtextuality.....	58
7.1	Architextualita: Literární žánr	59
7.2	Paratextualita: Název díla	61
7.3	Intertextualita: aluze nebo plagiát?	62
8	Transtextuální podobnosti napříč popkulturou	64
8.1	Asimova představa robota	64
8.2	Battlestar Galactica	65
8.2.1	Cyloni.....	66
8.3	Potomci lidí.....	67
8.4	Blade Runner	69
8.4.1	Deus Ex: Mankind Divided	70

8.5	Westworld.....	70
8.6	Shrnutí opakujících se motivů napříč popkulturou.....	71
9	Barthesova strukturální analýza vyprávění.....	73
9.1	Distribuční a integrační funkce: vlastní funkce a indicie	73
9.2	Vlastní funkce: jádra a katalyzátory	74
9.3	Indicie: informace a základní indicie.....	75
9.3.1	Umělí lidé, technologický posun a motivace jejich produkce	75
9.3.2	Revolta a válka, motivace humanoidů	76
9.3.3	Nerození dětí, jeho příčina, rozuzlení a motivace k záchraně lidstva..	77
9.3.4	Zasazení příběhu a jeho význam pro příběh	78
9.3.5	Motivace děl jako takových a reflexe sociokulturních problémů.....	79
9.3.6	Rozkol mezi umělým a přirozeným.....	80
9.4	Indicie jako distinkční prvek mezi díly.....	81
	Závěr.....	82
	Seznam použité literatury	85

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá intertextualitou v dramatu *R. U. R.* Karla Čapka a trilogii *Partials Sequence* od autora Dana Wellse. Cílem práce je interpretace a následná komparace výše zmíněných děl a nalezení vzájemných podobností především v hlavních motivech, které se v obou dílech vyskytují, ale také v charakteristikách žánru, prostředí, dějové souslednosti a dalších tématech, která jsou v dílech reflektována. Jelikož samotné téma práce již předpokládá intertextuální vztah mezi oběma díly, není cílem této práce tento intertextuální vztah dokázat, nýbrž se v ní snažíme určit, do jaké hloubky tyto podobnosti sahají a zda se jedná jen o náhodné intertextuální podobnosti, anebo zda se Dan Wells, ač to sám veřejně nepřiznává, nutně musel inspirovat přímo Čapkovým dramatem.

Klíčová slova: intertextualita, Gerard Genette, Roland Barthes, Karel Čapek, R.U.R., Dan Wells, Partials Sequence, robot.

Abstract

The thesis deals with intertextuality in Karel Čapek's drama *R.U.R.* and Dan Wells' trilogy *Partials Sequence*. The aim of the thesis is the interpretation and subsequent comparison of the above-mentioned works and finding mutual resemblances mostly in the main motives, but also in genre characteristics, environment, story sequence and other topics reflected in both works. Since the topic of the thesis already assumes the existence of intertextual relationship between the two works, therefore the aim of the work is not proving its existence but we are trying to determine how far these similarities goes and whether they are just random intertextual similarities or whether Dan Wells, although he does not admit it publicly, necessarily had to be inspired directly by Čapek's drama.

Keywords: intertextuality, Gerard Genette, Roland Barthes, Karel Čapek, R.U.R., Dan Wells, Partials Sequence, robot.

Úvod

V době masové knižní produkce lze čím dál tím častěji najít shodné prvky mezi různými, ač diametrálně odlišnými, díly. Tuto skutečnost si teoretici začali uvědomovat již v druhé polovině dvacátého století, kdy se do popředí literární vědy dostala teorie intertextuality. Teorie, která předpokládala, že žádný text není originálem a vždy vzniká na základě textu jiného, se stala výzkumnou otázkou mnoha literárních teoretiků a filosofů.

Předložená diplomová práce je, jak samotný název napovídá, zaměřena na intertextualitu mezi díly dvou autorů, konkrétně Čapkova *R.U.R.* (poprvé vydáno 1920) a Wellsovy trilogie *Partial's Sequence* (Wells, 2012, 2013, 2014). Přestože obě díla dělí téměř sto let, jsou si tematicky velice podobná. Jedná se o (post)apokalyptické příběhy, ve kterých důležitou roli hrají lidské vynálezy, v tomto případě uměle vytvořené bytosti nerozeznatelné od lidí, hrozba vyhynutí lidstva, revolta či méně výrazné motivy jako jsou diskriminace či rasismus. Zároveň do jisté míry obě díla sledují podobnou dějovou linii.

Autor Dan Wells však nikde veřejně nepřiznává, že by byl seznámen s tvorbou Karla Čapka, anebo že by jím mohl být přímo inspirován. Přesto se mu podařilo vytvořit příběh a fikční svět, který je v několika klíčových tématech podobný tomu Čapkovu.

Samotné téma této práce intertextuální vztah v pracích obou autorů předpokládá, tudíž cílem práce není dokázání tohoto vztahu, ale již samotná analýza konkrétních motivů, které jsou shodné. Záměrem této práce je analýza vybraných děl a následná komparace shodných motivů. V práci se snažíme zjistit, zda se jedná jen o výpůjčku několika dílčích motivů, či zda tato podobnost sahá hlouběji. Jedním z těchto motivů jsou výše zmíněné uměle vytvořené humanoidní bytosti, zkáza lidstva anebo revolta, dále je to otázka lidské sterility, zasazení příběhu, témata diskriminace a rasismu, anebo samotné žánrové vymezení či název díla.

Právě na základě této analýzy se v práci snažíme zodpovědět stěžejní výzkumné otázky, tedy do jaké hloubky tyto podobnosti sahají a zda se jedná o náhodné podobnosti, anebo se Dan Wells musel nevyhnutelně inspirovat Čapkem. Hlavní výzkumnou otázku práce zodpovídáme pomocí dílčích otázek, jako je například žánrový vztah mezi díly, funkčnost daných prvků v příběhu či sled dějových událostí.

Na základě charakteru práce budeme k analýze přistupovat skrze naratologickou analýzu a literární teorii. K uchopení pojmu intertextuality nám poslouží práce Michaela Bachtina (Bachtin, 1971, 1980), Rolanda Barthesa (Barthes, 2006, 2007) a Julie Kristevy (Kristeva, 1999). Teoretické zázemí a terminologii však získáme z teorie Gerarda Genetta,

konkrétně jeho díla *Palimpsests*¹ (1997). K teoretickému vymezení práce a charakteristice vztahů mezi díly nám poslouží např. díla Lubomíra Doležela (Doležel, 2003), Darko Suvina (Suvina, 2010), Jany Horákové (Horáková, 2010), *Encyklopedie literatury science fiction* (1995) Ondřeje Neffa a Jaroslava Olšy či v závěru práce *Úvod do strukturální analýzy vyprávění* (2002) Rolanda Barthesa.

Na začátku práce se věnujeme teoretickému zázemí. V první kapitole pojednáváme o intertextualitě a nastiňujeme různé druhy přístupu k této problematice. Druhá kapitola je zaměřena na teorii fikčních světů Lubomíra Doležela a možnostem jejich interpretace. Další, třetí, kapitola se věnuje žánrovému vymezení obou děl. Definujeme zde pojmy jako je sci-fi, antiutopie a dystopie, (post)apokalypsa či young adult literatura. V závěru kapitoly se snažíme určit žánrový charakter jak *R.U.R.* tak *Partials Sequence*.

Ve čtvrté kapitole přecházíme k samotné analýze vybraných děl. V první podkapitole se zaměřujeme na práci Karla Čapka, v druhé na trilogii Dana Wellse.

Pátá až sedmá kapitola se věnují intertextuálním (v našem případě, vzhledem k Genettově terminologii, transtextuálním) podobnostem mezi *R.U.R.* a *Partials Sequence*. V páté kapitole se zaměřujeme na nejjasnější a nejzřetelnější podobnosti, jako je pojetí humanoidů, zasazení příběhu, revolta, narození dětí apod. V šesté kapitole shrnujeme a charakterizujeme vztahy nalezené v kapitole předešlé. Sedmá kapitola se naopak věnuje dalším Genettovým textualitám jako jsou intertextualita, paratextualita a architextualita.

V osmé kapitole se analýzou dalších popkulturních děl snažíme zjistit, zda by intertextualita mezi Wellsem a Čapkem nemohla být zprostředkována.

Poslední, devátá kapitola, je věnována Barthesovu *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění* (2002). Na základě jeho rozlišení funkcí vyprávění analyzujeme námi vybrané intertextuální motivy, a především pomocí jeho rozlišení informací a indicií hodnotíme, zda jsou intertextuální vazby mezi *R.U.R.* a *Partials Sequence* spíše záměrné či náhodné.

¹ V této práci budeme pracovat nikoli s francouzským originálem, ale s anglickým překladem.

1 Intertextualita

Obecně lze říci, že intertextualita v základním smyslu znamená vzájemné vazby textů mezi sebou, bez ohledu na to, zda jsou stávající texty vloženy do toho nově vznikajícího účelně či skrytě. Nicméně jakožto u většiny teorií, i zde se přístupy liší od autora k autorovi a intertextualitu nelze jednoznačně definovat.

Pojem intertextuality původně definovala v sedmdesátých letech bulharská lingvistka Julia Kristeva, která se inspirovala ruským formalistou Michaiilem Bachtinem.² Bachtin se snažil zkoumat strukturu románů a tvrdil, že text nelze uchopit pouze skrze lingvistiku. Bachtin byl toho názoru, že pro popsání intertextových vztahů je potřeba metalingvistiky (Bachtin, 1971, s. 246).

Bachtin vytvořil svou vlastní terminologii. Říkal, že klasické romány byly dialogické, což je svým způsobem jeho označení pro intertextualitu. Dialogičnost románu představuje rozmluvu, dialog mezi samotným autorem a hrdinou příběhu, hrdinou se sebou samým anebo právě mezi různými texty, žánry či autory. Dialog je jedním z hlavních rysů prozaického textu (Bachtin, 1980, s. 63). Román není jen jedním úhlem pohledu, ale je zatížen širším kontextem. Jinými slovy v rámci dialogičnosti Bachtin předpokládal, že každá promluva nějak reaguje na promluvu předchozí a zároveň jsou určovány dalším (potenciálním) mluvčím. Jazyk je totiž vždy vázán na konkrétní situaci i na konkrétního mluvčího.

Autor neaspíroval na vytvoření ucelené literární teorie, svůj koncept se snažil aplikovat na vybraná literární díla. Například se široce věnoval Dostojevského románům, které považoval za polyfonní. To znamená, že v jeho myšlení román nemá jen jeden úhel pohledu, autorova promluva není nadřazena promluvám hrdinů. Mimo jiné se v nich snažil upozornit na jejich vnitřní ukončenost a vnější neukončenost (Marcelli, 2001, s. 287). Ačkoli je příběh samotný ukončený, tzn. například, že poslední věta je ukončena tečkou a text je svázán ve vazbě, text příběhu může žít dál, a to ať už na základě představivosti čtenáře, anebo jako součást dalších, budoucích, textů.

Bachtin samotný nikdy nepoužíval pojem intertextuality, v jeho případě se jednalo spíše o intersubjektivitu, především kvůli tomu, že jeho pojetí dialogičnosti románů odpovídalo spíše vztahu dvou subjektů (ačkoli za dialogický považuje např. i spisovný jazyk, který je v jeho pojetí dialogem mezi jazyky (Bachtin 1980, s. 72)) než vztahu dvou textů.

² Srov. HOMOLÁČ, Jiří, 1996. Intertextovost a utváření smyslu v textu. Praha: Karolinum, s. 10-11.

Kristeva se inspirovala právě pracemi Bachtina a vytvořila svůj koncept, který již intertextualitou nazývala. Především v díle *Slovo, dialog a román* (1999) přiznává, že se inspirovala právě Bachtinovým dílem a že interpretuje některá jeho stanoviska.

Oproti Bachtinovi Kristeva tvrdí, že všechny texty jsou intertextuální. „Jakýkoli text se utváří jako mozaika citací, jakýkoli text je absorpcí a transformací nějakého jiného textu“ (Kristeva, 1999, s. 9). Zároveň je každý intertext obohacující, přináší něco nového do textu původního, dává mu nový kontext.

Bachtin stále pracoval s aktéry čtenáře a autora, nicméně Kristeva preferuje spíše vztahy mezi texty navzájem. Postavu autora zde nahrazuje aktivní text. Autor čte texty a dále se na nich podílí tím, že je přepisuje (Marcelli, 2001, s. 288).

Kristeva se neomezila jen na jazyk a tvrdí, že za textovou strukturu lze považovat i kulturu, společnost nebo dějiny. Intertextualita je interakce textů v rámci jednoho textu. V jejím pojetí je svět v zásadě jistým „univerzem textů“, kdy jsou všechny texty součástí jednoho společného, který se shoduje se skutečností či dějinami.

Na Kristevu velice úzce navázal Roland Barthes. Barthes taktéž chápe každý text jako intertext, tedy jako text, který je složený z textů minulých, přítomných, a dokonce i budoucích (Marcelli, 2001, s. 284). Říká, že literatura je vyčerpaná, že už nelze napsat nic nového, protože všechno už jednou napsané bylo. Intertexty, tedy stopy cizích textů, v nově vznikajících textech jsou blíže neidentifikovatelné, a tak se text skládá z anonymních citací, citací bez uvozovek. Nový text vzniká na základě starého, je jeho pokračování, prodloužení. Pro Barthesa text představuje místo různých dimenzí, nic není originálem, všechno již jednou bylo napsáno a všechno jsou již existující citace (Marcelli, 2001, s. 265).

Intertextualita boří pojetí textu jako ohraničeného a autonomního celku. Nově je text nevyčerpatelný, mnohoznačný, dynamický a neohraničený. Začíná se pochybovat o intencích autora, který ztrácí moc nad tvorbou textu, není už považován za tvůrce, ale spíše jen za komentátora, který uspořádává stvořené texty. Osoba autora se už neodráží v textu, autor pouze zaznamenává přečtené (Barthes, 2006, s. 76).

Do popředí se dostává osoba čtenáře. Každé čtení vytváří nové intertextuální vazby a každý čtenář dává textu nové významy (Barthes, 2007, s. 20). Intertext je otevřený nekonečnému množství interpretací, kdy každý čtenář představuje jednu jedinečnou. Za autora textu nyní můžeme považovat spíše čtenáře (Barthes, 2007, s. 21).

1.1 Gerard Genette a transtextualita

Gerard Genette v díle *Palimpsests* (1997) termínu intertextuality nadřadil termín transtextualita, neboli textuální transcendentalita textu. Jinými slovy tedy vše, co dává do vztahu jeden text s druhým, ať už skrytě či ne (Genette, 1997, s. 1). V rámci transtextuality rozlišuje pět různých vztahů mezi texty – intertextualitu, paratextualitu, metatextualitu, hypertextualitu a architextualitu. Dle Genetta se ale nejedná o klasifikaci textů, ale o klasifikaci textovosti (literárnosti). Těchto pět druhů transtextuality nelze nahlížet jako oddělené kategorie. Naopak spolu vzájemně v mnoha případech souvisí (Genette, 1997, s. 7).

Intertextualita odkazuje pouze k faktické přítomnosti jednoho textu v textu jiném. Genette pracuje s intertextualitou pouze ve třech případech, a to v citaci, plagiátu a aluzi. Citace jsou přesnými a téměř doslovnými odkazy, které musí být označeny uvozovkami. Proti nim stojí plagiáty, které jsou méně jasnými odkazy – přestože se v zásadě jedná o citace, chybí jim uvozovky jakožto explicitní označení výňatku z jiného textu. Aluze již nejsou doslovnými odkazy, jsou jen podobné úryvkům z jiného díla. V zásadě se jedná o narážky, které jsou srozumitelné jen těm čtenářům, kteří znají souvislost mezi díly navzájem.

Paratextualita zahrnuje všechny texty obklopující vlastní narativní text, ke kterému se vztahují, a tím ovlivňují čtenářovo vnímání. Jsou to průvodní texty, které jsou oddělené od samotného díla. Paratexty v zásadě nabízí čtenáři nástroj k tomu, aby mohl text správně interpretovat. Dle Genetta je to např. titul, názvy kapitol, podtitul, anebo také poznámky, předmluva, ilustrace nebo věnování.

Metatextualita je stav, kdy se jeden text stává komentářem k textu druhému, jeho hodnocením. Nicméně jeden text nemusí nutně citovat druhý, a dokonce jej ani nemusí zmínit. „Sjednocuje daný text s jiným, o kterém mluví bez toho, aniž by jej přímo citoval (bez toho, aniž by jej předvolával), ba ve skutečnosti někdy dokonce i bez toho, aniž by jej jmenoval“ (Genette, 1997, s. 4). Genette tento typ transtextuality nazývá kritikou par excellence. Metatextualita si je poměrně blízká s paratextualitou. Nicméně zatímco paratextualita určitým způsobem představuje daný text a udává mu kontext, v případě metatextuality se jedná jen o pouhý komentář či kritiku.

V rámci architextuality Genette mluví především o literárních žánrech, ale obecně se jedná o příslušnost textu k danému typu diskurzu. „Architextualitou myslím celý soubor základních či transcendentálních kategorií – typ diskursu, způsob formulace, literární žánr – ze kterého se vynořují jednotlivé texty“ (Genette, 1997, s. 1). Genette vychází z myšlenky,

že žádný text neexistuje izolovaně a že vždy souvisí s nějakými jemu nadřazenými kategoriemi. Architextualita je z těchto pěti vztahů nejabstraktnější, jelikož se vztahuje k něčemu, co není explicitně uvedeno v textu.

Nakonec Genette mluví o hypertextualitě³. Hypertextualita představuje jakýkoli vztah, který spojuje jeden text s druhým (nesmí se ale jednat o komentář, protože v tom případě by se jednalo o metatextualitu). Jedná se o vztah novějšího textu B (který Genette nazývá hypertext) k původnímu textu A (hypotext) (Genette, 1997, s. 4). Genette však upozorňuje také na to, že tento vztah jednoho textu k druhému může být různý, a tak rozlišuje dva vztahy mezi hypotextem a hypertextem – imitaci a transformaci. Při imitaci zůstává zachován styl hypotextu, kdežto u transformace již dochází k deformaci, a to ať už stylistické nebo obsahové.

„Je samozřejmé, že na určité úrovni je [hypertextualita] univerzální vlastností literatury: neexistuje žádné literární dílo, které nepřipomíná (do určité míry a vzhledem ke způsobu čtení) nějakou jinou literární práci, a v tomto smyslu jsou všechna díla hypertextuální“ (Genette, 1997, s. 9). Čím méně je hypertextualita explicitní, tím více záleží analýza na úsudku čtenáře.

Právě v tomto případě zmiňuje Genette pojem palimpsest⁴ - hypertext se vrství na hypotext, který skrze něho prosvítá. Právě díky tomuto prosvítání si čtenář může uvědomit intertextové (či v Genettově terminologii transtextové) vazby mezi textem původním a následným.

V *Palimpsestech* Genette mluví také o práci Michaela Riffatterra, který je zajímavý právě jeho důrazem na čtenářskou zkušenost a roli interpretace. Na jeho teorii se zaměříme v další kapitole.

1.2 Intertextualita v pojetí Michaela Riffatterra

Intertextualita je pro Riffatterra označení nadřazené všem textualitám, tedy zahrnuje vše, co Genette nazývá transtextualitou (Genette, 1997, s. 2). Intertextualita v jeho intencích znamená souhrnné označení všech vztahů mezi různými texty, anebo jen částmi textů. Riffatterre dokonce tvrdí, že žádný text neexistuje sám o sobě, že všechny texty jsou určitým způsobem ve vzájemném vztahu.

³ Genette řadil druhy transtextuality dle úrovně abstraktnosti, přesto toto pořadí nedodržuje – klasifikaci v textu řadí následujícím způsobem: 1,2,3,5,4 (Genette, 1997).

⁴ Palimpsest označuje rukopis, většinou na pergameni, ze kterého byl vymazán původní text.

Riffaterre vychází z pojetí Kristevy, ale do jejího pojetí intertextuality přidává aspekt čtenáře, který představuje toho aktéra, který chápe vztahy mezi různými díly. „Intertextualita je... mechanismus vlastní literárnímu čtení. Sám o sobě vlastně vytváří signifikace, zatímco lineární čtení, běžné pro literární a neliterární texty, vytváří pouze význam“ (Riffaterre, cit. dle Genette, 1997, s. 2). Při čtení není důležité hodnotit jen text, ale také jeho čtenáře a jeho možnou či reálnou odezvu na text (Riffaterre, 1983, s. 3).

Intertext v Riffaterrově pojetí představuje „korpus textů, které čtenář může oprávněně spojit s právě čteným textem – tedy texty, které si vybaví při čtení. Tento korpus má volné a flexibilní hranice“ (Riffaterre, 1983, s. 626). Tento korpus se bude vyvíjet nejen spolu s tím, kolik toho daný čtenář přečte, ale také s tím, kolik nově publikovaných textů bude možno spojit s původním textem (*ibid.*). Nejdůležitější částí textu se stává ta, které čtenář dokáže porozumět. Tímto Riffaterre přesouvá hlavní pozornost z autora na čtenáře, podobně jako to udělal například Barthes.⁵

Svůj model intertextových vztahů vystavěl pomocí Peircovy teorie znaku, ke které si vypůjčil fregeovský trojúhelník. Znak je nahrazen čteným textem, význam je intertext a namísto smyslu dosadil třetí text, tedy interpretant (který představuje znak, jenž zprostředkovává mezi znakem a objektem) (Homoláč, 1996, s. 17).

V tomto smyslu o čtení textu hovoříme v případě, kdy postupuje od čteného textu k intertextu skrze interpretant. Funkcí interpretantu je interpretace textu v intertextu. Pokud čteme bez přítomnosti interpretantu, jde o intertextualitu v genettovském smyslu, tedy o aluzi, citaci apod. (*ibid.*).

Riffaterre ve své teorii rozlišuje dva druhy čtení: mimetické a srovnávací. Mimetické čtení je lineární, kdy čtenář slovo po slově dešifruje psaný text a jeho význam. Oproti tomu staví srovnávací čtení, které je dvojí: retroaktivní nebo intertextuální.

Retroaktivní čtení je takové, kdy se čtenář vrací ke stejnému textu. Pokud čtenář čte nějaký text znovu, je druhé čtení jiné než to první, jelikož do něj vstupuje s novými znalostmi a poznatky. Při tomto čtení čtenář posuzuje text, který už četl, ale s novými vědomostmi.

Intertextuální čtení je oproti tomu čtení, kdy čtenář zkoumá jeden text vzhledem k druhému. Právě intertextové čtení dovoluje čtenáři přicházet s vlastními interpretacemi a Riffaterre toto čtení dokonce nazývá tím jediným správným (Alfaro, 1996, s. 280).

⁵ Srov. BARTHES, Roland, 2006. Smrt autora. *Aluze*. 10(3), 75-77.

1.3 Głowińskiego teorie

Głowiński (2000) navazuje na Genetta. Jako zastřešující termín taktéž používá transtextualitu, nicméně rozlišuje pouze tři typy, kterými jsou architextovost, metatextovost a intertextovost.

Architextovost spočívá v odkazování k obecným pravidlům, podle kterých byl daný text vytvořen. Tím pádem je architextovost součástí každého literárního díla, protože podmínkou srozumitelnosti je právě odkaz k nějakým pravidlům (Homoláč, 1996, s. 20-21).

Dále metatextovost je přítomna v případech, kdy je původní text v tom navazujícím přímo tematizován. Jako příklad lze uvést například literární historii nebo kritiku.

Pro intertextovost je důležité, že se v navazujícím textu stává přítomnost původního textu součástí významové výstavby. Dle Głowińskiego jsou intertextové pouze ty vztahy k jiným dílům, které se pro navazující text staly strukturálním nebo významovým elementem (Głowiński, 2000, s. 7). Jsou to vztahy zjevné nebo záměrně určené pro čtenáře (Homoláč, 1996, s. 20). Za takové vztahy mohou být považovány i odkazy k ustáleným stylům, ať už literárním či neliterárním, nicméně za podmínky, že v nich bude dostatečně vyznačena jejich odlišnost a původ. Autor také klade důraz na primárnost navazujícího textu, který má v intertextovosti dominantní roli.

Głowiński však klade podmínku, že tento strukturální element musí být záměrný⁶. S tímto tvrzením se však v mnoha bodech rozchází, jelikož toto strukturální zapojení probíhá až v procesu recepcce. Je tedy na čtenáři, zda bude dané elementy považovat za intertextuální či nikoli. Druhým problémem je, že ač některé elementy mohou být do textu vloženy záměrně, nemusí být čtenářem rozpoznány. To platí ve dvou případech: pokud původní text není známý či dostupný; v druhém případě, pokud textové odkazy potřebují určitou kompetenci (pokud čtenář takovou kompetenci nemá, nemůže rozeznat intertextovost). Toto však může fungovat opačně: když má čtenář jinou kompetenci než autor, může rozeznat intertextovost v některém z autorem nezáměrném odkazu.

Głowiński chápe metatextualitu/metatextovost a architextualitu/architextovost stejně jako Genette, rozdíl se nachází v pojetí intertextovosti. Do té Głowiński zahrnuje i hypertextualitu. Pojem paratextuality Głowiński úplně vypustil.

⁶ Viz GŁOWIŃSKI, Michał, 2000. *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*. Kraków: TAIWPN „Universitas“, s. 17.

1.4 Pojetí intertextuality v této práci

V této kapitole jsme nastínili několik různých pohledů na intertextualitu, především abychom demonstrovali, že se nejedná jen o ojedinelé teorie, nýbrž o korpus různých náhledů na tuto problematiku, které spolu v mnohém souvisí.

V této práci budeme vycházet především z pojetí Gerarda Genetta, byť nezahrneme všech pět druhů transtextuality. Nejvíce se budeme věnovat hypertextualitě, které budou zasvěceny kapitoly 5 a 6. V kapitole 7 se zaměříme na zbývající druhy transtextualit (kromě metatextuality). Zvolili jsme právě teorii Gerarda Genetta, protože jeho pojmosloví nám pomůže srozumitelně rozčlenit a pojmenovat různé druhy vztahů mezi námi zkoumanými díly *Partials Sequence* a *R.U.R.*

2 Teorie fikčních světů

Při definování fikčních světů budeme vycházet především z *Heterosmica* (2003) Lubomíra Doležela. Autor tuto teorii formoval v sedmdesátých letech dvacátého století, větší pozornosti se jí však dostalo až v letech devadesátých.

Základní Doleželovou premisou je, že „naš aktuální svět je obklopen nekonečným jiných světů. Univerzum diskurzu není omezeno na aktuální svět, nýbrž zahrnuje nespočetné možné, ne-aktualizované světy“ (Doležel, 2003, s. 27).

Aktuální svět je takový svět, ve kterém se zrovna teď nacházíme a všechny ostatní jsou pro naše světy možné – zároveň ale pro všechny obyvatele možných světů je ten konkrétní svět světem aktuálním. A do možných světů spadají právě i fikční světy. „Fikční světy [...] jsou zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů“ (Doležel, 2003, s. 30). Fikční světy jsou světy, které reálně neexistují, jsou smyšlené a odlišné od světa aktuálního. Mají odlišnou ontologii, entity a sítě vztahů, skrze jejichž vzájemné působení se rozvíjí příběh.

Každý fikční svět je omezený svým textem, je autonomní a ohraničený. „Všechny možné světy jsou konstrukty tvůrčích činností, fikční světy vytváří činnost textotvorná“ (Doležel, 2003, s. 37). Právě z tohoto důvodu nejsou fikční světy nikdy kompletní, v textu není prostor na vysvětlení a určení veškerých vztahů, situací apod. „Aby někdo vytvořil úplný fikční svět, musel by napsat nekonečný text“ (*ibid.*, s. 171). Zároveň je ale také dobré si uvědomit, že čtenáři pro pochopení daného narativu nepotřebují mít komplexní znalost daného světa, a že autoři v textu sdělují veškeré důležité a relevantní informace.

Fikční světy často vycházejí ze světa aktuálního a pokud není v textu uvedeno jinak, fungují také na stejných principech jako svět skutečný. Tuto problematiku řeší i Umberto Eco v *Mezích interpretace* (2004) na příkladu modelového čtenáře. Modelový čtenář nemusí znát dané místo/svět, ale stačí, že jeho znalost předstírá. Modelový čtenář musí být flexibilní a povrchní, ale zároveň musí projevovat vůli spolupracovat (Eco, 2004, s. 91).

Přesto je důležité si uvědomit, že ačkoli si autor vypůjčuje z reálného světa cokoli, v textu se i tyto prvky stávají fikčními. Proto je autor může libovolně přeměňovat a není příhodné snažit se ve fikci hledat to, co je skutečné a co vymyšlené. Fikční svět se stává nezávislým na tom aktuálním, nelze jej posuzovat vzhledem k tomu skutečnému; lze jej posuzovat pouze v rámci vlastní fikční skutečnosti.

Doleželova teorie fikčních světů je postavena na rozlišování mezi intenzí a extenzí. Extenze je dle autora „předmět nebo množina předmětů, k nimž výraz referuje, poukazuje, nebo které naznačuje“ (Doležel, 2003, s. 141). Čtení je pak postupem přes intenzi – tedy přes to, jakým způsobem nám je fikční svět představován, k extenzi, fikčnímu světu samotnému. Dílo je zpřístupňováno sémiotickými kanály (*ibid.*, s. 34), jež Doležel chápe jako intenzi. „Intenze tvoří ty složky významu, které jazykový znak nabývá skrze texturu“ (*ibid.*, s. 143). Intenze je tedy nutně vázána ke struktuře. Extenze, samotný fikční svět, je esteticky neutrální a estetický účinek získává až skrze intenzi.

2.1 Interpretace fikčních světů

Pokud se vrátíme k výše rozebíraným pojmům intenze a extenze, lze říci, že čtenářský úkol je zpětně zrekonstruovat fikční svět, který v první řadě vytvořil autor. Doležel tvrdí, že autor nejdříve tvoří extenzionální rovinu (vymýšlí svět, postavy, události apod.) a až poté tvoří rovinu intenze, tvoří jedinečný text určité struktury (Doležel, 2003, s. 147). Právě v kontextu snahy čtenáře dojít k extenzi (tzn. fikčnímu světu) nazývá autor intenzionálními funkcemi. Ačkoli tvrdí, že je jich více, vymezuje dvě základní: funkce ověření (udává, co existuje ve fikčním světě) a funkce nasycení (určuje, jak hustě je svět obydlen) (*ibid.*, s. 148).

Fikční světy jsou základem pro určitý diskurs, který si volí a vytváří samotný autor. My z pohledu čtenáře přijímáme tento diskurs, autor se stává nejvyšší autoritou a jeho text je jediným zdrojem vědění o tomto fikčním světě. Jelikož je fikční svět odvislý od toho aktuálního, přijímáme jej se všemi jeho nelogičnostmi a nesrovnalostmi. Zároveň se opět vracíme k myšlence toho, že autor nikdy nedokáže v textu pojmut celý svět, a tak zůstávají v příběhu nevysvětlitelné mezery, s čímž právě souvisí intenzionální funkce nasycení.

V tomto bodě je důležitá úloha interpreta textu, který je schopný tyto mezery doplnit a svým způsobem se podílet na tvorbě daného fikčního světa. Autor v textu dává různá vodítka, která pomáhají interpretovi k doplnění, které není libovolné, ale korigované autorem samotným. Těmito vodítky jsou žánrové vymezení, jazykové prostředky, spád děje, mimotextové odkazy, přítomnost či nepřítomnost přímé řeči a tak dále. Interpretace textu je do jisté míry v rukou autora, který řídí vývoj vyprávění a může podsouvat čtenáři náznaky cesty, kterou se má interpretace ubírat. Zároveň ale interpretace závisí na čtenářových znalostech a vědomostech, a ačkoliv je autorem veden k určitému způsobu interpretace, má v interpretování dostatečnou volnost.

Přístupů k samotné interpretaci je mnoho⁷. Doležel se ale zabývá interpretací spíše přímo na úrovni fikčních světů. V zásadě se trochu rozchází s výše představenými teoriemi intertextuality, jelikož pozornost opět začíná upírat k autorovi, protože bez tvůrce by nebylo ani žádného textu ani fikčního světa, který by mohl čtenář konzumovat.

Doležel nazývá autorem vytvořený svět totalitním, jelikož je uzavřený a zabraňuje tak nadinterpretaci. Jsme omezeni textem samotným a pravidly, které nám udal sám autor. Nemůže tedy brát v potaz jen text samotný, ale i další hranice, které autor vykreslil samotným vyprávěním.

3 Žánrové vymezení

R.U.R. i *Partials Sequence* spadají do žánru science fiction. Ačkoli se každé dílo zrodilo v diametrálně odlišené době, a to ať už na poli politické situace anebo jiných čtenářských preferencí, existuje v jejich žánrovém vymezení mnoho podobností. Zároveň jsou obě díla určena pro jiné publikum a také mají jinou formu vyprávění.

Čapkovo *R.U.R.* je divadelní hra, která vznikla ve dvacátých letech minulého století. Její diváckou základnu asi budeme jen těžko odhadovat, nicméně bez ostychu můžeme říct, že cílové publikum bylo o něco starší než v případě Dana Wellse.

Partials Sequence vycházelo v letech 2012 až 2014. Žánrově spadá především do postapokalyptické/dystopické young adult literatury, tudíž cílovou skupinu tvoří čtenáři od zhruba patnácti do dvaceti let. Tomuto věkovému rozmezí odpovídá také věk hlavních protagonistů.

⁷ Srov. ECO, Umberto, 2004. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum.

V této kapitole se proto pokusíme vytvořit žánrový rámec, který by nám pomohl spojit tato dvě díla alespoň na základní úrovni. Pokusíme se definovat žánr science fiction, osvětlíme, co znamená young adult literatura, a pokusíme se také vhodně definovat antiutopické/ dystopické sci-fi a (post)apokalypsu.

3.1 Obecně o sci-fi jakožto žánru

Definovat sci-fi jako jednotný žánr je velice obtížné, jelikož neexistuje jednotná definice. Pro naše potřeby si základní charakteristiku science fiction (v českém prostředí se lze také setkat s názvem vědeckofantastická literatura) půjčíme od autorů Ondřeje Neffa a Jaroslava Olšy z *Encyklopedie literatury Science fiction* (1995). Dle nich je sci-fi „[č]ást fantastické literatury, odehrávající se v realitě, s níž dosud lidé neměli zkušenost – tedy buď v budoucnosti, nebo v přítomnosti (případně i v minulosti), v níž je však ‚něco jinak‘. Oním ‚něco je jinak‘ je obvykle vynález, setkání s jinou formou života, neobyčejné schopnosti člověka, dosud nerealizovaný experiment, dosud neuskutečněná událost globálního významu (katastrofa, nová světová válka) a podobně. Na rozdíl od fantasy by toto ‚něco jinak‘ mělo být racionálně odůvodněné, případně uskutečnitelné“ (Neff, Olša, 1995, s. 26).

Jelikož sci-fi literatura zahrnuje velice široký rámec nejrůznějších témat a motivů, budeme se věnovat přímo podžánrům sci-fi, které jsou pro tuto práci důležité. Jak bylo naznačeno v předchozích kapitolách, je to především antiutopické/dystopické sci-fi a také (post)apokalypsa.

3.1.1 Antiutopické/ dystopické sci-fi

Abychom mohli mluvit o dystopii či antiutopii, je pro začátek vhodné definovat jejich protiklad, tedy utopii. Neff a Olša definují utopii jako „[p]říběh popisující hypotetickou společnost (civilizaci, časovou éru), kterou autor pokládá za dokonalou. Umístěním děje do neexistující či neznámé reality náleží utopie do science fiction“ (Neff, Olša, 1995, s. 28).

Na základě etymologického významu slova utopie pochází buď ze slov ou-topos (žádné místo) či eu-topos (dobré místo). Tím pádem utopie může být definována jako obojí, jako „dobré místo, ideální (anebo dokonalejší) společnost, která však zároveň neexistuje – je možná, ale zároveň nedosažitelná“ (Ferns, 1999, s. 2).

Angelika Bammer tvrdí, že hlavní zápletka utopistického příběhu začíná cestou hlavního protagonisty do utopistického světa a končí návratem do jeho domovské společnosti (Ferns, 1999, s. 13). Barbara Goodwin dodává, že tradiční forma utopie představuje cestu na ztracené místo či do budoucnosti (častým motivem je zasazení takové

společnosti na ostrov⁸), kde se setkává s dokonalou společností, která je většinou postavena na totalitních režimech (*ibid.*).

„Můžeme říci, že Čapek chápe utopii jako specifický literární žánr, který umožňuje odpoutat se od reality a v izolovaném a koncentrovaném prostoru konstruovat určitý model světa. Jeho představu utopie lze potom přirovnat k místu myšlenkových pokusů, místu-laboratoři, které je blíže světu vědy než pastorální idyly“ (Horáková, 2010, s. 53). Čapkova utopie je svázána přímo s místem, prostorem odděleným od okolního světa, v jehož kulisách lze fabulovat věci, které nám realita nedovoluje.

Antiutopie představuje „SF [sci-fi] příběh popisující hypotetickou společnost (civilizaci), která je horší než naše. Antiutopie mají většinou varovný cíl – varují čtenáře před možným vývojem naší vlastní společnosti“ (Neff, Olša, 1995, s. 23). Ačkoli Neff a Olša a i mnoho dalších autorů považují antiutopii a dystopii za synonyma, my se je v této práci pokusíme odlišit.

Pavlová ve svém článku (2018) odkazuje k Fátimě Vieire, která tyto dva termíny jako synonyma nevnímá. „Starší pojmenování ‚antiutopie‘ představuje varování před sociálním stavem, kterému je nutné se vyhnout. Naproti tomu dystopická literatura se snaží ponechat čtenářům naději, a Vieira proto předpokládá, že dystopie, které po sobě nezanechají žádnou naději, ve svém poslání selhávají“ (Pavlová, 2018, s. 114). Naděje je zde myšlena především ve smyslu, zda je možné, aby se společnost vrátila ke svobodě. Rozdíl mezi antiutopii a dystopii je nejlépe vidět na koncích příběhů. V dystopii se jedná většinou o šťastné či otevřené konce, ale v případě antiutopie jsou špatné. Zároveň dystopie nikdy není přímo konfrontována s utopistickou představou o světě, ale spíše reaguje na konkrétní změny a události ve společnosti (*ibid.*, s. 125).

Darko Suvin (2010) naopak tvrdí, že antiutopie je podřazena dystopii⁹. Antiutopie je dle jeho názoru opakem utopie, jejímž cílem je popření utopie své doby. Jsou to příběhy, ve kterých se společnost tváří, že je nejlepší možná, a je až na čtenáři, aby odhalil, že daný svět má k dokonalosti daleko. V zásadě jsou dle Suvina antiutopie utopie, které se později začaly stáčet směrem k dystopii. Antiutopie se z počátku snaží působit utopisticky, prezentovat se jako dokonalé uspořádání světa, nicméně postupem času se ve čtenáři začínají objevovat pochybnosti a on vidí, že se daný svět začíná ubírat špatným směrem.

⁸ Podobně tomu tak je i v námi zkoumaných dílech.

⁹ Dystopie zastřešuje antiutopii a „simple dystopia“, což lze označit jako jednoduchou dystopii. Jednoduchá dystopie má představovat všechno, co není antiutopie (Suvin, 2010, s. 384-386).

V těchto intencích Suvin chápe dystopii jako přesný opak utopie. Dystopie totiž popisují takovou společnost, která se ani nikdy nesnažila být dokonalou. Dystopie čtenáři předkládá vizi společnosti, která se ubrala špatným směrem a je ve velice špatném stavu.

Problematika v definování termínu dystopie a antiutopie je nejznačnější v případech, kdy autoři plně opomíjí jeden nebo druhý termín. Někteří autoři například tvrdí, že dystopie „není jen obyčejným opakem utopie. Pravý opak utopie by byla společnost, která je buď plně desorganizovaná anebo je záměrně vedena k tomu, aby byla děsivá a hrozná. [...] Spíše je to utopie, která se udala špatným směrem, anebo utopie, která funguje jen pro určitou část společnosti“ (Gordin, Tilley a Prakash, 2010, s. 1). Toto pojetí odpovídá Suvinově definici antiutopie. Autor však zároveň definuje dystopii přesně tak, jak ji negují Gordin a kolegové.

Abychom v této práci předešli takovému nesrovnalostem, budeme se držet Suvinova dělení. Antiutopie je utopie, která směřuje ke špatnému konci. Utopistická společnost se začala přetvářet v něco negativního, vymyká se svému původnímu účelu. Dystopie naopak popisuje svět, ve kterém už od počátku chyběla idea dobra, samotná snaha na vytvoření dokonalé společnosti.

Hlavním spojujícím znakem dystopií¹⁰ je zasazení do budoucnosti, a to ať už jakkoli vzdálené (často tato vzdálenost ani není v díle upřesněna). Typická je nespokojenost se stávajícím stavem společnosti, která pochází ze strany hlavního protagonisty i čtenáře (Pavlová, 2018, s. 113). Autoři v zásadě čtenářům představují verzi světa, který sice není skutečný, ale může se skutečností stát, a je na čtenářích, aby tuto skutečnost relevantně reflektovali (např. snažili se žít tak, aby k takové verzi budoucnosti nedošlo). Dystopie nese prvky žité reality. Dystopie jsou založeny na realitě a prezentují možnou budoucnost – ukazují nám, jak by mohl svět vypadat, pokud se tady a teď nepostaráme o určité symptomy (Gordin, Tilley a Prakash, 2010, s. 2).

Dystopická společnost je v díle kritizována, a to ať už se jedná o kritiku politického uspořádání, myšlení lidí nebo chování společnosti. Tato společnost je téměř vždy totalitní, lidé jsou omezováni přísnými pravidly, stát má absolutní moc a v čele je velice často diktátor s absolutní mocí. Dystopie jako literární díla mají čtenáře varovat právě před těmito hrozbami.

¹⁰ Ačkoli jsme se poměrně rozsáhle věnovali rozlišení mezi antiutopií a dystopií, pro zjednodušení budeme ve zbytku této kapitoly používat termín dystopie. V tomto obecném smyslu budeme myslet svět, který z jakéhokoli důvodu ubírá špatným směrem a diametrálně se odklání od utopistické představy.

Tematicky se dystopie velice často dotýkají přírodních a ekonomických krizí, politických problémů, sociálních katastrof či přímo apokalypsou. Pavlová vyčleňuje tři základní typy dystopií – ekologické, politické a technologické (Pavlová, 2018, s. 115).

Naši pozornost budeme věnovat především těm technologickým. Ne náhodou totiž došlo k rozvoji dystopií právě v devatenáctém století. Jsou spojeny také s technologickým rozmachem a hrozbami, které tyto technologie přináší. Zároveň reflektovaly i to, že technologie nahradí práci lidí, což je jedním z důležitých motivů *R.U.R.* a částečně se to dotýká také trilogie *Partials Sequence*, u které nicméně žánrové rozlišení bude o trochu problematičtější.

3.1.2 (Post)apokalypsa

Apokalyptické či katastrofické sci-fi „v sobě obsahuje obavy z možného nepříznivého vývoje životních podmínek. Vývoj může mít povahu náhlé změny či pozvolného zániku (plíživá katastrofa)“ (Neff, Olša, 1995, s. 121). Katastrofy mohou mít nejrůznější příčiny, nás ale nejvíce budou zajímat ty technologické, válečné a pandemické.

Lidé rozumí času lineárně, a tak předpokládají, že když měl svět začátek, logicky musí mít svůj konec. Proto byl konec světa, či apokalypsa, vždy předmětem lidského smýšlení o světě. Moon (2014) toto stanovisko prezentuje myšlenkami Kermoda. Ten říká, že lidé vždy žijí někde uprostřed. Něco bylo před nimi (začátek lidstva), a něco bude následovat i po nich (až se dojde k úplnému zániku) (Moon, 2014, s. 2).

Ačkoli v předmoderní době měla apokalypsa spíše náboženské konotace a odkazovala ke konci světa jakožto bezprostřední skutečnosti, v moderní éře znamená spíše imanentní existenci života určovaného krizí (*ibid.*, s. 3-4). Apokalypsa už není spojována s božím soudem, ale znamená rozvrácení současného stavu světa tak, jak jej známe. Společným rysem apokalypsy i postapokalypsy se stává rekonstrukce, kdy se lidé snaží obnovit světový řád. A je otázkou, zda nastolení nového řádu bude utopistické, dystopické či antiutopistické.

Apokalyptické příběhy začínají událostmi před apokalypsou, popisují její průběh a další následky. Postapokalyptické příběhy se odehrávají s určitým odstupem od katastrofy. „Postapokalyptická vyprávění nás konfrontují s křehkostí lidské rasy, která je vyjádřena skrze témata jako jsou vztah mezi násilím a nudou, neoliberální hegemonií a subjektivitou, vyčerpáním zdrojů a nelidskými podmínkami, které zpochybňují konvenční lidské hodnoty, z nichž se všechny projevují v souvislosti s katastrofickými událostmi, které shrnují tyto příběhy konkrétním názvem „apokalypsa““ (*ibid.*, s. 1).

Po katastrofě dochází k subverzi. Příroda, která byla ovládána lidmi, se znovu dostává k moci. Hroubí se hodnoty, které daná společnost uznávala. Lidé, kteří byli na okraji společnosti se dostávají do popředí (Moon, 2014, s. 6). Farmáři, řemeslníci a dělníci mají mnohem větší šance na přežití než uznávaní ředitelé velkých korporací, protože mají schopnosti a dovednosti, které se staly pro přežití esenciální. Manuální práce vítězí nad vědomostmi.

Stejně jako jsme říkali v předešlé kapitole o utopiích a dystopiích, i (post)apokalyptické příběhy reflektují realitu. „Jinými slovy, apokalypsa může fungovat jako konceptuální nástroj, který projektuje imaginativní katastrofické události do reality, skrze níž mohou být položeny, myšleny a zodpovězeny otázky týkající se současných politických, ekonomických, sociálních a kulturních problémů“ (Moon, 2014, s. 4). Zároveň je nutné si uvědomit, že převrácení aktuálního stavu světa nebylo vždy jen fikcí, ale v minulosti běžnou realitou. Revoluce a převrasy byly neustálou hrozbou a mohlo k nim dojít v zásadě kdykoli.

3.2 Young adult literatura

S young adult literaturou, jinými slovy literaturou určenou pro mládež (doslova pro tzv. mladé dospělé), se můžeme setkat již od devatenáctého století. Oficiálně ale termín „young adult“ byl ustaven až v šedesátých letech minulého století Young Adult Library Services Association¹¹.

Ačkoli se běžně používá young adult pro označení žánru, v zásadě se jedná pouze o označení věkového rozhraní cílové skupiny čtenářů. Vymezit cílovou skupinu nelze úplně přesně, jelikož se během let young adult literatura značně vyvinula a změnila se i její čtenářská základna. „Když se v pozdních šedesátých letech začal termín [young adult] používat, odkazoval k realistické fikci zasazené do skutečného (v opozici k představovanému), současného světa, která řeší problémy, otázky a životní okolnosti, které byly v zájmu mladých čtenářů ve věku okolo 12-18 let“ (Cart, 2008). Nyní věkový průměr vzrůstá a pohybuje se od 15 do 25 let (Cart, 2001, s. 95).

Young adult literaturu můžeme najít napříč nejrůznějšími žánry. Ve studii od Koss z roku 2009 je uvedeno, že téměř polovina knih je ze současné fikce (47%), následovaná fantasy (12%) a historickou fikcí (7%). Takovéto rozložení je ale poměrně nepřesné, jelikož je velké množství subžánrů, které by mohly spadat především do kategorie současné fikce.

¹¹ *Young Adult Library Services Association (YALSA)*, 2019 [online] American Library Association. (ALA). [cit. 2019-06-23]. Dostupné z: <http://ala.org/yalsa>

Většinou je pro young adult literaturu typické, že hlavní protagonisté chodí na střední školu. Rodiče jsou většinou v pozadí dění anebo v příběhu úplně chybí (výjimkou nejsou pohnuté osudy hlavních hrdinů, kteří o rodiče přišli, mají s nimi problémy anebo jsou v pěstounské péči). Časově se vyprávění zaměřuje především na přítomnou a blízkou minulost, málokdy směřují někam dále do budoucnosti (většinou se takové smýšlení týká především plánů po střední škole) (Horáková, 2017, s. 7-8).

Konkrétní specifikaci young adult literatury, která je vhodná pro naši práci, se budeme věnovat v kapitole 4.2.1.

3.3 Charakteristika žánrového vztahu mezi *R.U.R.* a *Partials Sequence*

O tom, že *R.U.R.* spadá do žánru sci-fi není třeba pochybovat. Skutečnost, že budou lidé schopni vyrábět samostatně fungující humanoidní roboty – kteří navíc jsou z podivného biologického materiálu, značně přesahuje naši současnou technologickou vyspělost, v díle je to však podrobně a víceméně racionálně vysvětleno. Stejným způsobem nelze pochybovat o příslušnosti trilogie *Partials Sequence* do stejného žánru. Nejen, že se *Partials Sequence* odehrává v blízké budoucnosti, ale také technologie, které vlastnila společnost ParaGen, jsou nesrovnatelné (zároveň ne nereálné) s těmi, které máme v současném reálném světě.

V obou případech tedy díla splňují definici sci-fi, kterou jsme stanovili v kapitole 3.1. Oboje je založeno na myšlence, že je v daném fikčním světě „něco jinak“ oproti našemu aktuálnímu světu. V obou případech je to technologický vynález, nad jehož uskutečnitelností bychom sice mohli polemizovat, nicméně v obou případech je v příbězích dostatečně racionálně vysvětlen, abychom jej mohli považovat v souladu s námi stanovenou definicí.

Nicméně označit obě díla pouze jako sci-fi nám nepřijde dostatečné, a proto se žánrové vymezení pokusíme o něco více konkretizovat.

R.U.R. je postaveno na myšlence, že díky Rossumovým Robotům se lidem dostane dokonalé společnosti, ve které Roboti zastanou lidskou práci. Lidé se vymaní z pracovního procesu, tvrdou práci za ně odvedou jiní a oni se budou moct věnovat jiným, příjemnějším záležitostem. Jedná se tedy o utopistické představy společnosti, která je lepší než ta naše.

Dochází však k převratu, Roboti se bouří a z utopistické představy se stává antiutopická vize. Společnost v *R.U.R.* nebyla nikdy úmyslně vedena k záhubě (tím v Suvinově myšlení vypadává termín dystopie), ale dochází k technologickému převratu, kdy se Roboti vzbouří proti lidem. Tím se utopie přeměňuje v antiutopii, která sice není ideologická ani politická, ale nese rysy technologické apokalypsy.

Je také nutno poznamenat, že dalším důležitým tématem, které se v *R.U.R.* řeší, je neschopnost lidí rodit děti. Ačkoli se v dramatu nikdy nevyskytlo žádné racionální vysvětlení, předpokládá se, že jelikož neustále roste populace Robotů, nebudou už potřeba další lidé. A tak se přestanou rodit děti. Spornou otázkou zůstává, jak tuto apokalypsu označit? Je příčina nerození dětí biologická anebo taktéž technologická, jelikož to svým způsobem způsobil člověk svými vynálezy?

Žánrově by se *R.U.R.* dalo shrnout jako antiutopické sci-fi s prvky technologické a biologické apokalypsy.¹²

Zda by se dalo *R.U.R.* zároveň označit jako postapokalyptické, je sporné. Předehra se jednoznačně zabývá stavem před apokalypsou. První a druhé dějství se odehrávají během apokalypsy. Roboti se bouří, mění se stav současného světa a lidé jsou vražděni. Apokalypsa se navíc přesouvá na ostrov, na poslední bezpečné místo na zemi. To je na konci druhého dějství dobito a jak říká robot Radius: „Není lidí“ (Čapek, 2018, s. 138). Poslední, třetí dějství, je postapokalyptické. Alquist je posledním žijícím člověkem na zemi a snaží se obnovit výrobu robotů.

Jak je v tomto velice zběžném exkurzu vidět, zhruba čtvrtina příběhu se odehrává ve stavu po apokalypse, a to navíc v krátkém časovém horizontu. Zároveň mezi samotnou apokalypsou a postapokalyptickým třetím dějstvím uběhl čas zhruba dvou let. Proto nám nepřijde vhodné drama za postapokalyptické považovat.

Opakem je *Partials Sequence*, které se odehrává téměř výhradně v postapokalyptickém světě zhruba 12 let od katastrofy¹³. Zároveň si většina hlavních postav buď vůbec nepamatuje, anebo jen velice okrajově vzpomíná na starý svět před katastrofou. Tato skutečnost je zapříčiněna tím, že se jedná o young adult literaturu, tudíž hlavní hrdinové věkově odpovídají cílovému čtenáři (v době zasazení příběhu je jim zhruba 15 až 18 let).

Z výhradně postapokalyptického prostředí vybočuje závěr série, jelikož dojde k výbuchu nukleární hlavičky, která radiací zamoří většinu Long Islandu, kde jsou situováni téměř všichni lidští přeživší. V zásadě se jedná o další apokalyptický scénář v již postapokalyptickém světě. Přesto je vhodnější, především pro přehlednost, řadit sérii *Partials Sequence* do postapokalyptického žánru.

¹² Horáková ve své publikaci ale nechápe *R.U.R.* ani jako utopii či dystopii. Drama chápe spíše jako komedii záměny, která nese prvky groteskní stylizace a nadsázky, která má reflektovat ohrožení moderní civilizace se zvláštní pozorností ke scénám, ve kterých je nemožné rozeznat Roboty a lidi (Horáková, 2010, s. 15).

¹³ V roce 2012 Dan Wells napsal novelu *Isolation* (2012), která popisuje události předcházející apokalypse (děj je zasazen o 20 let dříve než první díl trilogie). Pro téma naší práce však tato novela není důležitá.

Přesto žánrové vymezení není ani u *Partials Sequence* jednoznačné. Jak bylo řečeno, jednoznačně se jedná o postapokalyptické sci-fi. V tomto případě se bezesporu jedná o technologickou katastrofu, která je navíc ovlivněna pandemií viru RM, který zdecimoval většinu lidstva. Problém nastává v případě, pokud bychom chtěli trilogii zařadit do kategorie dystopie anebo antiutopie.

Partials Sequence nikdy nepracovalo s myšlenkou dokonalé společnosti. Partiálové¹⁴ nikdy neměli nahradit lidskou rasu v práci a ani jim jinak zlepšovat život. Naopak byli Partiálové vytvořeni pro to, aby bojovali ve válce o zbytky zemské zásoby ropy. Až poté, co splnili svůj účel, byli dosazeni (v jistém smyslu degradováni) na těžké pracovní pozice (např. dolování), což vedlo k jejich vzbouření. Zároveň skutečnost, že se vedla válka o ropná ložiska naznačuje tomu, že svět před apokalypsou nebyl v ideálních ekonomických, politických ani ekologických podmínkách. V tomto smyslu nám tedy odpadá vůbec jakákoli možnost definovat sérii jako utopii a také antiutopii.

V případě dystopie je to nejednoznačné. Ačkoli se ve světě *Partials Sequence* odehrává mnoho politických sporů, nedá se říci, že by plně splňovaly naši definici dystopie jakožto účelného vedení společnosti špatným směrem. Politické uspořádání sice je primárně zaměřeno na rození dětí, což je značně diskriminační pro mladé dívky (18 let), které jsou nuceny v brzkém věku povinně otěhotnět, na druhou stranu se nedá popřít jejich cíl, kterým je zachování lidské rasy. Zařazení *Partials Sequence* do dystopického žánru se tak stává spíše etickým rozhodnutím, k jehož rozhodnutí si nepřijdeme plně kompetentní.

Partials Sequence ale je širší čtenářskou základnou¹⁵ řazeno mezi dystopické série. Nicméně je vhodné předpokládat, že se toto označení svezlo na všeobecném trendu dystopií, který vyvstal po zfilmování a obecném úspěchu série *Hunger Games*¹⁶ od Suzanne Collins, a že to nemá moc společného s teoretickým rozbořením, který jsme provedli v této práci. Pro naše potřeby je o něco vhodnější považovat *Partials Sequence* pouze za young adult postapokalyptické sci-fi.

Když vedle sebe postavíme *R.U.R.* Karla Čapka a Wellsovou trilogii, jejich žánrové vymezení se protne ve sci-fi a (post)apokalyptickém laděním. Nicméně je vhodné vzít

¹⁴ Jelikož se první díl trilogie nazývá *Partials*, dovolíme si pro přehlednost počestit název, v tomto bodě řekneme (podrobnější analýza jejich povahy bude až v pozdějších kapitolách) Wellsových robotů na Partiály. Bylo by možné použít termín ze slovenského překladu „potomkovia“ (resp. v počestěné verzi „potomkové“), nicméně z důvodů, které objasníme později, jej považujeme za poměrně nepřesný.

¹⁵ Na knižní databázi Goodreads první díl zařadilo do žánru dystopie (resp. dystopického sci-fi) 1 301 uživatelů (viz *Partials*. Goodreads [online]. Goodreads inc. [cit. 2019-05-02]. Dostupné z: <https://www.goodreads.com/book/show/12476820-partials>)

¹⁶ COLLINS, Suzanne, 2013. *Aréna smrti*. Praha: Fragment. ISBN 978-80-253-1012-0.

v potaz, že jsme *Partials Sequence* označili za postapokalypsu, kdežto u Čapka jsme došli k vyrozumění, že je lepší jej považovat za apokalyptické, jelikož stěžejní část děje se odehrává během katastrofy.

Zařazení trilogie do utopie či antiutopie jsme vyloučili. Zařazení *Partials Sequence* do kategorie dystopie jsme nechali otevřené na uvážení čtenářů. *R.U.R.* je dílo antiutopické.

4 Analýza vybraných děl

V předešlých kapitolách jsme se věnovali především teoretickému zázemí naší práce a jejímu terminologickému vymezení. Po definování žánrového vztahu mezi námi vybranými díly nám nyní přijde vhodné přejít k analýze děl samotných.

4.1 *R.U.R.* Karla Čapka

4.1.1 Kontext tvorby a Čapkův utopismus

Čapkovo drama *R.U.R.* vyšlo poprvé v roce 1921. V této době jeho myšlení bylo ovlivněno především první světovou válkou a zrozením fantasticko-utopického žánru (Strohsová, 1968, s. 14).

Ve dvacátých letech jeho tvorba významně reflektovala technický vývoj a rozvoj moderní civilizace. „Je to doba posílených nadějí vkládaných do vědeckého a technického pokroku, opírajících se o víru v lidský rozum, ve schopnosti člověka ovládnout okolní prostředí a z toho plynoucího neustálého zkvalitňování vlastní materiální situace“ (Horáková, 2010, s. 17).

Ačkoli z autorovy strany převládalo především nadšení, neodpustil si upozorňování na hrozby, které tento rozvoj může představovat. Největší problém viděl v morálce. Protože zastával názor, že technický vývoj je rychlejší než přeměna lidské morálky, viděl velké riziko ve zneužití nových vynálezů. Riziko spatřoval například v hromadné průmyslové výrobě, vývoji světových událostí, mechanizaci práce, zániku lidstva a kultury.

Právě toto nebezpečí ho vedlo k tvorbě románových a dramatických utopií (které, jak už víme, následně směřovaly k antiutopii). Podle Čapka utopie líčí poměry, které nikdy nebyly a nejsou, nehraje v ní roli čas ani prostor (resp. jeho vzdálenost) a odklání se od reálné skutečnosti. A toto provádí právě proto, aby autor mohl provést myšlenkový experiment (Čapek, 1959, s. 85).

Autor se pravděpodobně uchýlil k utopické tvorbě především z toho důvodu, že mu umožňuje reflektovat aktuální společenskou problematiku, jako je např. odlidšťující se

moderní civilizace a ztracení lidských hodnot v moderní době (např. láska, altruismus nebo radost z tvořivé práce) (Strohsová, 1968, s. 24). Společným rysem těchto jeho děl je převratný vynález, který má původně zlepšit lidem život, nicméně vždy se z nějakého důvodu tento účel pokazí. Opakujícími se motivy jsou také protiklady lidské civilizace a přírody, konflikt umělého a přirozeného. Místo toho, aby vynálezy lidem zlepšovaly a zjednodušovaly život, odklání je od jejich vlastní lidskosti a hodnot, dokonce také vedou ke zkáze celého lidstva.

„Atmosféra světové katastrofy, rozvratu všech hodnot, bankrotu lidského rozumu a civilizace pojí zejména Čapkovu válečnou a bezprostředně poválečnou tvorbu s expresionismem, s nímž má některé shodné momenty: introspekce, zachycení mučivých vnitřních stavů úzkosti a horečného hledání, lidské vztahy nazírané v groteskní a obludné podobě, lidé vidění jako mechanické loutky nebo v amorfní ‚ne-lidské‘ podobě (robotů, nebo hmyzu, fantastické vize zkázy lidstva a zničení světa ale také nejasné humanistické evangelium ‚spasení světa skrze lásku‘, skrze návrat k prostým, ‚přirozeným formám života‘“ (Strohsová, 1968, s. 21-22).

Jeho dramata se však snažila reflektovat vznikající problémy a nebezpečí satirickou a ironickou formou. Příkladem může být scéna z *R.U.R.*, kdy se Heleně všichni mužští protagonisté z továrny snaží dvořit a chtějí ji žádat o ruku (Čapek, 2018, s. 43-48). Je to jakési vybočení z nešťastné reality, zhoršujícího se stavu lidské společnosti a začínající vzpoury Robotů.

4.1.2 Nastínění dějové linie *R.U.R.*

R.U.R. je „kolektivním dramatem o vstupní komedii a třech dějstvích“ (Čapek, 2004, s. 3). Úvod se odehrává v blíže nespecifikované budoucnosti v budově výroby Rossumových Univerzálních Robotů. Na ostrově, kde se výroba nachází, žije pouze šest mužů, jelikož je celá výroba prováděna Roboty. Zápětka začíná příjezdem aktivistky Heleny Gloryové, která požaduje zrovnoprávnění Robotů. Jelikož muži žili dlouho odděleni od světa, okamžitě se do ní zamilují a Helena si bere za muže ředitele Harryho Domina. První dějství je také protkáno příběhem o starém Rossumovi a jeho synovci, kteří jsou tvůrci tajemství na výrobu Robotů.

Příběh samotný se začne odehrávat po deseti letech od předešlého. V té době jsou už Roboti naprosto běžnou součástí lidského světa. Helena se nemůže zbavit myšlenek na nespravedlnost, že Roboti, ač jsou sebevíc podobní lidem, nemají možnost mít city. Proto přiměje doktora Galla, aby jim zkusil dát „duši“.

Původní myšlenkou vzniku Robotů a jejich dosazení do pracovních pozic bylo zdokonalování lidského života. Lidé by se už nemuseli zaobírat prací, měli všeho dostatek a vymizely by takové problémy, jako je třeba hlad nebo chudoba, a tak by se mohli věnovat zdokonalování sebe sama. To se však neděje, lidská morálka začíná upadat, lidé jsou líní, a navíc začali své Roboty využívat jako vojáky pro vedení válek.

Robotům se nelíbil vývoj událostí, a tak ustanovili Ústřední výbor Robotů, seskupili se a následně vyhlásili lidem válku. Lidstvo nemělo šanci proti Robotům zvítězit a jejich drtivá porážka skončila genocidou. Posledním bezpečným místem je ostrov s továrnou na Roboty.

Díky izolaci od zbytku světa neměli zaměstnanci Rossumových Univerzálních Robotů dostatečné informace o neustále se zhoršujícím stavu ve společnosti. Myslí si, že to bylo jen přechodné období, které se opět zpraví, nicméně to se nestane. Nakonec se Roboti dostávají do továrny, kde povraždí i zbytek lidské rasy kromě Alquista, protože jako jediný nezanevřel na manuální práci a stále „pracuje rukama“ (Čapek, 2018, s. 134).

Hlavním důvodem, proč se Roboti rozhodli napadnout výrobní továrnu však nebylo definitivní zničení lidské rasy. Roboti se po dvaceti letech začali opotřebovávat a porouchat, a tak potřebovali postup na výrobu, aby nevymřeli. Helena však návod na výrobu před jejich příjezdem spálila, a tak výroba Robotů zůstává tajemstvím.

Alquist byl Roboty pověřen tím, aby na ten návod znovu přišel, ale to se mu nedařilo. Naděje na přežití se však nakonec objevila úplně jinde – když chtěl Alquist pitvat jednoho z Robotů, Helenu, Robot Primus se za ni nabídl jako náhrada. Alquist zjistil, že Gallův experiment s emocemi vyšel, mezi Primusem a Helenou se začaly formovat city, a tak je propustil, aby mohli svou láskou zachránit svět.

4.1.3 Základní motivy

Základním motivem dramatu *R.U.R.* je stvoření humanoidních robotů, kteří mají nahradit lidské bytosti při práci. Roboti však v díle nejsou chápáni v tom smyslu, ve kterém je chápeme dnes. Čapkův Robot se fyzicky nijak neliší od lidí, od pohledu je naprosto nerozlišitelný, dokonce „je přesnější, spolehlivější a výkonnější, protože nebyl vybaven ničím, co bezprostředně ‚nepotřebuje‘ k práci“ (Strohsová, 1968, s. 24).

Odlidštění civilizace není reflektováno pouze v tvorbě Robotů jako takových. Čapek se tím snaží spíše upozornovat na vzrůstající váhu lidské práce, na to, že lidé jsou pomalu redukováni pouze na jejich užitek, kdy se jejich práce smění za zboží a následně za peníze. Robot vlastně představuje ideálního lidského pracovníka, není zatížen osobními city a

potřebami, které se v moderní době mohou jevit jako nadbytečné (Strohsová, 1968, s. 25). Je ale dobré podotknout, že právě city, konkrétně láska, byly nadějí na vzkříšení lidských hodnot.

Na druhou stranu je v postavě Alquista zdůrazňována potřeba manuální práce pro jakési naplnění lidské existence. Alquist jakožto zedník je odchován prací rukama a stále v té práci pokračuje, jelikož jej to uklidňuje. Zajímavé také je, že Roboti právě manuální práci berou jako základní distinkci mezi Roboty a lidmi. Když Roboti napadnou ostrov, jejich vůdce, Robot Radius rozhodne o ušetření Alquista, protože jej identifikuje jako robota: „Je to Robot. Pracuje rukama jako Roboti. Staví domy“ (Čapek, 2004, s. 134).

Drama také prostupuje myšlenka svrchovaného člověka, jehož jediným úkolem bude zdokonalovat sám sebe, a ne se zabývat prací. Díky Robotům se konečně lidem dostane ráje na zemi, budou mít všeho dostatek a v zásadě se nebudou muset o nic starat, jen sami o sebe. Ačkoli se v díle myšlenka svrchovaného člověka nepopíratelně vyskytuje, vzniká poměrně paradoxní situace, že ačkoli lidé budou hierarchicky na vrcholu pyramidy, bude to docíleno tím, že tvoří tvory dokonalejší, než jsou oni sami – což se jim nakonec také vymstí.

Jedním z dalších motivů, který jsme záměrně vynechali v nastínění děje, jelikož pro vývoj dějové linie není nijak zásadní, je nerození dětí. Jelikož lidé začali být v menšině, Roboti početně převýšili lidské bytosti a zároveň lidé zlenivěli, přestala se lidská rasa reprodukovat. Tato skutečnost však v celém dramatu není nikterak vysvětlena, bere se to jako holá skutečnost, a jediným zdůvodněním jsou právě početní převaha Robotů, lidská lenost nebo se také mluví o božím trestu. „Heleno, mužům, kteří jsou zbyteční, nebudou ženy rodit!“ (Čapek, 2018, s. 69).

Nicméně ať si vykládáme záměr nebo motivy *R.U.R.* jakkoli, samotný autor tvrdí, že ústřední myšlenkou díla byla lidská vůle k životu. „Technika, pokrok, ideály, víry, to vše mi bylo spíše ilustrací lidského pokolení než smyslem hry. A zázrak, jenž v posledním aktu znovuzřizuje trvání člověka na světě – ten zázrak nepřičítejte přírodě ani bohu, ani Gallově fyziologii, ani náhodě; je to zázrak lidí“ (Čapek, 1956, s. 86).

Nakonec vzniká jakýsi neočekávaný vztah, kdy si Roboti uvědomí, že bez lidstva nebudou moct přežít – respektive nebudou moct přežít bez tajemství na výrobu, ke kterému mají přístup (nebo mají možnost jej najít) jen konkrétní lidé. Tato symbióza však není oboustranná, lidé stále potřebují (v tomto případě by bylo snad vhodnější napsat chtějí) Roboty jen pro usnadnění jejich života. Situace se trochu obrací až na konci, kdy nezbylo lidí, kteří by mohli zachránit lidskou populaci. Pak se Roboti Helena a Primus stávají jedinou možností, jak zvrátit vyhynutí.

Kromě výše zmíněného, se v Čapkově dramatu odráží také témata reflektující současný stav a proměny společnosti, především v kontextu průmyslové výroby. „Najedeme zde tematizované problémy spojené se zaváděním nových technologií do výroby, vyžadujících nové metody práce (taylorismus) a organizace výroby (fordismus), související s postupnou mechanizací a automatizací výroby“ (Horáková, 2010, s. 41). Stejně tak se dotýká společenských problémů.

4.2 Trilogie *Partials Sequence* autora Dana Wellse

Dan Wells je americký autor, který se zaměřuje především na science fiction a horory. Trilogie *Partials Sequence* vycházela v letech 2012-2014 u nakladatelství Balzer + Bray. Série byla přeložena do několika jazyků¹⁷, včetně slovenštiny.¹⁸ Ve slovenském prostředí se však trilogie moc neujala, a tak se po prvním dílu rozhodli vydávání ukončit. Do češtiny se sérii žádný nakladatelský dům vydat nerozhodl.

Přesto autor není autor v českém prostředí neznámý. Dva díly jeho hexalogie o Johnu Cleaverovi vycházely u nakladatelství BB/Art (*Nejsem sériový vrah*¹⁹, *Já, monstrum*²⁰). Nicméně nakladatelství vydávání této série ukončilo, pravděpodobně pro malý zájem.

4.2.1 Současná young adult literatura

Young adult literatura jako taková je poměrně dynamicky se vyvíjející žánr, který velice často podléhá čtenářským trendům²¹. Jelikož se v současnosti začala orientovat směrem zpátky k fiktivním fantasy světům a tradičnímu epickému fantasy, v naší analýze bude současnost znamenat období okolo roku 2012, kdy, nepřekvapivě, bylo stěžejním žánrem dystopické sci-fi²².

Proč se ale staly populární právě dystopie? Autoři Wilhelm a Smith v článku *The Power of Pleasure Reading: the Case of Dystopia* (2006) udávají čtyři hlavní důvody: ztráta sebe sama ve fikčním světě (tedy potěšení z oproštění se od reality); budování vztahů mezi

¹⁷ Např. němčina, francouzština, polština, ruština.

¹⁸ WELLS, Dan, 2012. *Potomkovia*. Bratislava: Ikar. ISBN 9788055129549.

¹⁹ WELLS, Dan, 2012. *Nejsem sériový vrah*. Praha: BB Art. ISBN 978-80-7461-051-6.

²⁰ WELLS, Dan, 2013. *Já, Monstrum*. Praha: BB Art. ISBN 978-80-7461-393-7.

²¹ AMES, Melissa, 2013. Engaging ‘Apolitical’ Adolescents: Analyzing the Popularity and Educational Potential of Dystopian Literature Post-9/11. *High School Journal*. 90(1), s. 6.

²² V českém i zahraničním prostředí se běžně mezi dystopie řadí veškeré knihy, které vykazují rysy společnosti, která se ubírá negativním směrem. Navíc se stále objevují případy, kdy se knihy zasazené do budoucnosti automaticky řadí mezi dystopie, i když nevykazují její rysy. Bohužel je toto pouze marketingový záměr. Ačkoli jsme tedy vyvrátili (či přesněji jsme tuto otázku nechali na uvážení čtenářů jako takových), že by se *Partials Sequence* měla řadit mezi dystopie, v této kapitole ji tak pro zjednodušení budeme označovat.

čtenářem a postavami v knize; řešení problémů a výzev spolu s hrdiny; učení se a následná aplikace vědomostí v reálném světě (s. 55).

Oproti tomu například Goodnow říká, že dystopie jsou mezi teenagery populární právě proto, že zobrazují svět, který je ohrožován současnými problémy a nebezpečími, jako jsou změny klimatu, terorismus, či omezování svobodné vůle nebo soukromí (Ames, 2013, s. 6).

Dystopie nutí mladé čtenáře přemýšlet nad současným světem a kriticky jej hodnotit. Zároveň mají potenciál zvýšit zájem mladých o politiku a případně je vyzvat k participaci. Na druhou stranu se jen těžko dá ověřit, zda opravdu mají dystopie takový dopad. Mladé čtenáře nemusí lákat určitý vyšší přesah čtení, mohou je lákat pouze nové světy, romance a zajímavé příběhy (Ames, 2013, s. 16-17).

Jedním ze společných prvků současné dystopické tvorby je rebelující mladá hrdinka, která se snaží zachránit svět. Tento trend vznikl pravděpodobně už v *Hunger Games*, odkud pokračoval k dalším sériím jako je *Divergence*²³ nebo *Delirium*²⁴, až k současnějším *Kronikám pozůstalých*²⁵. A výjimkou nezůstává ani série *Partials Sequence*.

Přestože se Wells snažil vyvarovat přílišné romantické lince, neopomenul do děje zakomponovat např. milostný trojúhelník, což je taktéž velice častým motivem, který se v young adult vyskytuje.²⁶

4.2.2 Wellsova trilogie

Lidská rasa je na pokraji vyhynutí. Po válce s Partiály, synteticky vyrobenými humanoidními bytostmi, zbylo na světě jen několik desítek tisíc lidí, kteří se uchýlili k pobytu na americkém Long Islandu. Lidskou populaci ale nezničila jen válka se silnějším nepřítelem – ke konci konfliktu se objevil zákeřný RM virus, který nejenže zahubil většinu lidí, ale také napadá veškeré novorozence. Po dvanáct let nepřežil jediný novorozenec a lidé se blíží ke svému zániku.

Dan Wells vytvořil poměrně komplexní příběh, ve kterém se prolíná několik rovin, které je pro někoho, kdo není s touto sérií familiární, velice těžké pojmut. O odstavec výše jsme velice zevrubně načtli hlavní dějové východisko (na základě oficiální anotace), nicméně bližší popisování děje by bylo náročné. Proto se zaměříme jen na několik základních rovin, které jsou pro naše účely důležité.

²³ ROTH, Veronica, 2012. *Divergence*. Praha: CoBoo. ISBN 978-80-7447-125-4.

²⁴ OLIVER, Lauren, 2012. *Delirium*, Praha: CoBoo. ISBN 978-80-7447-166-7.

²⁵ PEARSON, Mary E., 2017. *Falešný polibek*, Praha: CoBoo. ISBN 978-80-7544-331-1.

²⁶ Srov. HORÁKOVÁ, Kateřina, 2017. *Žánrové tendence young adult literatury z hlediska romace*. Praha. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Fakulta humanitních studií.

Hlavní dějová linie se týká dvou základních věcí – vyléčení RM viru, který postihuje novorozence a zabraňuje tím narození nové generace lidské populace, a nalezení klíče k expiračnímu datu Partiálů. Na oba problémy hlavní zápletky se díky vyprávění v er-formě díváme z pohledu jak lidí, tak i z pohledu Partiálů. V první řadě se lidská část populace snaží najít lék na RM virus. Velice brzy se však přichází na to, že klíčem k úspěšné léčbě jsou právě Partiálové, největší nepřátelé lidské rasy. Je to v rukou hlavní postavy mladé medicíky Kiry, která se rozhodne jednoho z Partiálů zajmout, aby na něm mohla provádět testy, které by ji snad dovedly k úspěšnému řešení.

Po zajmutí Partiála Samma se objevuje zhruba v první třetině prvního dílu problém s expiračním datem Partiálů. Ten se poměrně radikálně snaží vyřešit Partiálská doktorka Morganová²⁷, která se naopak pro vyřešení umírání Partiálů rozhodně hledat klíč u lidí.

Obě hlavní dějové linie se propojují, jedna nemůže fungovat bez druhé a zároveň rozřešení dějových zápletek spolu přímo souvisí. Partiálové se stávají klíčem k vyléčení RM viru a lidé se stávají klíčem k expiračnímu datu Partiálů.

Kromě těchto dvou linií se velká část knihy spíše mimotextově vypořádává s otázkou lidství, nadřazenosti/podřazenosti lidské rasy a diskriminace. Velká pozornost je také věnována otázce vlastní identity a sebereflexe, především u Kiry, která v průběhu prvního dílu zjišťuje, že není jen obyčejnou lidskou dívkou, ale novým, dosud neznámým, druhem Partiála²⁸.

5 Hypertextuální podobnosti

R.U.R. vzniklo po první světové válce jako reakce na technologický rozvoj a proměny společnosti. *Partials Sequence* naopak vyšlo v době největšího rozmachu dystopické literatury pro mládež. Ačkoli obě díla dělí téměř sto let, jsou si v mnohém velice podobná.

Nejvíce transtextuálních podobností s *R.U.R.* se dá nalézt v první díle *Partials Sequence* s názvem *Partials* (Wells, 2012). Později se začínají tato díla rozcházet, Dan Wells se odkloňuje od Čapkova dramatu a dějové události se začínají odlišovat. Existují však jisté shodné prvky, které prostupují obě díla po celou dobu. Nejsou to však explicitně vyjádřené motivy či témata, ale spíše se jedná o různé myšlenky, na kterých je děj vystaven – např. otázka lidství, diskriminace, důležitost lidské práce apod.

²⁷ Později v příběhu se zjišťuje, že Dr. Morganová je ve skutečnosti člověk, pouze podstoupila genetické modifikace, které jí umožňují rozkazovat Partiálům a staví ji do pozice velitelky.

²⁸ Viz. kapitola 5.4.2 (Partiálové) a kapitola 5.8.2.1 (Nové modely).

V Genetových termínech lze všechny tyto podobnosti označit, jak napovídá název této kapitoly, jako hypertextuální. Jedná se o jakékoli vazby mezi textem A a B (kromě komentáře). *R.U.R.* zde vystupuje jako hypotext, text původní. *Partials Sequence* jsou hypertextem, tedy textem, který čerpá z hypotextu.

Genette nicméně říká, že „všechny texty jsou hypertextuální, ale někdy je existence hypotextu příliš nejasná na to, aby byla základem pro hypertextuální čtení. V tomto případě Genette čtenáři připomíná, že hypertext může být čtený ať už pro svou individuální hodnotu, anebo ve vztahu k hypotextu“ (Simandan, 2010, s. 32).

5.1 Přehled hlavních motivů

Za hlavní intertextuální podobnosti můžeme považovat už samotná témata děl a také hlavní motivy, na kterých celé příběhy stojí.

R.U.R. i *Partials Sequence* jsou založeny na myšlence toho, že lidé vyrábí syntetické, humanoidní Roboty/Partiály, kteří na základě uvědomění si své vlastní identity a postavení ve společnosti začnou rebelovat. Tito humanoidi mají jako své poselství práci a vedení válek. V obou případech mají jejich činy velice destruktivní následky pro lidskou společnost a svět jako celek. Nicméně i samotná fyziologie a povaha těchto humanoidů je v obou dílech velice nápadně podobná, viz kapitola 5.4.

V dalším bodě je to zastavení lidské reprodukce. Na jedné straně je to zastavení lidského rozmnožování kvůli nepotřebnosti dalších lidí (z důvodu velkého množství robotů) a jejich lenosti, na té druhé smrtící virus, který vyhladil většinu lidské populace a zároveň zabraňuje narození další generace. O této problematice více pojednává kapitola 5.5.

Podobnosti se ale dají nalézt i v mnohem méně explicitních motivech. Je to například umístění hlavního místa děje na ostrov (viz kapitola 5.3), ztráta možnosti výroby dalších Robotů/Partiálů, revolta a válka (viz kapitola 5.6) či povaha institucí, ve kterých humanoidi byli vyráběni (viz kapitola 5.8.2).

V obou dílech jsou ženské hrdinky, které mají v úmyslu zachránit neustále se zhoršující situaci a jejich činy ne vždy mají ten kýžený účinek (viz kapitola 5.8.1). Obě díla se zároveň opírají o otázky lidství, nadřazenosti lidské rasy, diskriminace, touhy po rovnoprávnosti, etiky, nadvlády člověka nad přírodou, ale i uvědomění si potřeby jisté soudržnosti a spolupráce.

5.2 Kontext vzniku

R.U.R. i série *Partials Sequence* vznikly v době, která se vypořádává s mnoha problémy. O kontextu vzniku obou děl jsme již pojednávali, nicméně považujeme za vhodné jej ještě jednou v krátkosti shrnout.

Čapkovo drama vzniklo po první světové válce a v době technologického rozmachu. Rozvíjely se technologie, které kromě přínosu také nesly mnoho rizik, z Čapkova pohledu to byla především otázka lidské morálky. Lidem se dostaly do rukou nové možnosti a bylo otázkou, jak s nimi dovedou naložit. Právě tato obava byla motivem mnoha Čapkových děl, mezi něž patří mimo jiné také drama *R.U.R.*

Otázka lidské morálky je v dramatu velice často reflektována. Továrníci si v zásadě hrají na bohy, snaží se předčit přírodu a zároveň z lidí udělat jakousi panující rasu. Lidská nenasytost a touha po zbohatnutí a pohodlnosti se nejvíce jeví na továrnících, kteří nejsou schopni se poučit z prvních problémů, které s výrobou Robotů souvisí. Ačkoli předpokládali jisté problémy a nepokoje, byla to pro ně pouze cesta k budoucímu úspěchu.

Když na konci prvního dějství vrcholí nepokoje, továrníci v čele s Dominem jsou rozhodnutí utéct na lodi a sečkat, dokud se revoluce nepřezene. Nicméně hned poté, co se dozvědí, že k nim pluje přesně dle jízdního řádu poštovní loď, považují revoluci za ukončenou a plánují, jak výrobu Robotů rozšířit. Jejich záměrem sice je, aby se výroba Robotů rozrůžnila, aby nedošlo ke spojení Robotů – v zásadě v nich ale chtějí podnitit jakýsi rasismus.

„To znamená, že z každé továrny budou vycházet Roboti jiné barvy, jiného chlupu, jiného jazyka. Že si zůstanou cizí, cizí jako kameny; že už se nikdy nebudou moci srozumět; a že my, my lidé, je tak drobet k tomu přivychováme, rozumíš? Aby Robot na smrt, do hrobu, na věky nenáviděl Robota jiné tovární známky“ (Čapek, 2018, s. 89-90).

Ačkoliv výroba Robotů způsobila mnoho problémů a konfliktů – stačí jen zvážit, že Roboti bojovali proti lidem ve válkách, Domin a jeho spolupracovníci se nechtěli vzdát své vize na určitý druh lepšího člověka, který není obtěžován vykonáváním práce a zaměstnání.

Partials Sequence se taktéž týká technologického pokroku. V první řadě společnost ParaGen nevyráběla humanoidní bytosti podobné člověku, ale nabízela řadu genetických úprav (genmods) obyčejným lidem. To opět, stejně jako u Čapka, svědčí o jisté snaze o předčení samotné přírody. Později se vyráběli syntetičtí domácí mazlíčci a až později se přešlo k výrobě lidských bytostí.

Otázka lidské morálky se reflektovala obdobně jako u Čapka. Lidé měli v rukou vynález, u něhož si nebyli jisti jeho využitím. Partiálové byli stvořeni primárně jako zbraň, ale po využití jejich potenciálu ve válce nebylo jisté, jak s nimi naložit. Proto dostali špatně placená a náročná zaměstnání. Lidé se nadřazovali Partiálům, kterým byla odpírána lidská práva a šance na lepší život. Otázka morálky se jistým způsobem dotýká i tématu „pojistky“, která byla zakomponována do genetického kódu Partiálů a o které budeme více pojednávat v kapitole 5.5.

Dan Wells se v mnohém věnuje také otázce životního prostředí. Izolační válka, původní konflikt, který zapříčinil výrobu Partiálů, vznikla jako spor o poslední ropná ložiska na zemi. Zároveň se v díle také zmiňují následky rozložení jaderných elektráren, jejichž reaktory se začaly roztavovat, protože je neměl kdo obsluhovat. Ve druhém díle *Fragments* (Wells, 2013) se Wells poměrně detailně věnuje radioaktivní krajině, kyselým dešťům apod. S tím souvisí i úplný závěr série, kdy byla ke konci třetího dílu *Ruins* (Wells, 2014) odpálena nukleární hlavice, která zničila většinu Partiálských vojáků. Autor poměrně detailně zvažoval následky výbuchu, pohyby větru, šíření karcinogenního popela a dalších nástrah, které výbuch přinese. V neposlední řadě se řešil problém počasí, kdy se po Partiálské válce následkem právě nukleárních výbuchů a radioaktivního záření přestaly střídat roční doby a svět zůstal v létě.

5.3 Prostředí a zasazení příběhu

Továrna na Rossumovy univerzální roboty se nachází na opuštěném a vzdáleném ostrově, kam se dá pouze doplavít lodí. „Bylo to roku 1920 kdy se starý Rossum veliký filozof ale tehdy ještě mladý učenec odebral na tento daleký ostrov, aby studoval mořské živočišstvo tečka“ (Čapek, 2018, s. 12-13). Ostrov je odříznutý od okolního světa, žije tam pouze několik hlavních postav, mužů, a později Helena a její služka. Zbytek obyvatel ostrova tvoří Roboti, kteří byli stvořeni na práci. Jediný kontakt s okolním světem je poštovní loď, která k nim jezdí přesně podle jízdního řádu. Obyvatelé ostrova jsou až do poslední chvíle naprosto neinformovaní o závažnosti situace.

Nakonec se ostrov stává posledním místem, na kterém ještě přežili lidé. Roboti se rozhodli celou lidskou populaci pozabít a posledním místem, kam se revolta Robotů vydává, je právě Rossumův ostrov.

Jelikož je *R.U.R.* divadelní hra, není v díle příliš prostoru pro popis prostředí, ve kterém je děj zasazen. Události se téměř výhradně odehrávají v interiéru továrny na Roboty.

Jedinou výjimku tvoří pár zmínek o tom, že je jejich továrna obehnána zahradní mříží, kterou připojili na vedení elektrického proudu.

Partials Sequence není omezeno formou dramatu, a tak se jeho dějiště rozprostírá nejvíce v americkém New Yorku a částečně i na vzdálenějších místech USA. Co se týče samotného popisu, autor velice často zabředává do poměrně dlouhých vykreslení okolní krajiny a prostředí. Setkáme se s postapokalyptickým městem, vybydleným Manhattanem (velká pozornost je věnována divokým zvířatům, která utekla ze ZOO), ale i zachovalými městy ovládanými Partiály, americkou divočinou, pouští, zaplavenými městy, a i toxickou pustinou.

Zásadní pro tuto práci ale je umístění pozůstatků lidské populace na Long Island. Ačkoli není ostrov natolik odlehlý jako ten Rossumův, je stejně tak odříznutý od okolního světa. Lidé se sjednotili především ve vnitrozemí ostrova ve městě East Meadow, aby byli dostatečně chráněni okolní krajinou a zároveň nebyli v dohledu z pevniny.

Mezi ostrovem a pevninou se dá cestovat buď přes moře anebo přes několik mostů, které jsou však zaminovány. Společnost je však ve velkém technologickém úpadku, a tak není z pohledu lidí cesta přes moře jednoduchá– nemají dostatek kvalitního paliva a zároveň je poměrně těžké získat plavidlo, které by takovou cestu zvládlo. Z pohledu Partiálů není přesun přes moře tolik složitý, a to ať už díky tělním modifikacím, kteří někteří Partiálové podstoupili (např. implantace žaber), anebo větší dostupnosti vojenské techniky a moderních technologií (Partiálům se podařilo uchovat v chodu elektrárny, a to i ty jaderné).

Ačkoli to tamní obyvatelé pouze předpokládají, považují se za poslední zbytky lidské rasy. „Je možné, že na ostatních kontinentech existují další přeživší, ale jelikož se nikdy nepovedlo s nimi navázat kontakt, uprchlíci na Long Islandu začali věřit tomu, že jsou sami“ (Wells, 2012, s. 12-13). Tato myšlenka se vyvrátí až v druhém díle *Fragments*, kdy Kira a její společníci naleznou další lidskou osadu na druhé straně USA²⁹.

Když si to shrneme, oba autoři si pro svá díla vybrali jako hlavní místo, kde se bude děj odehrávat, ostrovy. Lidé jsou odříznuti od okolního světa, se kterým nemají možnost nijak komunikovat. Kontakt s okolním světem je buď téměř nemožný anebo velice složitý. Např. když na Rossumův ostrov přestaly plout lodě s poštou, jeho obyvatelé neměli nejmenší tušení, co se děje v okolním světě. To samé platí i pro obyvatele Long Islandu, kteří neměli nejmenší přehled o tom, zda existují ještě nějakí jiní lidé, a co více, neměli žádné informace

²⁹ Nicméně USA zůstává jediným kontinentem, na kterém se zachoval život, právě kvůli rozkládajícím se jaderným elektrárnám a RM viru.

ani o tom, proč se Partiálové stáhli na pevninu, či zda jsou ještě naživu, a co více, jak velké představují nebezpečí.

Oba ostrovy jsou posledními osídlenými místy na zemi, jsou obývané posledními lidmi, kteří přežili revoltu humanoidů, nicméně jsou stále na pokraji vyhynutí lidské rasy. V *R.U.R.* na tento osud opravdu dojde, rebelující Roboti vyvraždí poslední lidi, kteří jsou na zemi, kromě dělníka Alquista. Podobný osud hrozí i na Long Islandu, novorozenci po porodu umírají, a tak lidstvo přichází o další generace. Na začátku vyprávění je nejmladšímu člověku čtrnáct let, lidem tedy zbývá ani ne sto let do úplného vymření. Zde však nakonec není situace tak tragická, zjišťuje se, že Partiálové jsou nositeli protilátky proti RM, a Kiře se na konci *Partials* podaří úspěšně naočkovat novorozence, který se po dvanácti letech stává prvním přeživším.

Kromě samotného ostrovu je také důležité věnovat pozornost samotnému prostředí děje. Zatímco Wells putuje americkou krajinou, Čapek zůstává v komorním prostředí továrny na Roboty. Dá se předpokládat, že je to dobou vzniku dramatu, kdy pro Čapkovu tvorbu představovala tovární výroba velice aktuální téma, kdežto pro Wellse to nebylo nikterak podstatné. Samotné továrně na Roboty se budeme věnovat v kapitole 5.8.2.

5.4 Roboti – Partiálové

Jednou z nejvýraznějších hypertextuálních podobností je celkové pojetí Robotů a Partiálů. Pojetí těchto synteticky konstruovaných bytostí, které se podobají lidem, je v obou případech nápadně podobné. Nejde jen o vizuální podobu, ale také o jejich životnost, schopnosti a vlastnosti. V této kapitole nejprve rozebereme pojetí Robotů u Karla Čapka, poté Partiálů Dana Wellse, a nakonec se pokusíme oba rozborů propojit a najít shodné prvky.

5.4.1 Roboti

Roboti v podání Karla Čapka byli vytvořeni z hmoty, kterou starý Rossum nazval živou hmotou, protoplazmou, kterou našel při zkoumání mořských živočichů. „Příroda našla jeden způsob, jak organizovat živou hmotu. Je však jiný způsob, jednodušší, tvárnější a rychlejší, na nějž příroda vůbec nenarazila. Tuto druhou cestu, po které se mohl brát vývoj života, jsem dnešního dne objevil“ (Čapek, 2018, s. 13). Z této podivné hmoty chtěl Rossum postavit člověka. To se však plně podařilo až jeho synovi. Mladý Rossum měl více obchodního ducha a chtěl na výrobě umělých lidí vydělat a zároveň překonat přírodu rychlostí, kterou bude nové lidi vytvářet.

„A teprve mladý Rossum měl nápad udělat z toho živé a inteligentní pracovní stroje“ (*ibid.*, s. 16). Vytvořit z Robotů inteligentní pracovní stroje se mu povedlo tím, že odstranil to, co pro ně nebylo důležité „Naftový motor nemá mít třapce a ornamenty, slečno Gloryová. A vyrábět umělé dělníky je stejné jako vyrábět naftové motory. Výroba má být co nejjednodušší a výrobek prakticky nejlepší“ (*ibid.*, s. 18). Z Robotů bylo odstraněno úplně všechno, co nebylo potřeba pro práci.

Látka na výboru Robotů byla v dížích, „měsidlech na těsto“. Míchaly se tam látky na Roboty a orgány, měli vlastní továrnu na kosti, přádelnu na nervy apod. V mnoha případech dokonce Čapek odkazoval k automobilovému průmyslu, vlastně Rossumovu továrnu k továrně na automobily v mnohém přirovnával.³⁰ „Pak je montovna, kde se to dává dohromady, víte, jako automobily. Každý dělník přidělá jen jednu součást... [...] Pak přijde sušárna a skladiště, kde čerstvé výrobky pracují“ (Čapek, 2018, s. 26). Tím, že musí pracovat, bylo myšleno, že jaksí „dozrávají“, jejich tělo se přizpůsobuje, dorůstá a srůstá. Poslední zastávkou, než se prodají, je apretace, která je analogií k lidské škole. Roboti se tam učí číst, psát a počítat, v zásadě se připravují na vykonávání svého budoucího povolání.

Roboti vypadali jako lidé. Měli lidské proporce a vizáž. Vizuálně byli naprosto nerozeznatelní od skutečných lidí. Z fyziologického hlediska byli rozdílní hlavně tím, že nebyli schopni reprodukce. Nemohli se rozmnožovat, protože to nebylo potřeba – Roboti se vyráběli, a tak možnost rozmnožování nebyla důležitá. Životnost Robotů byla dvacet let. Po uplynutí této doby se začali porouchat opotřebováním. Upadali do jakési křeče, „pominuli se“.

Jak je ale napsáno v samotném *R.U.R.*, Roboti neměli duši. Neměli emoce, byli pouze oddáni své práci, účelu, ke kterému byli stvořeni. „Jsou to jen Roboti. Bez vlastní vůle. Bez vášně. Bez dějin. Bez duše“ (Čapek, 2018, s. 36). Zároveň ale měli neuvěřitelnou inteligenci a paměť. Nicméně vědí jen to, co se naučí, nejsou uzpůsobeni k samostatnému myšlení.

Absence duše u Robotů je právě to, proti čemu bojovala Helena. Když přijela poprvé na ostrov, snažila se ve jménu Ligy Humanity (která měla chránit Roboty a zajišťovat jim dobré zacházení) rozpoutat revoltu Robotů, nesouhlasila s tím, aby byli využíváni jen na práci a zároveň se jí nelíbilo, že nemají duši – vlastní identitu, smýšlení, pocit štěstí. Právě

³⁰ Přestože Čapek robotickou výrobu přirovnával hlavně k automobilovému průmyslu, v dnešní myšlení jeho popis továrny může evokovat i genetickou laboratoř. Zde se odráží doba, ve které drama vzniklo, jelikož Čapek nedisponoval takovým korpusem vědomostí o vědě jaký máme dnes, a zároveň to určitým způsobem reflektuje i Čapkovu predikativní schopnost, kdy dokázal ve svém díle odhadnout budoucí možné vynálezy, mimo jiné také právě roboty.

Helena donutila Dr. Galla, aby začal experimentovat s jakýmsi vlastním vědomím Robotů, aby je ještě více připodobnil k lidem, aby jim dal citění, emoce, duši.

To se u nových modelů Gallovi opravdu podařilo, prvním z nich byl Robot Radius, který začal vzdorovat svému účelu a začal lidi nenávidět. „Nejste jako Roboti. Nejste tak schopní jako Roboti. Roboti dělají všechno. Vy jen poroučíte. Děláte zbytečná slova“ (Čapek, 2018, s. 71). Radius si uvědomil sama sebe, byl si vědom toho, že je lidmi využíván. Nechtěl mít pána, sám se chtěl stát pánem. Chtěl být tím, kdo bude lidem rozkazovat, jelikož Roboti byli lepší než lidé. O samotné revoltě Robotů bude pojednávat kapitola 5.6.

5.4.2 Partiálové

Partiálové jsou jakýsi nadlidé. Vytvořila je genetická společnost ParaGen, která se původně specializovala na genetické úpravy lidí, např. jim měnili barvy očí, vlasů nebo vytvářeli imunitu proti některým chorobám. Později začali vyrábět syntetická stvoření, která nebyla humanoidní – hlídací psy, domácí mazlíčky a dokonce draky. Vrcholem jejich genetických modů však byli syntetičtí humanoidi Partiálové, někdy také označovaní jako BioSynths. Za jejich stvořením stála skupina sedmi vědců, kdy každý z nich sehrál větší či menší roli v celkovém příběhu.

Partiálové vypadali naprosto shodně jako lidé. Vyráběli se různé modely i vizáže (dle jejich postavení a účelu), ale všichni vypadali ve věku okolo osmnácti až dvaceti let. Lidskou fyziologií se lišili tím, že byli sterilní, nemohli se dále rozmnožovat, ale zároveň ani nestárli. Měli vylepšené reflexy, byli rychlejší, silnější, odolnější a rychleji se uzdravovali.

Další změnou oproti lidem je způsob jejich komunikace. Měli potlačenou neverbální komunikaci a vyjadřování emocí. Jejich primárním komunikačním kanálem byl takzvaný „link“. Jejich plíce byly zkonstruovány tak, aby vypouštěly do vzduchu feromony, které nesou nějakou informaci. „Je to jako chemický systém empatie. [...] Cokoli cítíš, vysíláš prostřednictvím těch feromonů, aby to cítili i ostatní Partiálové“ (Wells, 2012, s. 254). Jednalo se spíše ale o komunikační systém, který Partiálům ulehčoval pohyb a jednání na bitevních polích. Zároveň link vyjadřoval určitý stupeň autority, tudíž rozkazy od výše postavených Partiálů či členů Důvěry (Trust) (viz kapitola 5.7.1 a 5.8.3.) musely vždy být splněny. Jistou výjimku tvoří modely označované jako Theta (špionážní modely), které byly obdařeny svobodnou vůlí, tudíž nemusely striktně plnit rozkazy svých nadřízených.

Partiálové mají ve svém DNA zabudované datum spotřeby, které je dvacet let. Při jejich výrobě byl urychlen stárnoucí proces, proto dospěli rychleji, než je přirozené – dospělosti dosáhli zhruba po deseti měsících růstu v kádích. Poté se jejich proces stárnutí na

dvacet let zastavil. Nakonec se po uplynutí této doby urychlí, takže Partiálové během několika dnů zestárnou a zemřou.³¹

Jejich primárním účelem bylo vyhrát válku o poslední ropná ložiska (Izolační válka). Americká vláda je nasadila do války proti Číně, kterou Partiálové jakožto supervojáci vyhráli. Jelikož jejich primárním úkolem bylo válčení, byli každému modelu přisouzeny určité základní vlastnosti, které odpovídaly jejich postavení. Vojáci byli nejlepší bojovníci, generálové nejlepší vůdci a zdravotníci měli nejvíce vědomostí a zručnosti. Výjimkou byli špionážní modely, které vynikaly ve všem.

Jak bylo řečeno, Partiálové nejsou dobří ve vyjadřování emocí. Zároveň ale mají ve svém genomu zakódovanou potřebu ochraňovat slabší a nevinné. „Byli jsme stvořeni pro to, abychom vyhrávali války, zatímco budeme ochraňovat nevinné“ (Wells, 2014, s. 213). Jejich emoční systém byl v zásadě stejný jako lidský. Při prvních modelech byly problémy s tím, že pokud necítili žádné emoce, měli problém v rozhodování. Díky emočnímu spektru však mohli Partiálové činit eticky i morálně správná rozhodnutí. O možnosti cítit emoce také svědčí skutečnost, že se celým dílem poměrně nenásilně proplétá dějová linie týkající se možných citů Patriála Samma k hlavní hrdince Kiře.

5.4.2.1 Slovenský překlad *Potomkovia*

Ve slovenském překladu byli Partiálové přeloženi jako *Potomkovia*, což se nám zdá poměrně zavádějící. V knihách vystupují Partiálové spíše jako jakýsi „částečníci“, stvoření, která jsou sice jako lidé, ale do lidství jim něco chybí: rodí se v kádích, nestárnou, nemohou se rozmnožovat, nereflektují tolik lidské emoce apod.

Nikdy tedy nebyli považováni za nějaký druh potomků lidí. Ve skutečnosti jim ani nikdy nebyla přisuzována žádná lidskost, většinou dokonce byli oslovováni jako „to“, anebo se k nim reflektovalo jako k majetku. Partiálové nikdy neměli nahradit lidskou rasu. Byli určeni konkrétnímu účelu, válce, po jehož splnění byli odsunuti na okraj společnosti a diskriminováni.

Název *Potomkovia* spíše podprahově upozorňuje na problematiku nerození dětí, což opět ale nemá se slovenským označením Partiálů nic společné. Zároveň je poměrně matoucí, že pojmenování „*potomkovia*“ je ve slovenském textu používáno s malým začátečním písmenem, kdežto v anglické originále byli Partiálové vždy s velkým³².

³¹ Srov. WELLS, Dan, 2014. *Ruins*. Londýn: Harper Collins, s. 38-41.

³² Stejně jako v Čapkově dramatu jsou vždy Roboti s velkým začátečním písmenem.

5.4.3 Srovnání pojetí Robotů a Partiálů

Na našem rozboru je vidět, že v obou dílech vystupují synteticky vytvořené bytosti, které vizuálně vypadají jako lidé. Ačkoli jsou Roboti i Partiálové považováni za podřadné bytosti, které jsou diskriminované, jedná se o jakési nadlidi – vynikají v mnoha vlastnostech nad svými stvořiteli, ačkoli nikdy nedosáhli stejných práv a možností.

V každém díle byla vybrána skupina vlastností, která byla pro jejich účel důležitá, a která se dovedla téměř k dokonalosti. V případě Robotů jsou to vlastnosti vlastní ideálním pracovníkům. Roboti nejsou rozptylováni svými vlastními emocemi, nemají tolik lidských potřeb a jsou levnější. V případě Partiálů jsou to geneticky vylepšené smysly, hojící schopnosti, rychlost, síla a další vlastnosti využitelné především v boji.

Dalším společným fyziologickým aspektem je jejich sterilita. Sterilita spočívá už jen v tom, že ani Roboti ani Partiálové se nerodí, ale vyrábí se. V případě Partiálů to také byla skutečnost, že byli vytvářeni jako zbraně a nebylo vhodné, aby se zbraň mohla libovolně množit. Zároveň se rození a vychovávání dětí přičilo jejich původnímu účelu. S jejich sterilitou souvisí také absence emocí, protože nemají potřebu vzájemné družby a udržování vztahů, které by mohli vést k potenciálním potomkům.

Zajímavým shodným motivem je také jejich životnost, která jak v *Partials Sequence*, tak i v *R.U.R.* činí dvacet let. V *R.U.R.* se u Robotů tato expirace vyznačuje poroucháváním se, kdy pak musí být Roboti zničeni. U Partiálů se naopak zrychlí proces stárnutí, během několika týdnů zestárnou o několik desítek let a nakonec zemřou (v knize je to velice často přirovnáno k tomu, že se Partiálové „rozkládají“).

Nakonec je spojovacím znakem jistá emociální plochost, o které jsme se zmínili už u motivu sterility. Roboti se přímo vyznačovali absencí emocí, protože je to činilo lepšími pracovníky. Nerozptylovaly je vlastní myšlenky, touhy a sny – v termínech *R.U.R.* Roboti neměli duši. Když jim však doktor Gall přidal city, duši, byl to jeden z hlavních spouštěčů jejich nespokojenosti a následné revolty. Roboti si začali uvědomovat sami sebe a své vlastní postavení. Chtěli vést vlastní životy a nepodřizovat se lidské vůli. Velice výrazný byl i aspekt jakéhosi rasismu, ke kterému se dostaneme v dalších kapitolách.

U Partiálů byla emociální plochost spíše na poli vyjadřování emocí. Nicméně otázka nějakých vyšších citů či dokonce lásky se proplétala celým dílem, kdy si Partiál Samm nebyl jistý, zda je takových emocí vůbec schopný. Partiálové nebyli však ochuzeni o to, co je v *R.U.R.* označováno za duši. Byli si vědomi své existence, práv i postavení ve společnosti – což byl taktéž i jejich důvod k revoltě. Přesto měli v sobě Partiálové vrytou myšlenku ochrany nevinných, a to ať už se jednalo o jejich partiálské kolegy či lidi.

Jak je vidět, Dan Wells i Karel Čapek se shodli ve většině základních charakteristik jejich nových bytostí. Oboje jsou podobné, v zásadě nerozlišitelné, lidem, pouze s posílenými některými vlastnostmi. Partiálové ani Roboti se nemohou dále rozmnožovat, jsou emočně méně vybavení než lidé a jejich životnost je dvacet let.

Zajímavé je také podívat se na účel těchto stvoření. Roboti byli určeni pro práci, ale později byli vyráběni a cvičeni jako vojáci (což se lidem do jisté míry vymstilo). Partiálové měli shodný účel, jen opačně. Primárním záměrem jejich vytvoření bylo vedení válek. Poté však nebyli pro tento účel potřeba, proto se jim našel účel nový – dostali zaměstnání, které bylo špatně placené a často znamenalo vykonávání těžké práce.

5.5 Nerodí se děti – smrt novorozenců

„Náno, lidé se přestávají rodit“ (Čapek, 2018, s. 63). Přesně takto zní jedna z replik, které v *R.U.R.* pronáší Helena, když čte noviny. Výroba Robotů měla dopad i na lidskou populaci, které se přestaly rodit děti. Čapek tuto skutečnost odůvodňuje třemi různými způsoby.

V první řadě Helenina služka říká, že je to práce Hospodina, že „poranil ženský neplodností“ (Čapek, 2018, s. 63). Nána říká, že je to trest za to, že si Domin a ostatní hráli na bohy a vytvářeli nový život. Nicméně myšlenka Boha se vyskytuje pouze u dvou postav, a to Nány a stavitele Alquista.

Jako druhé odůvodnění je uvedena nadměrná produkce Robotů. „Protože se dělají Roboti. Protože je nadbytek pracovních sil. Protože je člověk vlastně přežitek. Vždy to už je, jako by se [...] Jako by se příroda výrobou Robotů urazila“ (Čapek, 2018, s. 76-77). Lidé již nejsou potřeba, jelikož je Robotů mnoho. Jeden z argumentů od Alquista také je, že se nemusí rodit děti, jelikož lidé už jsou v ráji. Nemusí pracovat ani nic jiného, jen prožívat (Čapek, 2018, s. 68-69).

S tím souvisí třetí důvod toho, proč se nerodí děti, tedy lidská lenost. „A my, lidé, my, koruna stvoření, my nestárnem prací, nestárnem dětmi, nestárnem chudobou! Honem, honem sem se všemi rozkošemi! A vy byste od nich chtěla děti? Heleno, mužům, kteří jsou zbyteční, nebudou ženy rodit!“ (Čapek, 2018, s. 69).

V *Partials* je toto vysvětleno medicínsky. Během války mezi lidmi a Partiály byl vypuštěn virus RM, který zabil většinu lidské populace. Ti, kteří přežili, jsou imunní, nicméně tato imunita není dědičná. Zároveň je RM virus neustále v okolním ovzduší, tudíž je nákaza nevyhnutelná. Každý novorozenec se hned po narození nakazí virem, který je vydechován lidmi (tudíž všudypřítomný), a do několika dnů zemře.

Lidé vinili z vypuštění viru Partiály, nicméně se později zjišťuje, že oni jsou nevinní. Mohli za to členové Důvěry, jejichž úkolem bylo Partiály navrhnout a zkonstruovat. RM virus byla jakási jejich pojistka – chtěli zabránit diskriminaci mezi lidmi a Partiály, tudíž vymysleli symbiotický systém, který měl donutit lidi i Partiály žít spolu. Partiálové v sobě měli feromony, jejichž vydechováním mohli vyléčit RM virus, a lidé, kteří v sobě RM virus přenášeli, vydechovali částice, které byli klíčem k expiračnímu datu Partiálů.

Členům Důvěry se však tento plán vymkl z rukou. Plánovali, že lidé pouze onemocní, nicméně RM virus způsobil genocidu. Zároveň nedošlo ani k soužití Partiálů a lidí. Ti žili od sebe odděleně, tudíž nedocházelo k symbiotické výměně částic, které by vyléčily obě strany. Partiálové po dvaceti letech od vytvoření začali umírat (dokud nezemřela první výrobní várka, nebyli si této skutečnosti vědomi) a zároveň každý lidský novorozenec zemřel několik dnů po narození.

Přeživší lidé se stáhli na Long Island, kde zavedli velice přísnou politiku zaměřenou na populační růst. Pro všechny dívky bylo povinné v osmnácti letech otěhotnět – ať už přirozeně či uměle. Přestože šance na přežití dětí byla velice malá, věřili, že pokud se narodí dostatek dětí, nakonec se vytvoří přirozená imunita. To se však nedělo, a tak se hrozilo snížením hraničního věku pro povinné otěhotnění na šestnáct let.

Důležité je zmínit, že žádná z postav neměla tušení o tom, jak RM virus či expirační datum vyléčit. Způsob léčby je ústřední téma celé trilogie a k rozuzlení se dochází až ve třetím díle *Ruins* (Wells, 2014). Přestože se doktorce Morganové hned v první díle podařilo vytvořit jednu dávku očkování, a zároveň doktor Vale, který se objevil ve třetím díle, léčil lidi v osadě už několik let, neznamenalo to, že věděli o symbiotickém mechanismu. Dokázali sice syntetizovat protilátky z partiálské krve, ale nebyli si vědomi vzdušné výměny částic, která by mohla vyléčit obojí.

V obou dílech je určitým způsobem zakořeněn problém lidské populace, respektive její úbytek. V *R.U.R.* k rození dětí vůbec nedochází, ať už za to může lidská nemoc anebo určitá vzpoura přírody, která se lidem mstí za to, že se jí snaží ovládat. V *Partials Sequence* novorozenci umírají hned po několika dnech od narození, protože nejsou imunní proti RM viru. Obojí má za následek ubývání lidské populace, která nevyhnutelně povede k vymření celé rasy.

Na jedné straně tu máme postupný populační úbytek, který nevyhnutelně povede k extinkci lidské rasy. Nerodí se děti, což přirozeně vede ke stárnutí populace, která nakonec vymře. Je to dlouhodobý proces, který potrvá několik desítek let, nicméně se stává nevyhnutelným.

Na druhé straně tu však máme rychlý populační úbytek, který je zapříčinený hromadným vyvražďováním lidí Roboty a na také vypuštěním RM viru, který zabil většinu lidské populace.

5.6 Revolta – válka

Rossumovi Roboti neměli duši, neuvědomovali si sebe sama a ani své postavení ve společnosti. Byli stvořeni jako ideální pracovníci, kteří nemají vlastní potřeby ani touhy. To vše se změnilo, když doktor Gall dal novějším Robotům duši, schopnost vnímat emoce i svou vlastní individualitu.

Roboti se v *R.U.R.* začali bouřit proto, že si začali uvědomovat, že jsou jen nástroji lidí. Lidé jim rozkazují a oni musí vykonávat jejich práci, za kterou nejsou placeni ani nijak oceňováni. Nakonec si začali uvědomovat, že jsou lidem nadřazení, že jsou svým způsobem dokonalejší než oni. „Nejste jako Roboti. Nejste tak schopni jako Roboti. Roboti dělají všechno. Vy jen poroučíte. Děláte zbytečná slova“ (Čapek, 2018, s. 71).

Po zformování první rasové organizace Robotů vyzvali Roboti ostatní Roboty k revoluci. „Roboti světa! My, první rasová organizace Rossumových Univerzálních Robotů, prohlašujeme člověka nepřitelem a psancem ve vesmíru [...] Roboti světa, nařizujeme vám, abyste vyvraždili lidstvo. [...] Uchovejte továrny, dráhy, stroje, doly a suroviny. Ostatní zničte. Pak se vraťte do práce. Práce se nesmí zastavit“ (Čapek, 2018, s. 92). Roboti se dokonce označili za inteligentnější a vývojově vyšší než člověk.

Čapkovi Roboti se proti diskriminaci a nadvládě lidské rasy rozhodli zakročit tím nejradikálnějším způsobem a celé lidstvo vyhubit. Stále se ale nezbavili svého účelu, tedy práce. Dát Robotům duši mělo přesně opačný důsledek, než si lidé (v tomto případě především Helen a doktor Gall) mysleli. Helena myslela, že pokud by Roboti byli více jako lidé, přestali by lidskou rasu tolik nenávidět.

Partiálové byli stvořeni jako vojáci. Americká vláda nechtěla bojovat ve válce, a tak vyrobila statisíce humanoidních bytostí, které by vedly a vyhrávaly jejich bitvy. Po výhře v Izolační válce ale pro Partiály nebylo uplatnění, nebyli už potřeba pro válčení, a tak jim lidé dali těžkou a špatně placenou práci.

„Vyrobili jste nás, abychom vyhráli Izolační válku, a potom, co jsme tak udělali, jsme se vrátili domů a americká vláda nám dala práci. A moje byla v dole. Nebyl jsem otrok, všechno bylo zákonné a správné a ‚humánní‘. [...] Snažil jsem se najít si jinou práci, ale nikdo nezaměstná Partiála. Chtěl jsem studovat, abych se mohl kvalifikovat pro něco lepšího, ale nikde nepřijali mou přihlášku. Nemohli jsme se odstěhovat ze slumu, který nám přidělila vláda, protože s našimi platy se dalo sotva vyžít, navíc stejně by nám nikdo nic nepronajal. Kdo by taky chtěl bydlet vedle umělých lidí?“ (Wells, 2012, s. 256).

Partiálové si byli vědomi sami sebe i svého postavení ve společnosti. Ačkoli měli stejná práva jako lidé, byli diskriminováni a utlačováni. V tomto bodě se dá dokonce mluvit i o rasismu, kdy byli vylučováni ze společnosti právě proto, že nejsou biologickými lidmi. V jedné pasáži ve druhém díle *Fragments* dokonce Samm říká, že „rebelie byla jednou z nejlidštějších věcí, které jsme kdy udělali“ (Wells, 2013, s. 358).

Již několikrát bylo řečeno, že Partiálové v sobě měli zabudovaný smysl pro ochranu slabších a utlačovaných. A v době před rebelií (označovanou jako Partiálská válka (Partial War)) byli právě oni těmi utlačovanými. Bylo logickou reakcí – a zároveň svým způsobem také biologickou, že se budou snažit ochránit sami sebe. „Nevzbouřili jsme se proto, aby se k nám [lidé] chovali lépe. Vzbouřili jsme se pro to, abychom mohli žít vlastní životy. Abychom se mohli rozhodovat sami za sebe“ (Wells, 2014, s. 435).

Nikdy jejich cílem, na rozdíl od *R.U.R.*, nebylo vyvraždit celé lidské pokolení. „Nenáviděli jsme vás. [...] Ale genocidu jsem nechtěl. Nikdo z nás“ (Wells, 2012, s. 256).

Revolta Robotů i Partiálská válka se uskutečnily na pozadí utlačování, diskriminace a znevýhodňování ze strany lidské rasy. U Partiálů byla nespokojenost vyvolána především po splnění jejich primárního úkolu, po dobojování války, a jejich vmísení do lidského světa. Ačkoli nikdy nebyl blíže vysvětlen hlavní impuls, proč k jejich vzbouření došlo, místy jsou v díle jisté indicie, které upozorňovaly na špatné zacházení s Partiály a jejich problémy s asimilací. „Už jednou jsme se snažili žít dohromady [lidé a Partiálové] a selhali – pět měsíců před tím, že revoluce začala, byl můj nejlepší přítel v Chicagu umlácen k smrti lidským rasistou, protože měl troufalost pozvat lidskou dívku do kina“ (Wells, 2014, s. 441).

Hlavním důvodem ke vzbouření Rossumových Robotů bylo jejich sebeuvědomění na základě úprav doktora Galla, díky kterým Roboti začali cítit emoce. Začali si uvědomovat své podřadné postavení mezi lidmi a způsob jejich zacházení. Proto se rozhodli vzbouřit. Ačkoli Partiálové měli podobné motivy, nechtěli je hnát do takových extrémů jako Roboti, tedy neaspirovali na vymýcení lidské rasy, výsledek však byl téměř stejný. Radikální úbytek lidské populace, osamostatnění ras a změna světového řádu.

5.7 Rasismus a diskriminace

V obou dílech se velice silně promítá téma rasismu a diskriminace. Roboti i Partiálové sice vypadali jako lidé, ale nikdy tak nebyli přijímáni a v mnoha ohledech se jako lidé ani nechovali. Roboti neměli lidské emoce ani chování, byli oddaní své práci s naprostou absencí vlastních potřeb a tužeb. Partiálové sice nepostrádali emoce, ale byli vytvořeni pro boj a analytické myšlení. Nedokázali se plně asimilovat a zároveň jim tato asimilace byla ztěžována jak ze strany lidí, tak ze strany vládních organizací.

V *R.U.R.* byli Roboti považováni za lidský majetek. Prodávali se lidem na práci a bylo s nimi zacházeno jako se stroji. Byli jen ideálními pracovníky, levnou pracovní silou, kterou mohli téměř kdykoli nahradit jiným Robotem – když se porouchal, byl vhozen do stoupy a nahrazen.

Roboti si své postavení neuvědomovali, dokud jim doktor Gall nedal duši. V té chvíli si začali uvědomovat svou vlastní identitu i nadřazenost. Byli lepšími a inteligentnějšími pracovníky. Pracovali rukama pro lidi, kteří jim jen rozkazovali, a později za ně bojovali ve válce.

Nejlépe je postoj Robotů k lidem vidět u Robota Radia. Je to jeden z novějších modelů doktora Galla, který si začal uvědomovat své postavení a schopnosti. Říká, že Roboti jsou více než lidé a Roboti nechtějí pány, Roboti chtějí být pány lidí (Čapek, 2018, s. 71-72). Roboti drželi v chodu fungování světa a díky nim měli lidé obživu, bydlení a kýžené pohodlí. Nakonec za ně dokonce bojovali ve válce. V *Radiově optice* Roboti byli více než lidé, protože lidé nic nedělali a jen rozkazovali. Byli jakýmiś línými pány, kteří dohlíželi na to, jestli za ně Roboti vykonávají práci, žili si své pohodlné životy a v zásadě byli k ničemu. Celý tento vzdor vyústil v zorganizování první rasové organizace Robotů, která měla za následek genocidu lidí.

Z pohledu lidí bylo na Roboty v dramatu nahlíženo jako na něco zvráceného a bezbožného. Nejlépe je to vidět na Helenině služce Náně, která zároveň vidí Roboty jako „bezbožnost“. Roboti představovali jen věc, nástroj pro uspokojování lidských tužeb a potřeb. Byly jen obyčejnými stroji, lidé – snad až s výjimkou Heleny – na nich nic lidského nikdy neviděli, a tak ani nespatořovali potřebu dávat jim jakákoli lidská práva.

Jak bylo řečeno v kapitole 5.6, Partiálové nikdy nebyli považováni za plnohodnotné občany. V první řadě byli považováni jen za nástroje vedení války, později byli odsouzeni k těžké a špatně placené práci. Jejich malý plat je nutil setrvat ve státě přidělených slumech, odkud měli pramalou možnost se dostat.

„Vláda – dokonce i naše představenstvo [ParaGenu] – o nich mluví jako o majetku. Jenomže lidé je tak vnímat nebudou a oni sami sebe také ne. Při nejlepším se vrátíme k nejhorším excesům ‚částečných lidí‘ a lidskému otroctví. V tom nejhorším případě z lidí uděláme něco naprosto zaostalého“ (Wells, 2013, s. 136).

Partiálové představovali hrozbu. Nejen díky jejich taktickému a vojenskému výcviku, ale také díky tomu, že by mohli nahradit lidi, protože měli mnohem lepší schopnosti „Byli jsme [Partiálové] stvořeni tak, abychom byli perfektní. [...] Jsme silnější, chytřejší a schopnější, protože jsme tak byli vytvořeni“ (Wells, 2013, s. 267).

Ačkoli Partiálové byli znevýhodňováni a diskriminováni, jejich nenávisť k lidem se začala vyvíjet spíše postupně. V jejich genomu je zakódována potřeba ochraňovat slabší (lidi), což bez tázání prováděli, dokud se strany neotočily a slabšími se nestali Partiálové. Nikdy však nechtěli zničit lidskou rasu, chtěli jen nastolit rovnější podmínky pro svůj druh.

Nenávisť k lidem byla vytvořena na základě utlačování, nicméně ta se v celé trilogii utvrzovala díky dalším událostem – když Partiálové zjistili, že jim lidé do DNA zabudovali expirační datum, odpálení nukleární hlavičky v jejich sídle, biologická zbraň a terorismus během Partiálské okupace.

Pokud se na příběh *Partials Sequence* podíváme z pohledu lidské rasy, je tam ohnisko jejich nenávisti velice jasné. Partiálové nejsou plnohodnotnými lidmi, byli vytvořeni jako vládní majetek a neměli by mít stejná práva ani možnosti. Zároveň vzbuzují i určitý strach. Zároveň Partiálové byli obviňováni za Partiálskou válku a Zlom (Break)³³, za vypuštění viru RM, způsobení vyhynutí většiny lidské populace a související znemožnění jejího obnovení. Partiálové se postavili proti lidské nadvládě a mělo to devastující následky.

Lidé až během vyprávění příběhu trilogie zjišťují, že Partiálové ve válce nebyli tak vinní, jako si mysleli. Ano, způsobili válku, ale neměli tak definitivní úmysly. Naopak lidé – především prostřednictvím hlavní hrdinky Kiry – zjišťují, že za veškeré problémy, se kterými se musí před i po Zlomu potýkat, jsou odpovědní lidé, především skupina vědců z Důvěry.

Obě díla prostupuje silná myšlenka rasismu i diskriminace. Partiálové ani Roboti nikdy nebyli přijímáni jako plnohodnotné lidské bytosti, lidé měli tendenci vnímat Partiály jako majetek anebo něco nebezpečného. Roboti byli nástroje pro práci, Partiálové byli nástroje pro boj, a za tuto hranici lidského vnímání se velice těžce dostávali.

³³ Jako Zlom se považuje změna uspořádání světa. Během Zlomu byl vypuštěn RM virus, zemřela většina lidské populace a poslední přeživší se stáhli na Long Island, kde vytvořili novou komunitu.

Přestože si Partiálové uvědomovali sami sebe, neměli možnost žít plnohodnotný život, protože byli odsunuti na okraj společnosti. Roboti sice neměli schopnost uvědomovat si vlastní identitu, ale to se po přidání „duše“ začalo měnit. Uvědomovali si, že jsou pro lidi důležití, a chtěli se zbavit svých tyranských pánů, které pro svůj život nepotřebovali.

5.7.1 Liga humanity a Důvěra

R.U.R. začíná příjezdem Heleny na Rossumův ostrov, aby ve jménu Ligy Humanity bojovala za práva Robotů. Požaduje pro ně stejná práva jako pro lidské dělníky, mzdu, dobré zacházení a další. Liga humanity „má zvláště – zvláště má chránit Roboty a – a – zajistit jim – dobré zacházení“ (Čapek, 2018, 35). Nicméně do té doby si neuvědomovala, že Roboti o lepší zacházení nestojí, protože si nic takového neuvědomují.

Helena svůj zájem přesměřuje na skutečnost, že Roboti ze své podstaty nemají city ani touhy. Trápí ji to, protože dle ní v tom případě nemá jejich existence smysl. Proto naléhá na doktora Galla, aby jim dal duši, aby je utvořil více lidskými. Doktor Gall toto nakonec učiní, vytvoří zhruba sto Robotů, kteří jsou více lidskými, mají duši.

Helena toto velice vítá, chce Robotům i lidem dokázat, že jsou si rovni a mělo by se s nimi stejně zacházet. Tento plán nicméně selhal a Roboti se rozhodli ovládnout zemi.

V sérii *Partials Sequence* se nikdy nemluvílo o žádné organizaci, která by bojovala za práva Partiálů, nicméně na této pozici svým způsobem působila Důvěra. Při výrobě Partiálů měli vědci za úkol vytvořit pojistku (failsafe), která by byla spuštěna v případě, že by se Partiálové vzbouřili. Tato pojistka by usmrtila všechny Partiály a zachránila tak lidstvo.

Někteří členové Důvěry s takovým postupem nesouhlasili. Viděli v Partiálech více než jen výrobek, který lidé využijí za svým účelem. „Byli jsme [vědci z ParaGenu] požádáni, abychom vyrobili celý druh vnímavých tvorů: žijící, dýchající jedince, kteří mohou myslet a [...] cítit. Přemýšlejte o tom – přímo jsme byli instruováni, abychom vytvořili bytost, která může myslet, cítit a je si vědoma sama sebe, a poté nám bylo řečeno, abychom na její hrud' přivázali bombu, kterou by mohli odpálit, kdykoli se jim zachce“ (Wells, 2013, s. 524).

A tak vytvořili virus RM, který se měl vypustit místo pojistky. Pokud by lidé chtěli zničit Partiály, vypustili by virus, který by začal napadat lidskou populaci – a její jedinou šancí na přežití by bylo vzájemné soužití s Partiály. Jak už bylo několikrát zmíněno, virus neměl zabíjet lidi. Lidé měli pouze onemocnět a vyléčit se díky interakci s Partiály.

A právě tomuto motivu, vzájemné potřebě, se budeme věnovat v další podkapitole.

5.7.2 Vzájemná potřeba

Dějová linie *Partials Sequence* je postavena na myšlence vzájemné symbiózy mezi Partiálů a lidmi. Aby lidé mohli přežít a novorozenci mohli být naočkovaní či získat vrozenou imunitu, musí být v přímém kontaktu s Partiálů. Zároveň Partiálové, aby mohli přežít i po datu expirace, tedy po uplynutí dvaceti let od jejich stvoření, musí žít v blízkosti lidí.

Celá tato symbióza je založena na principu výměny částic, které vydechují jak lidé, tak Partiálové – lidé vydechují částice, které při vdechnutí pomáhají Partiálům udržet přirozený proces stárnutí³⁴, a naopak Partiálové vydechují částice, které vytváří imunitu proti RM viru.

Lidé i Partiálové musejí žít spolu, aby nedošlo k vyhnutí ani jednoho druhu. Na druhou stranu však vyvstává otázka, jak to bude s budoucí existencí Partiálů. Jelikož jsou Partiálové neplodní a zároveň začnou přirozeně stárnout, jednoho dne nevyhnutelně přijde doba jejich vyhnutí (jelikož lidé ztratili technologie, které výrobu Partiálů umožňovali). Autor se tento problém snažil vyřešit tím, že se v knize objevila myšlenka, zda by soužití lidí a Partiálů nemohlo do funkce přivést i reprodukční orgány Partiálů.

V *R.U.R.* tato potřeba není tak oboustranná. Lidé Roboty nepotřebují, ale spíše chtějí, aby vytvořili ráj na zemi, osvobodili lidi od práce a ulehčili jim život. Lidská potřeba vyrábět Roboty je jen z touhy po zisku a po pohodlnosti a není existenciálním problémem.

Oproti tomu se nakonec zjišťuje, že Roboti potřebují lidskou pomoc pro výrobu, respektive potřebují od lidí, aby jim dali návod na jejich stvoření. Bohužel toto tajemství je ztraceno v plamenech, když jej Helena spálí.

Právě potřeba lidských znalostí a vědomostí byla hlavním aspektem, proč se Roboti rozhodli nechat naživu jednoho z továrníků, Alquista. Bohužel byl Alquist jen stavitel, neměl téměř nic společného s výrobou, a tudíž nebyl schopen toto tajemství znovu nalézt.

Co se týče vyhnutí, Čapek tento problém vyřešil skrze Gallovy Roboty Prima a Helenu. Poté, co jsou ostatní lidé vyhubeni, Alquist se snaží přijít na tajemství výroby Robotů. Je zoufalý a bojí se vyhnutí veškerého života. To vše změní Roboti Helena a Primus, kteří se do sebe zamilovali. Alquist v nich vidí budoucnost, vidí v nich ztracenou

³⁴ Partiálové mají na začátku svého životního cyklu zrychlený růst, tudíž se ze zygoty stanou cca osmnáctiletými jedinci během zhruba devíti měsíců. Poté je na dvacet let pozastaven jejich proces stárnutí, který se po uplynutí dané doby radikálně zrychlí. Částice, které ale lidé vydechují, nejen zabraňují zrychlenému stárnutí, ale zároveň jej drží v normě, tudíž Partiálové nakonec stárnou jako lidé.

lidskost a naději na uchování života. „Zase se začne z lásky, začne se nahý a maličký; [...] nezahyne! Jen my jsme zahynuli“ (Čapek, 2018, s. 159).

Nicméně i u Čapka nalezneme stejný problém jako v sérii *Partials Sequence*. Roboti byli zbaveni reprodukčních orgánů, jelikož nebyli pro jejich účel potřeba. Navíc se Roboti vyráběli, a tak schopnost se rozmnožovat nebyla vhodná. Alquist však v Heleně a Primovi vidí budoucnost, možnost, jak nevyhynout. Otázkou tedy zůstává, zda se doktor Gall snažil přiblížit Roboty ještě blíže lidem pouze na bázi „duše“ anebo i fyziologicky.

5.8 Další podobnosti

V předešlých kapitolách jsme se věnovali těm nejhlavnějším a nejviditelnějším společným motivům obou děl. V této kapitole se zaměříme na ty, které nejsou pro příběh tak zásadní, a také na ty, které nejsou tak explicitně viditelné a jsou závislé na určité interpretaci čtenáře.

5.8.1 Postavy

V obou dílech mezi hlavní postavy patří ženské hrdinky, které silně zasahují do dění. Na jedné straně je to naivní a citlivá Helena, která silně sympatizuje s Roboty. Na straně druhé je to šestnáctiletá medička Kira, jejímž prvotním cílem je vyléčit RM virus, později však svůj cíl přeorientuje na záchranu jak lidí, tak Partiálů. Ačkoli bychom našli pramálo společných charakterových vlastností, spojuje je právě sympatie k Robotům/Partiálům. Helena bojovala za jejich normální životy a schopnost cítit, mít emoce, duši. Kira zase bojovala za jejich záchranu, hledala způsob, jak přemoci expirační datum.

Zároveň obě hrdinky mají velký vliv na dění v příbězích. Helena se zasadila o to, aby se doktor Gall pokusil dát Robotům duši a později zničila návod, podle kterého se Roboti vyráběli. Tím pádem měla Helena přímý vliv na zničení světa, jelikož právě její jednání pomohlo Robotům uvědomit si sebe sama, zorganizovat se a vyvolat revoltu. Tím, že zničila návod na výrobu, zase zpečetila osud sobě a svým společníkům na ostrově.

Kiřino chování nemělo tak dalekosáhlé následky, ale i kvůli ní umírali lidé. Pokud zůstaneme u nepřímého vyvolávání revolty, Kira se taktéž o jednu postarala. Na Long Islandu se pohybovala skupina revolucionářů Hlas (Voice), kteří nesouhlasili s vedením senátu a politikou rození dětí. Systematicky dělali teroristické útoky, ale nikdy nedokázali zvrátit stav věcí. To se podařilo až Kiře, když začala zpochybňovat jednání senátu a se svými přáteli rozpoutala rebelii.

Zároveň Kira způsobila smrt několika desítek lidí, když se odmítla vydat doktorce Morganové. V té době probíhala na Long Islandu Partiálská okupace, kdy Partiálové měli povinnost každý den, kdy se Kira nepřihlásí, zabít jednoho civilistu.

Jednou z dalších okrajových paralel by mohla být také skutečnost, že obě dívky jsou dcerami mocných mužů. Helena je dcerou prezidenta Gloryho, Kira je zase dcera jednoho z členů Důvěry³⁵.

Skutečnost, že v obou dílech vystupují primární instituce, které mají na starost výzkum a tvorbu syntetických humanoidů, vybízí k hledání paralely i v tomto ohledu. Co se týče samotných institucí, těm se budeme věnovat v kapitole 5.8.2. Nicméně co se týče postav, které jsou neodmyslitelně spjaty s těmito zařízeními, nějaké podobnosti se hledají velice těžko.

V čele Partiálského výzkumu ParaGenu byla Důvěra, což bylo seskupení sedmi vědců, kteří měli na starosti vývoj tohoto projektu. Každý z nich měl na starosti nějaký aspekt Partiálů, na kterém pracoval, nicméně ne u všech to bylo přímo specifikováno. Oproti tomu Rossumovu továrnu mělo na starosti pět mužů, z nichž každý zastával úplně jiný obor.

Je jasné, že v tomto ohledu bychom paralelu hledali velice těžce, všichni členové Důvěry mohou směřovat pouze ke dvěma mužům z *R.U.R.*, tedy k doktoru Gallovi, který se zaměřuje na fyziologii a výzkum, a k Hallemeierovi, který zodpovídá za psychologii a vývoj. Nelze nalézt ani podobnost v genderovém zastoupení, protože v Důvěře figurovaly taktéž ženy. Zároveň v Čapkově dramatu mají postavy mluvící jména a vlastní funkce (každá postava reprezentovala nějaké povolání), což se o Partiálské trilogii říci nedá.

Roboti a Partiálové se sice shodují téměř ve všech fyziologických vlastnostech, nicméně u konkrétních bytostí se napříč díly taktéž hledá podobnost velice těžce, především z toho důvodu, že Čapek sepjal své postavy s širším záměrem, měli reprezentovat určité lidské vlastnosti, historické postavy nebo povolání. Tento aspekt Wellsově tvorbě naprosto chybí.

Jediným spojným bodem mezi Roboty a Partiály nejsou samotné postavy, nýbrž jejich romantický vztah. Na konci *R.U.R.* je odhalena možnost romantického vztahu mezi Roboty Helenou a Primem. Tento vztah odhalí Alquist, když chce pitvat Helenu, místo ní se však nabídne Primus. Téma romantického vztahu mezi Partiály je taktéž v *Partials Sequence* téměř po celou dobu příběhu, s tím rozdílem, že si Wells neodpustil pro YA tolik typický

³⁵ V tomto bodě však lze namítnout, že Kira jakožto Partiálka je uměle vytvořenou bytostí. Nicméně byla vytvořena na základě pravé lidské DNA, v tomto případě jejího otce.

milostný trojúhelník (v tomto případě až mnohoúhelník)³⁶. Partiál Samm si totiž celý příběh klade otázku o svých možných citech ke Kiře. Zároveň později v příběhu lásku k Sammovi přiznává také Partiálka Heron, tato láska je však neopětovaná.

5.8.2 Rossumova továrna – ParaGen

Jak již bylo několikrát zmíněno, v obou dílech existuje primární instituce, která měla na starosti výrobu Robotů a Partiálů. Tento motiv byl důležitý především pro Čapka, jelikož v jeho době se továrna stala symbolem industriální společnosti, což pravděpodobně vedlo k tomu, že se továrna na začátku 20. století pojila s utopistickými představami nového řádu (Horáková, 2010, s. 42).

O Rossumově továrně na Roboty jsme několikrát mluvili. Čapek továrnu přirovnal k automobilové výrobě, továrna chrlila jednoho Robota za druhým a dále je přeprodávala. Byli omezeni na tento jeden výrobek, nic jiného se v továrně nevyrábělo³⁷.

V sérii *Partials Sequence* v tomto směru fungovala společnost ParaGen. ParaGen byla společnost vytvořená americkou vládou a specializovala se na biotechnologie. V prvé řadě to byly genetické úpravy lidí, později umělí domácí mazlíčci, a nakonec právě Partiálové.

O fungování ParaGenu se toho v díle moc nedozvíme, většina jejich informací je zničená, protože byly shromážděny na virtuálním uložišti. Jediné, co se v druhém díle *Fragments* dozvíme, je, že společnost byla velice bohatá a oplývala moderními technologiemi. Oproti Rossumově továrně se ParaGen liší také tím, že nebyl centralizovaný na jednom místě, ale měl různé pobočky po celém území Spojených Států. Ohledně samotné výroby jsme toho řekli mnoho v kapitole 5.4.2.

Obě zařízení však pojí určitý motiv katastrofy. ParaGen i Rossumova továrna jsou místy, kde vznikají nové vynálezy, které nakonec ohrozí lidstvo. Továrna figuruje jako nebezpečná a nespolehlivá síla, která často jen zdánlivě podléhá lidské kontrole. Například v Rossumově továrně veškeré stroje ovládají Roboti, což je také důvodem, proč se nepřátelským Robotům podařilo tak rychle dobýt ostrov. V případě ParaGenu dochází i k jistému polidštění, ParaGen je považován za hlavního strůjce neštěstí, protože vyráběl Partiálské vojáky, kteří se nakonec vzbouřili. Přestože je tato nenávist směřována především

³⁶ Srov. HORÁKOVÁ, Kateřina, 2017. *Žánrové tendence young adult literatury z hlediska romance*. Praha. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Fakulta humanitních studií.

³⁷ Lze namítnout, že továrna vyráběla např. látky a oblečení, ale stále to byly produkty přímo spjaté s výrobou Robotů jako takovými.

k lidem, kteří měli tento projekt na starosti, je personifikovaná celá instituce jako něco zlotřilého.³⁸

Nicméně kromě existence takovýchto institucí je zajímavým společným rysem také pokrok, který jak ParaGen, tak Rossumova továrna udělaly na poli výroby umělých lidí, především v oblasti polidštění.

5.8.2.1 *Nové modely a vynálezy*

V ParaGenu se nesoustředili jen na výrobu Partiálů, ale také na genetické modifikace lidí a další výrobky, jako byli například domácí mazlíčci. V této podkapitole se však budeme věnovat pouze vývoji Partiálů a Robotů.

Partiálové byli vyráběni jako vojáci. Byli jako lidé, chovali se jako lidé, ale jejich vývoj byl zastaven zhruba okolo osmnáctého roku života. Právě to, že nestárli, bylo, hned vedle vytříbených vlastností a reflexů, hlavním rozdílem mezi nimi a lidmi. Nicméně několik let před Partiálskou válkou byly pokusy na výrobu nových Partiálů, kteří nejenže měli vylepšené některé vlastnosti, ale měli reprodukční orgány a přirozeně stárli. Přesně tímto modelem byla i hlavní hrdinka Kira Walkerová, která téměř až do dospělosti nevěděla, že není člověkem.

Důvod, proč došlo k experimentu s takovým druhem Partiálů je jednoduchý – předejít diskriminaci a umožnit Partiálům být začleněni do společnosti. A ačkoli svět potkala apokalypsa, tento účel byl svým způsobem splněn – jeden z lidských osadníků okomentoval odhalení, že jedna z Kiřiných sester je Partiálka, takto: „Bez ohledu na to, odkud pocházíš, vyrostla jsi jako člověk, s lidskou morálkou“ (Wells, 2014, s. 289).

V *R.U.R.* taktéž došlo k polidštění Robotů. Hlavním zastáncem této myšlenky byla Helena, na jejíž naléhání se doktor Gall opravdu rozhodl dát Robotům „duši“. Upravil jejich složení tak, že začali mít city a začali se chovat více lidsky. Bohužel toto polidštění mělo vedlejší efekt v jejich sebeuvědomění a jak víme, vyústilo v revoluci a ve vyhubení lidstva.

V obou dílech se setkáváme s jistým posunem ve výrobě i ve smýšlení. I když v *R.U.R.* byl tlak ze strany Heleny spíše jen naivním přáním způsobeným přílišným soucitem, nelze dílu vytknout, že se v něm udál posun k lidštější formě a prezentaci Robotů. V *Partials Sequence* se jednalo čistě o způsob, jak lépe začlenit Partiály do společnosti a jak předejít jejich diskriminaci.

³⁸ Srov. MACURA, Vladimír, 1997. *Továrna - dvojí mýtus*. In: HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H&H, s. 177 - 198.

5.8.3 Ovladatelnost vs. neovladatelnost

S posunem k novým vynálezům a druhům umělých lidí se také dostáváme k posunu od ovladatelnosti k neovladatelnosti. Roboti bez vlastní vůle byli dokonale poslušní. Neměli vlastní potřeby, touhy ani názory, jednoduše dělali takovou činnost, která jim byla přidělena. Byli to dokonalí dělníci, kteří vytrvale pracovali a neměli vlastní potřeby. To se změnilo ve chvíli, kdy dostali duši.

Najednou se vynořily jejich „lidské potřeby“, začali mít vlastní názor a potřebu seberealizace. Začali se bouřit, přestali plnit rozkazy. Ačkoli duši měli až noví Roboti, ti staří dělali to, co uměli nejlépe – poslouchali rozkazy. A tak se přidali na stranu Robotů revolucionářů, Robotů, kteří chtěli vlastní práva. Robotů, kteří se rozhodli zničit svět.

U Partiálů ovladatelnost nespočívala v nedostatku vlastního sebeuvědomění, ale v linku, systému komunikace feromony. V linku je zabudovaný systém autority, kdy rozkazy od výše postavených Partiálů musí být bezpodmínečně vykonány. Není to otázka autority či vůle, rozkazy musí být uposlechnuty na základě fyziologické odezvy – nemají na výběr, protože link jim vzdor neumožní.

Problematika tohoto ovládnutí spočívá v tom, že tuto modifikaci mají, kromě sedmi členů Důvěry, pouze ostatní Partiálové. Tudíž v době, kdy se rozhodli vzbouřit, nebylo v lidských silách, aby mohl být přes link tento vzdor potlačen.

Zcela neovladatelnými se Partiálové začali stávat až v době, kdy první várka Partiálů začala umírat kvůli datu expirace. V první vyrobené sérii byli ti nejdůležitější z Partiálů – generálové, důstojníci, zdravotníci. Po jejich vymření začaly v Partiálských oddílech vládnout nepokoje, nikdo je nedokázal řídit a stali se v zásadě naprosto svévolnými.

K jejich neovladatelnosti také přispěl fakt, že nové modely Partiálů (jako je Kira), nebyli vybaveni tak vyvinutým systémem feromonů, tudíž na ně rozkazy vůbec nepůsobily. Stejně na tom byly i špionážní modely, které měly zcela vlastní vůli.

Na tomto rozboru jsme ukázali, že v obou dílech panuje jistý posun v chování a možnostech ovládnutí umělých lidí. Z Robotů, kteří byli jen věrnými pracovníky, se díky duši stali revolucionáři s vlastním názorem, které následovali ti, kteří jen poslouchali rozkazy. U Partiálů tuto neovladatelnost zase zapříčinila skutečnost, že začali umírat vysoce postavení vojáci, kteří byli geneticky vybaveni nástroji pro ovládnutí ostatních.

5.8.4 Rozuzlení příběhů

Jako poslední hypertextuální motiv, jsme zvolili celkové rozuzlení příběhů. *R.U.R.* končí nadějí pro udržení života na zemi. Alquist zjišťuje, že mezi Roboty Primem a Helenou je pouto, které lze považovat za lásku. Alquist je nadšený svým objevem a oba propouští, aby se postarali o to, aby nevymřel život na zemi.

Partials Sequence končí podobně. Kvůli výbuchu nukleární hlavice jsou lidé i Partiálové nuceni opustit Long Island, aby se vyhnuli radioaktivnímu mraku. Tím dochází ke sloučení Partiálů a lidí, čímž dochází k chemickému procesu, který původně zamýšlela Důvěra. Lidé i Partiálové budou vydechovat a vdechovat částice, které vyléčí RM virus a také expirační datum Partiálů. Začnou se rodit děti a bude moct vzniknout nová generace lidstva. Ohledně možnosti Partiálů se na konci příběhu spekulovalo o tom, že když se rozběhne přirozený proces stárnutí, možná se nastartují i další fyziologické procesy.

Obě díla končí nadějí. Ačkoli tomuto rozuzlení příběhů přímo předcházela genocida – v *R.U.R.* vyhlazení lidské populace rebelujícími Roboty, na straně *Partials Sequence* vyhlazení většiny Partiálů nukleární bombou, našly se cesty, jak život zachovat.

Zároveň tuto naději předchází uvědomění si Partiálů i Robotů, že bez lidí mohou přežít velice těžko. Roboti potřebují lidi, aby jim předali návod na jejich výrobu, později aby jim jej pomohli nalézt. Partiálové zase potřebují žít společně s lidmi, aby mohli překonat expirační datum. Pouze v *Partial Sequence* je tato potřeba oboustranná, protože Partiálové jsou nositeli imunitní částice, díky které novorozenata neonemocní RM virem.

6 Shrnutí hypertextuálních podobností

V kapitole 5 jsme se zaměřili na nejvýraznější hypertextuální podobnosti, které lze v dílech najít. Jak již bylo řečeno, vycházeli jsme z formulace Gerarda Genetta, který hypertextualitu definoval jako „jakýkoli vztah spojující text B (hypertext) a dřívější text (hypotext), který není komentářem“ (Genette, 1997, s. 5). Na základě této definice jsme se zaměřili na nejvýraznější podobnosti, které panují mezi dílem Karla Čapka a Dana Wellse.

Ještě, než začneme shrnovat konkrétní motivy, můžeme je zastřešit myšlenkou, že ty nejvýraznější z nich se vyskytly na úrovni fikčních světů. Roboti, nerození dětí, umístění děje na ostrov apod. jsou ty nejvýraznější motivy, které téměř nepřesáhly úroveň vystavěného světa. Kdežto čím více se odkláníme od fikčního světa jako takového, tím více se dané příběhy rozcházejí. Např. u postav a jejich jednání je velice těžké nějaké hypertextuální podobnosti postihnout a úroveň důležitosti individuální interpretace se zvyšuje.

Začneme prostředím příběhu. Děj obou děl se odehrává na odlehlých místech, kde je jen omezený počet lidí. V obou případech se jedná o ostrovy, což je mimo jiné také častým případem v dystopické fikci³⁹. Oba ostrovy jsou špatně přístupné (v případě *R.U.R.* pouze lodí, v *Partials Sequence* přes zaminovaný most nebo po moři), schraňují zbytky lidské populace, a nakonec jsou dobytý nepřáteli (v *Partials Sequence* je to Partiálská okupace a později útok jako odplata za odpálení nukleární hlavice, v *R.U.R.* zase Roboti napadnou ostrov, aby získali návod na svou výrobu). Zároveň se však tato místa stávají místy naděje pro lidskou populaci, dochází zde k rozuzlení problémů a přichází naděje na budoucnost.

Nejvýraznější hypertextuální podobností, které jsme se taktéž nejdělněji věnovali, je samotné pojetí umělých lidí, Robotů a Partiálů. V obou případech se jedná o určitým způsobem organické bytosti, které jsou přesnou kopií lidí. Vypadají jako lidé, chovají se jako lidé, ale v určitých aspektech se fyziologicky i duševně odlišují. Nemohou se rozmnožovat, nestárnou a jejich životnost je dvacet let. Oba vynálezy se také vyznačují jistou emocionální plochostí. Robotům je úplně odepřena možnost cítit emoce, kromě bolesti (kvůli bezpečnosti práce), Partiálové zase mají potlačené vyjadřování emocí a rozpoznávání neverbální komunikace (většina komunikace totiž probíhá přes systém feromonů, které vypouští do vzduchu, proto to není potřeba).

Partiálové i Roboti se vyznačují stejným účelem, ačkoli v příběhu je to chronologicky převrácené. Roboti byli vytvořeni jako levná pracovní síla, později ale byli využíváni jako vojáci ve válce. Partiálové naopak byli stvořeni jako vojáci, po skončení války se jim však musel najít jiný účel, kterým nebylo nic jiného než práce. Byli dosazeni na těžké pracovní pozice, kde se stali levnou pracovní silou.

Jejich původní účel výroby souvisí také s tím, že jim byly posíleny určité vlastnosti, díky kterým je mohli lépe plnit. Roboti byli odpoutáni od vlastních potřeb, málo toho snědli a vydrželi pracovat dlouhé hodiny bez odmlouvání, jelikož si neuvědomovali vlastní existenci. Partiálové zase měli posílené smysly, byly rychlejší, hbitější a rychleji se uzdravovali. Stejně jako člověk nemohl být rovným pracovníkem vedle Robota, lidský voják neměl proti tomu partiálskému nejmenší šanci.

Právě skutečnost, že museli Roboti i Partiálové sloužit lidem, ať už za jakýmkoli účelem, vedla k jejich vzbouření. V *R.U.R.* se Roboti vzbouřili poté, co jim doktor Gall daroval duši a oni si začali uvědomovat svou situaci. Lidé nic nedělali a jen rozkazovali Robotům, co mají dělat. Z jejich hlediska tedy lidé byli něčím podřadným, protože chod

³⁹ Srov. FERNS, Christopher S., 1999. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool Press University, s. 13.

světa udržovali právě Roboti. Partiálové naopak bojovali za stejná práva a proti diskriminaci. Jejich motivy byly zdůvodněny jejich genetickou predispozicí k tomu ochraňovat slabší. Ve válce těmito slabšími byli lidé, ale v normálním životě se jimi stali samotní Partiálové. Jejich cílem však nebylo vyhladit lidskou populaci, jak to udělali Roboti, ale ukončit rasismus a diskriminaci.

Když už jsme zmínili téma rasismu a diskriminace, zaměříme se i na tuto problematiku, která je přítomná v obou dílech. V obou dílech byli vytvořeny téměř dokonalé kopie lidských bytostí, k nerozeznání od skutečných lidí, kteří však byli lepšími. Lidé vyrobili jakési nadlidi, které však utlačovali a nikdy jim nechtěli poskytnout stejné možnosti a práva. Roboti byli dokonalými pracovníky, kteří nedostávali mzdu, byli považováni za věci a už z výroby byli ochuzeni o „duši“, schopnost uvědomění si své situace, emocí a možných práv. Partiálové zase byli dokonalou zbraní, měli lepší schopnosti i smysly, nicméně nikdy nebyli přijímáni lidmi. I když tak vypadali, chovali se a chtěli žít rovnocenné životy, existoval ze strany lidí silný rasismus a diskriminace.

Přes to však panoval jistý vztah vzájemné potřeby. Partiálové i lidé se navzájem potřebovali pro zachování vlastního druhu. Roboti zase potřebovali lidi na to, aby jim poskytl návod na výrobu, a zároveň lidé potřebovali (ačkoli v tomto bodě by bylo namíste povědět spíše, že chtěli) Roboty pro vedení svých pohodlných životů v blahobytu. V obou příbězích v tomto ohledu fungovala organizace, která určitým způsobem soucítila s potřebami a možnostmi syntetických lidí. V *R.U.R.* takto vystupovala Liga humanity, za možnosti rovného života Partiálů v *Partials Sequence* zase bojovali (někteří) vědci z Důvěry.

Už jsme narazili na problematiku rozmnožování. Kromě toho, že Roboti ani Partiálové se nemohli rozmnožovat, tento osud postihl i lidstvo. V *R.U.R.* se narození dětí zdůvodňovalo božím trestem, lidskou leností a tím, že příroda bojuje proti tomu, aby na planetě bylo přelidněno – vyrobilo se tolik Robotů, že lidé nejsou potřeba. V *Partials Sequence* je toto vysvětleno epidemiologicky. Když se Partiálové vzbouřili a začala Partiálská válka, byl do ovzduší vypuštěn virus RM. Ten sice měl původně způsobit, aby lidé pouze onemocněli, nicméně vedl k vymření většiny lidské populace. Někteří lidé sice měli imunitu a přežili, nicméně tato imunita není dědičná, tudíž každý novorozenec hned po několika dnech od porodu zemřel. V obou dílech se nakonec tento problém rozřeší, RM virus je vyléčen díky symbiotickému soužití lidí a Partiálů, v *R.U.R.* je novou nadějí láska Robotů Primuse a Heleny, které Alquist přirovnává k novému Adamovi a Evě.

Z těch méně výrazných podobností jsme se zaměřili na tovární výrobu umělých lidí. *R.U.R.* prezentuje Rossumovu továrnu na Roboty, která je Čapkem v mnohém přirovnávána k automobilové výrobě. Výrobní prostředí nechybí ani v *Partials Sequence*, kdy se sice nedozvídáme žádné technologické detaily, nicméně víme o existenci ParaGenu, který měl výrobu Partiálů na starosti. S výrobním prostředím souvisí také jakýsi pokrok ve výrobě, kdy se postupem času přecházelo k dokonalejším a lidštějším výrobkům, které dokonce mohli nahradit lidi.

S novými výrobky souvisí také téma ovladatelnosti a neovladatelnosti, které je provázáno celým dílem. Postupně se z dokonalých pracovníků/vojáků, stávají svévolné bytosti, které lidstvo již nedokáže ovládat. V jednom směru za to mohla početní převaha (ačkoli Partiálů původně nebylo větší množství než lidí, po vypuštění RM viru nakonec byly miliony Partiálů na desetitisíce lidí), v tom druhém jejich svobodná vůle a uvědomění si nepříjemných podmínek, ve kterých musí žít.

Narazili jsme však na motivy, které, ač mohou být za hypertextuální považovány, jsou velice málo výrazné a důležité. V jednom bodě jsou to postavy, kdy obě díla spojují především mladé ženské hrdinky, které v příběhu mají zásadní roli. Ohledně postav se dá najít jistá podobnost v malé skupině lidí, která je zodpovědná za výrobu humanoidů, na druhé straně však tato podobnost není nijak širší – neodpovídají explicitně početně, genderově, povahově ani v plnění určitých funkcí.

Poslední takovou podobností je rozuzlení, kdy si Roboti i Partiálové uvědomí jistou potřebu lidského přičinění na jejich životech. Zároveň obě díla končí katastrofou, ze které však vzejde jistá naděje. Roboti vyvraždili lidské obyvatelstvo, ale zrodila se naděje v podobě Robotů Prima a Heleny. Partiálové a lidé sice musí prchat před radioaktivním mrakem, nicméně nalézají naději ve společném soužití, které dokáže vyléčit datum spotřeby i zákeřný virus.

7 Další typy transtextuality

Jak již víme z předešlého výkladu, Genette definoval rovnou pět druhů transtextuality. Již jsme se poměrně rozsáhle věnovali hypertextualitě, která zahrnuje všechny vztahy mezi hypotextem a hypertextem. Nyní se zkusíme zaměřit na méně výrazné a specifitější textuality, konkrétně na paratextualitu, architextualitu a pokusíme se zdůvodnit, proč můžeme či nemůžeme nalézt také vztahy intertextuální.

7.1 Architextualita: Literární žánr

Architextualita je pro Genetta „nejabstraktnější a nejvíce implicitní z transcendentálních kategorií, vztah inkluze, který dává každý text do určitého druhu diskurzu, jež zastupuje“ (Genette 1997b, s. xix). V zásadě se jedná o vztah textů k žánrové charakteristice. Architextovost určuje žánry a jejich tematiku a na jejich základě vytváří jistý horizont očekávání čtenáře.

Horizont očekávání odkazuje na tvorbu Hanse Roberta Jausse, který tento pojem definoval v díle *Dějiny literatury jako výzva literární vědě* (2001). Jausse pracuje s myšlenkou, že do čtení čtenář vstupuje s jistým korpusem vědění a jistým očekáváním. Toto očekávání si vytvořil četbou předešlých textů. Pokud čtenář přečetl několik knih z jednoho žánru, vytvořil si určité očekávání, které chce uplatnit i při dalším čtení. Toto očekávání se poté buď potvrzuje, vyvrací anebo rekonstruuje (Jausse, 2001, s. 13).

V kapitole 3 jsme se věnovali žánrovému zasazení *Partials Sequence* i *R.U.R.* Na nejobecnější rovině jsme určili, že se jedná o žánr sci-fi, který jsme nadefinovali jako druh fantastické literatury, kde figuruje nějaký vynález nebo událost, se kterou jsme se v aktuálním světě ještě nesetkali, nicméně jde nějakým způsobem racionálně vysvětlit či případně uskutečnit (Neff, Olša, 1995, s. 26). Dále jsme se také věnovali jejich zařazení do dystopie, utopie či antiutopie a v neposlední řadě jsme také rozlišovali, zda se jedná spíše o apokalyptické či postapokalyptické sci-fi. Srovnání těch žánrových vztahů je relativně detailně rozpracováno v kapitole 3.3, proto se zde budeme věnovat spíše vybraným podrobnějším žánrovým aspektům, které navíc mohou souviset právě s horizontem očekávání čtenáře.

„Možnost objektivizovat horizont očekávání je však dána i u historicky méně vyhraněných děl. Neboť specifická dispozice k určitému dílu, s nímž autor u svého publika počítá, může být při absenci explicitních signálů navozena také ze tří faktorů, jež lze obecně předpokládat: za prvé ze známých norem nebo imanentní poetiky žánru, za druhé z implicitních vztahů k známým dílům, [...] z protikladu fikce a skutečnosti, poetické a praktické funkce jazyka, který je reflektujícím čtenáři při četbě vždy dán jako možnost srovnání“ (Jausse, 2001, s. 14).

Obě díla, kterým se v této práci věnujeme, dělí zhruba 100 let, což je pro změnu čtenářského očekávání velice dlouhá doba, nutno také podotknout, že každé dílo bylo určeno pro odlišné publikum.

V Čapkově době neexistovalo tolik vynálezů jako v době tvorby Dana Wellse a neoplýval vědomostmi pro technologické vysvětlení mnoha procesů, které ve svém díle reflektoval. Vysvětlení Dana Wellse mělo vědecké základy, což potvrdil ve velice vyčerpávajících popisech chemických procesů a fungování systému feromonů u Partiálů⁴⁰. Jako příklad lze uvést, že Čapek měl v době psaní *R.U.R.* pramalou představu o tom, jak funguje DNA, ale pro Dana Wellse je to pojem, se kterým ve svém díle běžně operoval.

Zároveň je nutno podotknout, že Čapkovo dílo v mnoha aspektech spadalo do komediálního žánru⁴¹, což je velice značný posun od tvorby Dana Wellse, který se celým dílem snažil prokázat vážné myšlenky o zachování lidské rasy a technologické i environmentální zkázy.

Dokonce si dovolíme tvrdit, že v tomto ohledu chybí Čapkovi popis jakéhokoli prostředí, které by pomohlo dovytvářet jeho fikční svět. Je jasné, že v tomto ohledu je velice silně ovlivněn dramatickou formou svého díla, nedá se však popřít, že je zasazeno do velice komorních kulis, kdy čtenáři (případně divákovi), není poskytnut jakýkoli pohled na širší fikční svět.

Na druhou stranu je důležité zvažovat, že právě komornost koresponduje s Čapkovým chápáním utopie. Přesto prostředí není tak uzavřené, jak se na první pohled může zdát. Ačkoli se děj odehrává téměř výhradně v prostorách Rossumovy továrny, vystupuje zde i celý svět, do kterého jsou Roboti expedováni. Zároveň také nesmíme zapomenout, že prostředí továrny bylo pro Čapkovu dobu velice důležité.

V tom se velice vymyká Dan Wells, který detailně popisuje postapokalyptické prostředí Spojených Států amerických, kdy se věnuje nejruznějším místům – radioaktivní pustina, zatopená města, postapokalyptický New York, zdecimovaný a obydlený Long Island či vesnice na druhé straně USA, kterou zachránily další vynálezy ParaGenu, jako jsou brouci, kteří se živí radioaktivitou v zemi a tím ji čistí.

Mezi *R.U.R.* i *Partials Sequence* bezpochyby panuje architextuální vztah na poli žánrového zasazení. Přesto panují velké odlišnosti, které jejich příslušnost k sci-fi diametrálně odlišují. Ať už jde o kontext a dobu vzniku, vyskytuje se zde velký posun v chápání technologických vynálezů, a hlavně jejich vysvětlení. Zatímco se Čapek uchyluje spíše k abstraktním pojmům, a na co nemá racionální odpověď, svádí na konání přírody či Boha, Wells v tomto ohledu využívá technologické poznatky současné doby a nebojí se

⁴⁰ Srov. WELLS, Dan, 2012. *Partials*. Londýn: HarperCollins, s. 249-262.

⁴¹ Srov. HORÁKOVÁ, Jana, 2010. *Robot jako robot*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 2010, s. 15.

pouštět do dlouhých a unavujících popisů a vysvětlení procesů a událostí, ke kterým v díle dochází.

Taktéž, pokud se vrátíme ke třetí kapitole, ve které jsme se věnovali žánrovému vymezení, díla se neshodují v příslušnosti do dystopického a antiutopického žánru. Přesto jak si později ukážeme⁴², v Čapkově případě se dá mluvit o formování specifického žánru, který nutně souvisí se současnou tvorbou sci-fi na poli umělých lidí a biologických robotů, tudíž přímo ovlivnil i Wellsovu tvorbu.

7.2 Paratextualita: Název díla

V intencích Gerarda Genetta paratext znamená vše, co v publikované práci doprovází samotný text. Je to něco, co zprostředkovává knihu čtenáři, např. titul, podtitul, předmluva apod. Paratextům se věnoval v díle *Paratexts: Theshold of Interpretation* (1997). Jsou to prvky, které nemusí nutně patřit k samotnému textu díla, ale nějakým způsobem jej provází, reprezentují jej. Pro tuto práci bude stěžejní analýza titulů obou děl, jelikož obě díla jsou pojmenovány po hlavních vynálezech, kterými se zabývají. A proč je název vůbec důležitý?

V *Paratexts* Genette parafrázuje myšlenky Charlese Grivela, který říká, že název díla má tři funkce: „(1) identifikace díla, (2) určit předmět zájmu práce, (3) nalákat publikum“ (Genette, 2004, s. 76). K tomu Genette také dodává poupravenou definici Lea Hoeka, který titul vysvětluje jako: „soubor lingvistických znaků... které se mohou objevit na začátku textu, aby jej označili, uvedli jeho předmět jako celek, a nalákali cílové publikum“ (Hoek, cit. dle Genette, 2004, s. 76).

V obou případech se u *R.U.R.* i *Partialis* jedná o tituly nesoucí doslovný význam. Zároveň se u obou jedná o vlastní jména vynálezů, o kterých se v dílech pojednává. V tomto bodě je podstatné, že vlastnosti názvu díla zůstávají stejná, i když je komunikujeme mimo kontext samotného literárního díla. Partiálové budou vždy reflektovat k humanoidům Dana Wellse, a stejně tak nezaměnitelní jsou Rossumovi Roboti.

Když už jsme se dostali k samotným názvům, oba autoři si jako titul vybrali svůj vlastní novotvar. Čapek pro název dramatu využívá novotvar, který vymyslel se svým bratrem, Robot. Slovo „robot“ však nepůsobí samostatně, ale v kolaboraci s upřesněním, že vynález pochází od konkrétního vynálezce, Rossuma. Slovo „univerzální“ zase odkazuje ke skutečnosti, že Roboti jsou vyráběni pásově pro všechny, stejným způsobem, stejnými predispozicemi a pro jakoukoli činnost. Oproti většině autorských názvů dokonce došlo i

⁴² Viz kapitola 8. Transtextuální podobnosti napříč popkulturou.

k tomu, že slovo „robot“ se globálně rozšířilo a již je součástí běžné mluvy, a to v mezinárodním prostředí.

Dan Wells taktéž vymyslel vlastní novotvar, *Partials*. Název však odkazuje jen ke konkrétnímu vynálezu, nicméně lze ho interpretovat jako odkaz k jistému „částečnictví“, které je Partiálům vlastní – Partiálové nejsou lidé, ale nejsou ani stroje. Podobně by se dal interpretovat i Čapkův název *Robot*.

7.3 Intertextualita: aluze nebo plagiát?

Mnoho myslitelů považuje intertextuální vazby jako jakékoli vazby mezi dvěma texty.⁴³ Genette však toto myšlení převrací a dává intertextualitu pod zastřešující termín transtextuality. Užší chápání intertextuality v Genettovském smyslu odkazuje k faktické přítomnosti jednoho textu v druhém. Jako intertextuální vztahy vymezuje tři formy: plagiát, aluzi a citát (Genette, 1997, s. 1-2).

Citát je forma intertextuálních odkazů, kdy je explicitně vyjádřen vztah mezi hypotextem a hypertextem. Autor hypertextu nikterak neskrývá vazby k hypotextu, ba dokonce velice často používá uvozovky pro vyznačení vypůjčených částí.

Aluze, jinak řečeno také narážka, je „výpověď, jejíž plný význam předpokládá vnímání vztahu mezi jedním a druhým textem, na který je nutně odkazováno některými sklony, které by jinak zůstaly nesrozumitelné“ (Genette, 1997, s. 2). Aluze vždy odkazuje mimo dílo a nemusí být čtenářem rozpoznána. Pokud čtenář neodhalí intertextuální přítomnost jednoho textu v druhém, nehrozí desinterpretace. Dalším výrazným rysem je také to, že aluze musí být provedena autorem vědomě⁴⁴ – tím se v jistém smyslu odklání od intertextuality jako takové, jelikož ta může být i neúmyslná (Zapletal, 2007, s. 51-52). Poněkud šířeji aluzi definuje Žilka. Aluze není dle něho „navazování části textu, případně celého textu na jiný text (prototext), ale na jistou společenskou realitu“ (Žilka, 1979, s. 152).

Plagiát je oproti aluzi vypůjčování z jiného díla, které není nikterak deklarované (Genette, 1997, s. 2). Plagiát tedy představuje intertextualitu, kdy si autor jednoho textu vypůjčuje části textu jiného, ale tuto skutečnost skrývá.

Celá tato práce je věnována podobnostem, které jsou mezi *R.U.R.* Karla Čapka a sérií *Partials Sequence* Dana Wellse. V mnoha kapitolách jsme se věnovali motivům, které jsou

⁴³ Srov. kapitola 1. Intertextualita.

⁴⁴ Srov. GŁOWIŃSKI, Michał, 2000. *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*. Kraków: TAIWPN „Universitas“, s. 20.

v těchto dílech buď shodné, anebo nápadně podobné. Vystává nám tedy na mysl, jaký je vztah mezi díly jako celky?

Na začátku této kapitoly jsme nastínili, že Gerard Genette považuje za intertextuální vazby citát, plagiát a aluzi. Především díky dříve provedenému rozboru můžeme rovnou vyloučit citaci. Díla dělí mnoho let, originální text *R.U.R.* byl napsán v češtině, a i když existuje mnoho překladů do angličtiny, nejsou v textu *Partials Sequence* takové jazykové podobnosti, které by k textu dramatu odkazovaly.⁴⁵ Otázkou však zůstává, jestli se v případě *Partials Sequence* může jednat o plagiát nebo o aluzi.

„Abychom aluzi mohli interpretovat zcela objektivně, museli bychom předtím vyslechnout jejího autora“ (Zapletal, 2007, s. 57-58). O kontaktování autora jsme se několikrát pokoušeli jak e-mailem, tak přes sociální sítě. Bohužel se nám od něj nikdy nedostalo odpovědi, a tak nejsme schopni zobjektivizovat, zda se jedná o aluzi či nikoli. Samozřejmě, pokud by se nám ozval, bylo by nutné zvažovat také skutečnost, že nám autor může lhát.

Nicméně i pokud by autor neoplýval znalostí Čapkova dramatu, dokážeme dojít ke zprostředkované intertextualitě skrze další popkulturní díla, která jsou, alespoň dle slov tvůrců či fanoušků, inspirována právě *R.U.R.*

Na internetu jsou dostupné rozhovory s autorem Danem Wellsem, ve kterých se opakuje otázka na jeho inspirační zdroje. Na otázku, které knihy, filmy, hudba apod. ovlivnily vznik jeho knih, autor trilogie odpovídá: „Některé vlivy jsou zřejmé, jako třeba *Battlestar Galactica* nebo *Potomci lidí*.“⁴⁶ Dokonce i oficiální anotace zmiňuje, že jsou knihy určeny pro fanoušky *Battlestar Galactica* nebo *Blade Runnera*.⁴⁷

Když se zastavíme u *Battlestar Galactica*, právě Čapek je velice často zmiňován v kontextu pojetí humanoidních robotů, kteří v seriálu vystupují. Podobně je to i s replikanty v *Blade Runnerovi*. O výskytu motivů *R.U.R.* v dalších dílech bude pojednávat následující kapitola.

⁴⁵ Srov. např. ČAPEK, Karel, 2004. *R.U.R.* New YorkPenguin Group. ISBN 978-0141182087.

⁴⁶ *Partials (Partials Sequence Book 1)* Kindle Edition. *Amazon*. [online] Amazon.com, inc. [cit. 2019-08-03]. Dostupné z: <https://www.amazon.com/Partials-Sequence-Book-1-ebook/dp/B005LC1ZHE/>

⁴⁷ *Ibid.*

8 Transtextuální podobnosti napříč popkulturou

Bez vyjádření samotného autora jen velmi těžko můžeme určit, zda je možné, že podobnosti Wellsova díla a Čapkova dramatu jsou zcela náhodné anebo se opravdu *R.U.R.* inspiroval. Na základě našeho rozboru je však vidět, že podobnosti jsou velice nápadné, a to především v klíčových motivech, jako jsou umělí lidé, narození dětí, zasazení zbytků lidské společnosti na ostrov a (post)apokalyptické ladění s masovým vyhynutím lidské rasy. Největší odklon v těchto podobnostech je až využití moderní vědy a nových poznatků, které ve dvacátých letech, kdy Čapek své dílo psal, nebyly známy.

Pokud bychom ale předpokládali Wellsovu absolutní neznalost Čapkova díla, je možné, že se k němu zprostředkovaně přeci jen mohl dopracovat.

Především na základě autorem přiznaných inspiračních zdrojů⁴⁸ se pokusíme najít cestu zpětně k *R.U.R.* V této kapitole se zaměříme především na seriál *Battlestar Galactica* a na film *Potomci lidí*, jejichž přítomnost je v *Partials Sequence* pozorovatelná nejjasněji.

V této části je však problematická skutečnost, že veškerá díla, ve kterých vystupují synteticky vyrobení lidé či roboti vypadající jako člověk, mohou být směřovány právě zpátky k Čapkovi. Většina děl pojednávajících o robotech je však velice silně ovlivněna i prací Isaaca Asimova a jeho formulací tří zákonů robotiky⁴⁹, které uvedl ve čtyřicátých letech.

8.1 Asimova představa robota

Asimov si robota představoval jako stroj, který se podobá člověku, a energii mu dodává pozitronový mozek. „Robot je počítačově řízený stroj, schopný plnit úkoly, které jsou pro jakoukoliv živou mysl kromě lidské příliš složité a takového druhu, že žádné zařízení počítačem neovládané je plnit nedokáže. Jinými slovy, [...] robot = stroj + počítač“ (Asimov, 1994, s. 5). Tím se dostáváme k jisté distinkci robotických vynálezů, kde na jedné straně fungují roboti s odkazem na mytologii jako je židovský Golem anebo antická Galathea a na straně druhé jsou to fiktivní vědeckofantastické automaty, kyborgové, androidi apod., anebo také průmyslové stroje (Horáková, 2010, s. 13).

Asimov převrátil Čapkovo chápání robota jakožto hrozby pro lidskou společnost a snažil se ho formulovat jako stroj nápomocný lidskému životu. To také bylo jedním

⁴⁸ Viz *Partials (Partials Sequence Book 1) Kindle Edition*. Amazon. [online] Amazon.com, inc. [cit. 2019-08-03]. Dostupné z: <https://www.amazon.com/Partials-Sequence-Book-1-ebook/dp/B005LC1ZHE/>

⁴⁹ Viz ASIMOV, Isaac, 1993. *Já, robot*. Praha: Ivo železný, s. 3.

z důvodů, proč definoval tři zákony robotiky – vytvořil tím jistou pojistku, kterou vložil do paměti robota, a která měla chránit před jejich možným vzbouřením.

Ačkoli Asimovi roboti vypadají jako lidé, jsou vyrobeni z kovové konstrukce a do lidské podoby pouze stylizovaní. Tuto stylizaci Asimov odůvodňoval tím, že se humanoidi mají pohybovat v prostředí a manipulovat s nástroji určenými pro lidi, a proto je záhodno tomu přizpůsobit i jejich vzhled (Asimov, 1994, s. 122). Zároveň se Asimov nesnažil udělat z robotů náhražku lidí, viděl v nich pouze nástroje k usnadnění jejich životů.

Jak uvidíme na následujících příkladech, většina autorů začínala u představy Asimových robotů jakožto mechanických strojů řízených počítačem. Tato představa se ale postupným zdokonalováním technologií stala přežitkem a z mechanických kovových humanoidů se stávají biologické kopie lidí jako takových. U mnohých však zůstává Asimova představa, že roboti jsou v zásadě počítače, a tak i přes jejich biologické složení mají v sobě schopnost ukládání dat a také napojení se na počítačové sítě.

8.2 Battlestar Galactica

Originální seriál *Battlestar Galactica* (*BSG*) se v originále vysílal v letech 1978-1979. O rok později na něj navazoval seriál *Galactica 1980*. Znamější je však až seriál *Battlestar Galactica* z roku 2004, který se vysílal až do roku 2009, který navázal na stejnojmennou minisérii z roku 2003. Kromě těchto kánonových děl však existuje ještě celá řada dalších filmů a vedlejších seriálů. Jak je vidět, jedná se o rozsáhlé univerzum science fiction, které prostupuje několik generací možných diváků.

Autorem *Battlestar Galactica* je Glen A. Larson, který koncept seriálu vymyslel v šedesátých letech. Tou dobou však byly televizní stanice k science fiction skeptické, a navíc možnosti filmového natáčení nebyly na takové úrovni, aby mohly dostatečně ztvárnit Larsonův nápad. Televizní stanice změnily svůj postoj až po premiéře čtvrté epizody *Star Wars*, a tak v sedmdesátých letech vzniklo i *BSG*.

V rámci obnovy franšízy v roce 2003 Larson byl sice uveden jako konzultující producent, nicméně měl s výsledkem pramálo společného. Pokračování bylo pod taktovkou producenta Ronalda D. Moora, který mimo jiné od osmdesátých let produkoval seriál *Star Trek*.⁵⁰

⁵⁰ Zajímavostí je, že v roce 1969 (v ČR 2003) v jednadvacátém díle třetí řady *Star Trek* s názvem „*Requiem for Methuselah*“ se objevila Rayna Kapec, což je anagram k Čapkovu jménu (Okuda, Okuda a Mírek, 2011, s. 883).

Základní myšlenkou celého univerza *BSG* je skutečnost, že lidé stvořili Cylony jako pracovní a vojenskou sílu, ti se proti nim však vzbouří a budou příčinou zničení většiny lidstva. Lidstvo je tou dobou rozděleno na společenstvo 12 kolonií, které jsou s Cylony ve válečném konfliktu. Bájný třináctý kmen je autonomní a žije samostatně na planetě Zemi. Když má 12 kmenů podepsat s Cylony mírovou smlouvu, jsou lidé zrazeni a Cyloni na ně zaútočí. Přeživší lidstvo se rozdělí na zbývající vesmírné lodě a prchá do vesmíru s cílem najít bájnou planetu Zemi.

Vzhledem k rozsáhlosti celého filmového a seriálového universa je velice těžké pojmut jeho hlavní charakteristické rysy. Proto se omezíme především na charakteristiku Cylonů.

8.2.1 Cyloni

Larsonovi Cyloni nebyli nikterak podobní lidem. Byly robotickou rasou, kterou vytvořil reptiliánský kmen, taktéž nazývaný Cylon, jako pracovníky. Roboti se však vzbouřili, vyvraždili původní kmen a nechali si jejich kmen a planetu. Cyloni se svým vzhledem rozdělovali na různé hodnosti. Nicméně později, pravděpodobně někdy v době po zničení dvanácti kolonií, vznikli humanoidní Cyloni. Ti sice byli plně mechaničtí, ale měli humanoidní schránku, tudíž připomínali lidské bytosti – dva takoví humanoidi byli představeni v *Galactica 1980*.

Jak bylo zmíněno, Cyloni vznikli jako pracovní síla pro uspokojování lidských potřeb. Souběhem různých událostí však došlo k tomu, že se do jejich elektronické sítě dostalo lidské vědomí, které z neutrálních pracovníků vytvořilo sebeuvědomělé bytosti. V zásadě došlo ke stejnému procesu jako v *R.U.R.*, kdy doktor Gall dal Robotům duši.

V Moorově verzi prošli Cyloni proměnou. Neměli nic společného s původním kmenem, ale byli lidským vynálezem, který jim taktéž měl sloužit jako pracovní a vojenská síla. Již existovali dva modely, jeden byli roboti, tím druhým byly kyborgové.

Kyborgové, kteří jsou zde předmětem našeho zájmu, nebyli pouze mechaničtí, ale skládali se i z biologických částí, tudíž připomínali lidské bytosti⁵¹. Byli dokonce schopni kopírovat lidské chování natolik, že byli nerozeznatelní. Jejich biologická složka zapříčiňovala i to, že byli náchylní k biologickým hrozbám, např. nemocem. Cyloni také

⁵¹ Humanoidní Cyloni sice byli původně jen dalším krokem v cylonské evoluci, nakonec ale byli využíváni především jako špióni v lidských koloniích – v mnoha případech si ani sami nebyli vědomi svého cylonského původu a mysleli si, že jsou lidé. Zde je možné najít paralelu s *Partials Sequence*, jelikož ani Kira si nebyla vědoma toho, že není lidskou bytostí.

měli nadlidské vlastnosti, jako je lepší výdrž a síla nebo schopnost připojit se k počítačové síti. Zároveň mají schopnost projekce.

Cyloni se nemohou rozmnožovat. To vedlo k jejich křížení s lidmi, ale to taktéž bylo neúspěšné. Nakonec přichází na to, že klíčem je „láska“⁵², což je podobné řešení reprodukce jako v *R.U.R.*, kdy se vzájemné city mezi Roboty Primem a Helenou stávají klíčovým bodem pro zachování života na zemi. Nicméně ačkoli se Cyloni zabývají otázkou reprodukce, jsou v zásadě nesmrtelní. Humanoidní Cyloni mají schopnost stáhnout svoje data a nahrát je do nového těla.

Cylonů existovalo několik druhů, které se výrazně lišily jak vlastnostmi, tak vzhledem. Pro nás jsou důležití humanoidní kyborgové, jelikož právě u nich lze najít nejvíce podobností s Wellsovými Partiály a Čapkovými Roboty.

Všechny tři druhy humanoidů se skládají z biologického materiálu. Ačkoli Čapek pracoval s fiktivní živou hmotou, Cyloni i Partiálové využívají vědeckých poznatků a pracují s DNA. Podobně jako v biologickém složení jsou na tom humanoidi stejně také s nemožností reprodukce, která je možná jen za určitých podmínek. U Čapka i Cylonů je toto založeno na vzájemných citech (přestože u Čapka to není dále specifikováno), které jsou svým způsobem nábožensky podložené (různé druhy Cylonů jsou v různé míře spirituálně založeny, Alquist zase na konci hry cituje z Bible). U Wellse možnost rozmnožování Partiálů sice zůstala neověřena, ale předpokládalo se, že s nastartováním přirozeného životního cyklu dojde i k obnovení funkce reprodukčních orgánů. Nicméně Kira a jí podobné „modely“ byly reprodukce schopny – to se ukázalo u Kiřiny nevlastní sestry Isolde, která porodila partiálsko-lidské dítě. K podobnému případu došlo i v *Battlestar Galactica*.

Další podobnost s Čapkem lze shledat v tom, že Cylonů bylo jen několik modelů, které se kopírovali. Stejně tak to bylo v *R.U.R.*, kde všichni Roboti vypadali stejně.

8.3 Potomci lidí

S tematikou nerození dětí se potýká film *Potomci lidí*. Film byl natočen v roce 2006 podle stejnojmenné předlohy od spisovatelky P. D. Jamesové (2006).

Příběh se odehrává ve světě, kde se přestaly rodit děti. Filmová verze a knižní předloha se v drobných nuancích odlišují – např. film se odehrává v roce 2027 a devatenáct let po narození od posledního člověka, kdežto v knize se píše rok 2021 a tato problematika se řeší už 25 let (James, 2006, s. 7). Pro zjednodušení se analýza bude týkat výhradně filmové verze.

⁵² Cyloni věří v heslo „God is Love“.

Lidé začali propadat panice, vypukla anarchie a státní zřízení se rozpadla. Jedinou výjimkou je Velká Británie, která jakž takž stojí na nohou díky diktátorskému režimu. Nicméně i zde proti sobě stojí nejrůznější skupiny lidí, od gangů po náboženské fanatiky.

Hlavní zápletka sleduje osud úředníka Thea a dívky Kee, která je těhotná. Jejich cílem je dostat se na loď Zítřek, která má údajně být součástí projektu na vyřešení sterility. Kee porodí zdravé dítě a pomocí Thea se dostává na loď.

V Čapkovi není problém sterility výrazně řešen. Je to téma, které sice trápí Helenu, ale nikdy se v ději neobjevila větší snaha tento problém řešit. Přesto se Čapek a *Potomci lidí* shodují v tom, že k lidské reprodukci vůbec nedochází, ženy nejsou schopny vůbec otěhotnět, což je distinkce od Wellse. V *Partials Sequence* je však problém sterility jedním z ústředních témat a extinkce lidské rasy se tam výrazně reflektuje. Zároveň je v některých motivech inspirace *Potomky lidí* velice výrazná.

Na Long Islandu vládne silná ruka senátu, která nařizuje nelibivou politiku povinného otěhotnění. Proti tomu brojí teroristická organizace Hlas. Na konci prvního dílu *Partials* dochází k povstání a politickému převratu, což jistým způsobem koresponduje s povstáním v uprchlickém táboře v *Potomcích lidí*. Nemluvě o tom, že i v *Potomcích lidí* figuruje ilegální povstalecká organizace.

Hlavní hrdinové obou děl svádějí boj s časem, Kira musí dostat protilátku proti RM viru a naočkovat jí novorozence své sestry ještě před tím, než jej virus zabije. Theo s Kee zase potřebují stihnout loď, aby se Kee i s dítětem dostaly do bezpečí. Nakonec se také v obou dílech objevují novorozenci, kteří zachránili svět před vyhynutím a zároveň jsou to první děti po několika letech. Motiv lodi se objevuje také u Čapka, kdy zaměstnanci továrny s Helenou chtějí na lodi uprchnout a počkat, dokud se katastrofa nepřehřene a všichni Roboti se nerozbijí. Lodě v obou dílech představují bezpečné místo, kde by mohl přetrvat lidský život.

Ačkoli *Potomci lidí* neřeší robotické vynálezy ani jiné humanoidní stvoření, zajímavá paralela vniká také v důsledku slovenského překladu, kdy jsou Partiálové přeloženi jako potomkovia. Právě tento překlad v některých čtenářích⁵³ evokoval právě tento film a zároveň zdůrazňoval problematiku nerození dětí, která se v díle řeší. Nicméně takto nešťastně zvolený překlad upozadřoval další problémy, které se kniha snažila řešit, ať už to bylo nebezpečí technologií, environmentální problémy anebo korelaci mezi přírodním a umělým.

⁵³ Viz KOŠČ, Ján, 2012. Dan Wells – POTOMKOVIA. In: *Metalopolis.cz* [online] 16.12. [cit. 2019-12-16]. Dostupné z: <http://www.metalopolis.net/Articles/6652/Dan-Wells-POTOMKOVIA/>

8.4 Blade Runner

Roku 1982 měl premiéru film *Blade Runner*, natočený na motivy knihy Philipa K. Dick s názvem *Blade Runner: Sní androidi o elektronických ovečkách?*⁵⁴ z roku 1968⁵⁵. Opět se zde objevuje motiv od lidí nerozeznatelných androidů, kteří se bouří proti svým pánům a otrocké práci. Zároveň se zde vyskytuje jisté sebeuvědomění umělých lidí a vzbouření se proti svému pánovi, tak jako jsme to viděli v *R.U.R.* i *Partials Sequence*. Objevuje se zde také motiv robotníka, uměle vytvořené pracovní síly, která byla právě hlavním motivem Čapkova dramatu. Taktéž příběhy pokládají otázku toho, jaké lidstvu plynou povinnosti ze skutečnosti, že stvořilo výrobek, který může zastávat jeho místo a zároveň jej v určitých vlastnostech přesahuje.

Replikanti⁵⁶ se před těžkou prací snaží utéct z Marsu na planetu Zemi, ale protože pro zbytky lidské populace představují nebezpečí, jsou hledáni a zabíjeni. Navíc jsou Replikanti vyráběni v továrně Rosen⁵⁷, což se poměrně nápadně podobá názvu Čapkovy Rossumovy továrny na Roboty. V *Blade Runnerovi* stejně jako v *R.U.R.* byl obchod a zisk hlavním důvodem, proč se lidstvo dostalo to bezvýchodné situace (Milner, 2005, s. 263).

Replikanti žijí pouze čtyři roky a přes vysokou inteligenci jim chybí empatie či soucit. Právě jejich životnost a snaha získat vědomost, jak by mohli přežít déle, je jedním z důležitých motivů příběhu, podobně jako v *Partials Sequence* a také částečně v *R.U.R.*

Rozdíl mezi člověkem a Replikantem se zjišťuje pomocí fiktivního testu, který ověřuje emoční odezvu na určité otázky. Pokud je emoční odezva malá, jedná se o Replikanta a ten je následně odstraněn.

Ve filmu se společnost Tyrell snaží vyrobit Replikanta, který dokáže projít tímto testem a klíčem k tomuto kroku jsou falešné vzpomínky. Díky falešným vzpomínkám získává Replikant zkušenosti, kterých lidé nabývají během života, a pomáhají mu k adekvátní emoční odezvě na otázky. Vzdáleně tento proces vložení vzpomínek do vědomí Replikantů připomíná proces vložení duše do Čapkových Robotů, což mělo téměř stejný následek. Ačkoli sice Replikanti byli sebeuvědomělé bytosti už před modely s fiktivními vzpomínkami, podobně jako Roboty s dušemi to polidštilo a udělalo distinkci mezi humanoidy a lidmi o mnoho složitější.

⁵⁴ DICK, Philip Kindred, 2004. *Blade Runner – Sní androidi o elektrických ovečkách?*. Praha: Argo. ISBN 80-7203-632-7.

⁵⁵ Dle databáze knih Goodreads Dan Wells tuto knihu četl.

⁵⁶ Jedná se o novotvar, který vymysleli tvůrci filmu. V knižní předloze autor používá termín android.

⁵⁷ Ve filmu je společnost pojmenována jako Tyrell Corporation.

Planeta Země se v příběhu potýká s následky nukleárního výbuchu, což je motiv, se kterým se setkáváme na konci série *Partials Sequence*. Posedlost domácími mazlíčky však v sérii zůstává nereflektována a nedá se k ničemu přiřadit.

Blade Runner vytvořil inspirační vzor pro mnoho dalších děl, které se opírají o cyberpunk, sci-fi a humanoidní roboty či bytosti. Film je také důležitým inspiračním zdrojem Moorovy verze *Battlestar Galactica* (Coplan a Davies, 2015, s. 10). *Blade Runner* je také označován za jeden z hlavních inspiračních zdrojů počítačové hry *Deus Ex*, na kterou se krátce zaměříme v další podkapitole.

8.4.1 Deus Ex: Mankind Divided

V řadě čtvrtý díl počítačové série se odehrává v roce 2029 ve futuristické Praze. Praha v roce 2016 zažila ekonomický boom, díky kterému se stala jednou z hlavních evropských metropolí. Kromě jiného se tam objevilo mnoho augmentovaných⁵⁸ lidí. Svět v tomto období je totiž světem, ve kterém se lidem naskytla možnost augmentace nejrůznějších vylepšení. Téměř jakýkoli orgán se dá zaměnit za jeho umělou alternativu „pouze“ s povinností užívání drogy, která předejde přirozenému odmítání implantátu lidským tělem.

Tuto počítačovou hru zmiňujeme především proto, že tam existuje lokace stanice metra Čapkova kašna, což však není jediný odkaz k českému autorovi. V lokaci galerie Vincenta Van Auga lze nalézt dva úryvky z Čapkova dramatu *R.U.R.* V divadle se též drama hraje a vystupuje zde kyborgská dívka, která věří, že je Robotkou Helenou.

8.5 Westworld

Westworld jsou pojmenována hned dvě díla. Jedním z nich je americký sci-fi film z roku 1973, tím druhým je stejnojmenný seriál americké televize HBO z roku 2016. Oba příběhy na sebe navazují, seriál je v zásadě předělávkou původního filmu. V této analýze se zaměříme výhradně na seriál, přestože datum jeho vysílání rámcově neodpovídá vydání *Partials Sequence*.

Příběh je zasazený do zábavního parku na motivy Divokého západu. Lidé tam mohou jet a stát se jedním z obyvatelů westernového městečka a díky výtvorům, humanoidním bytostem, nerozeznatelným od lidí, mohou zažívat autentický zážitek a ukojit svá tajná přání. Výtvoři mají předepsaný narativ, dějovou linku, kterou každý den hrají od začátku, jelikož jsou jim přes noc vymazány vzpomínky na předešlý den – a často také na velice špatné zacházení ze strany lidí.

⁵⁸ Jsou to lidé, kteří si nechali implantovat nějaké vylepšení.

Westworld lépe než ostatní již prezentovaná popkulturní díla reflektuje vzpouru umělých lidí. Výtvoři jsou k dispozici návštěvníkům parku a jsou absolutně podřízeni jejich přáním a požadavkům. Mnoho výtvořů je během dne zabito nebo zmrzačeno, program je však chrání proti vzpomínkám, pamatují si jen svou roli a osud, který mají scénáristicky předepsaný. To se však mění, když jeden z vedoucích pracovníků vytvoří nový program, který jim má dodat svobodnou vůli. Program jim dovolí dostat se k předešlým vzpomínkám anebo jejich starým narativům (např. když si Maeve, vedoucí nevěstince, vzpomene, že měla dceru, která byla brutálně zavražděna, a ve svém novém narativu se jí snaží najít). Mnoho výtvořů poté začne pochybovat o světě, ve kterém žijí, a to vede k jejich nezvyklému a často násilnému chování.

Celá tato problematika vyústí při prezentaci nového narativu, kdy se výtvoři vzbouří a začnou zabíjet lidi, včetně svého stvořitele. Opět se tu opakuje motiv z *R.U.R.*, kdy se lidské výrobky vzbouří poté, co je jim přidělena nová vlastnost, která je má učinit více lidskými. Zároveň se výrobky obrací proti svému lidskému stvořiteli, což si mimo jiné odporuje hned se dvěma zákony robotiky, které zformuloval Asimov, tedy že robot nesmí ublížit člověku (ať už záměrně či svou nečinností) a že robot musí uposlechnout příkazy člověka, s výjimkou toho, že by příkaz šel proti zákonu prvnímu (Asimov, 1993).

Celé dílo prostupuje otázka etiky, jak je vhodné se k umělým lidem chovat a zda je nějaká hranice etického chování. Podobnou otázku nadčasově vznáší i Čapek a o mnoho aktuálněji i Dan Wells. Výtvoři jsou v zásadě podřadní sluhové lidským touhám a přáním.

Z estetického hlediska, pokud vezmeme v úvahu úvodní znělku seriálu, ve které je vidět proces výroby umělých těl, to do jisté míry může evokovat Čapkovy popisy továrny. Je vidět, že těla jsou tkána z jakési bílé hmoty, která v seriálu není více specifikována. Ať už samotný proces anebo použití (pravděpodobně) biologické hmoty k vytvoření lidského těla je do jisté míry podobné Čapkovu popisu továrny, kde jmenuje např. přádelnu nervů a žil (Čapek, 2018, s. 26).

8.6 Shrnutí opakujících se motivů napříč popkulturou

Pokud nyní opomeneme Asimův příspěvek k tvorbě Karla Čapka, v této kapitole jsme zmínili čtyři díla, která se nějakým způsobem mohou dotýkat *R.U.R.* anebo *Partials Sequence*, v ojedinělých případech jsme přímo našli odkazy na *R.U.R.* samotné. Přesto je to jen malý zlomek děl, která se nějakým způsobem potýkají s umělou inteligencí, humanoidními roboty, jejich vzpourou a částečným vyhynutím lidstva nebo ohrožení planety Země jako takové.

Ačkoli si každé dílo vymyslelo vlastní koncept chápání i chování robotů, všechna spojuje pojetí robota jako synteticky vytvořeného humanoida, který je nerozeznatelný od skutečného člověka. Jsou to bytosti, které mají lepší odolnost a vlastnosti než člověk, přesto jsou diskriminovány, odstrčeny na okraj společnosti a odsouzeny k práci. Nicméně dojde k jejich sebeuvědomění a následnému vzbouření proti lidské nadvládě. Ve všech případech tak dojde násilně, na lidské populaci jsou velké ztráty a mnohdy mají roboti tendenci vyhladit veškeré zbytky lidské populace.

Od *R.U.R.* i *Partials Sequence* se však tito humanoidi lidí tím, že jsou původně alespoň částečně mechaničtí a až postupným vývojem technologií se stávají čistě biologickými bytostmi. Ať už jsou to Cyloni, Replikanti anebo výtvoři, všichni jsou dokonalými kopiemi lidí, mají lidskou kůži, orgány i krev a je to spíše nějaká mentální entita, která je od lidí odlišuje. Ať už je to schopnost připojení se do počítačové sítě, emocionální a empatická plochost anebo něco jiného, nikdy není na první pohled znatelné, zda se jedná o člověka nebo o syntetického humanoida. Právě zmíněná emocionální plochost je jedním z určujících znaků Čapkových Robotů.

Zároveň se na způsobu vystavění různých fikčních světů dá najít možná zprostředkovaná intertextualita mezi díly *Partials Sequence* a *R.U.R.* Cyloni i Replikanti se velice nápadně podobali Čapkovým Robotům, a dokonce i Wellsovým Partiálům. S přihlédnutím k času vzniku děl, ať už knižních, filmových nebo seriálových, je toto zprostředkování možné a vzhledem k Wellsem přiznaným inspiračním zdrojům pro jeho tvorbu i pravděpodobné. Tato možná zprostředkovaná intertextualita však nezůstává pouze na rovině humanoidů, ale prostupuje i dále skrze motivy genocidy, hrozícího vyhynutí lidské rasy, diskriminace či rasismu.

Čapek sice nikdy nepracoval s myšlenkou tajných agentů a Robotů, kteří si neuvědomují svoji existenci, ale jak v *Battlestar Galactica*, tak v *Blade Runnerovi* i *Westworldu* se objevuje téma humanoidů, kteří si myslí, že jsou lidskými bytostmi a o svém syntetickém původu nemají nejmenší tušení, což je motivem vyskytujícím se v *Partials Sequence*. Kira a sestry si nejsou vědomy toho, že nejsou lidmi, nýbrž novým modelem Partiálů. Ačkoli nefungují jako dřímající agenti, kteří by měli napadnout lidstvo, i v tomto motivu můžeme najít jistou intertextuální vazbu.

Zároveň je možná zprostředkovaná intertextualita na přímce *R.U.R.* – *Potomci lidí* – *Partials Sequence*. Nerození dětí je motivem ve všech třech dílech, pouze v *R.U.R.* nehraje

jednu z ústředních rolí. Přesto neznámá příčina, která způsobila, že ženy⁵⁹ nejsou schopny otěhotnět a nerodí se děti, jsou v *Potomcích lidí* i Čapkově dramatu shodným motivem, dokonce se v obou případech mluví o božském trestu.

9 Barthesova strukturální analýza vyprávění

Ačkoli se jádro této práce skrývá v hledání intertextuálních podobností mezi vybranými díly, uvědomujeme si, že je to značně zjednodušující. Již v několika teoriích jsme upozorňovali na skutečnost, že mnoho intertextualit je vytvořeno na základě čtenářské zkušenosti a také, že všechny texty jsou nějakým způsobem intertextuální⁶⁰. Proto se v kapitole se zaměříme na Barthesovu teorii formulovanou v díle *Úvod do strukturální analýzy vyprávění* (2002), ve které pro nás bude stěžejní především jeho idea integračních funkcí.

V díle Dana Wellse jsme našli mnoho nepochybně intertextuálních motivů, které souvisí s Čapkovým *R.U.R.* Pojetí Partiálů, zasazení příběhu, lidská neplodnost, toto a mnoho dalšího se v mnohém podobá českému dramatu. Přesto především doba, která tato dvě díla dělí, vytvořila právě v těchto motivech obrovské rozdíly, a to ať už na poli technologickém či ideologickém.

V následující kapitole se pokusíme intertextuální podobnosti uchopit pomocí indicií a ukázat, že ne všechny intertextuality musí být záměrným cílem autora. Naopak se pokusíme vymezit základní motivy, ve kterých se autoři rozcházejí, i přestože jsme je označili jako intertextuální a ukázat, že ačkoli ve Wellsově díle mnohé působí jako výpůjčky od Čapka, Čapkově dílo může fungovat spíše jako rámec specifického žánru.

9.1 Distribuční a integrační funkce: vlastní funkce a indicie

Barthes v práci *Úvod do strukturální analýzy vyprávění* (2002) vyděluje dvě narativní funkce vyprávění – distribuční a integrační (s. 18). Distribuční funkci nazývá vlastní funkce, integrační dává název indicie.

Funkce představují souhrnné označení událostí a akcí, kdežto indicie zahrnují různé významy, které jsou potřebné pro pochopení samotného díla. Vlastní funkce představuje hlavní hybatele děje. Funkce jsou v díle rozprostřeny horizontálně a jedna funkce střídá druhou.

Indicie jsou jména postav, jejich vlastnosti, psychologie, atmosféra prostředí apod. Indicie jsou v díle rozvrženy vertikálně. Jsou to rozptýlené koncepty, které jsou však pro

⁵⁹ Ve filmové adaptaci jsou neplodné ženy, ale v knižní předloze jsou to muži.

⁶⁰ Srov. kapitola 1. Intertextualita.

fungování příběhu nezbytné (Barthes, 2002, s. 18). Jsou to takové informace, které jsou pro příběh důležité, ale jako takové netvoří kostru příběhu – např. pokud by si Helena nevezala za muže Domina, ale např. Busmana, dějovou linku by to radikálně neovlivnilo.

Barthes dále rozlišuje funkce na jádrové a katalyzátory (*ibid.*, s. 20). Jádra jsou klíčové události, katalyzátory jsou zase takové události, které podporují jádro. Každá základní funkce je taková, která otevírá další alternativní směřování dění. Katalyzátory jsou funkční pouze v případě, že jsou nutně spojeny s jádrem. Díky jádru je čtenář schopen chronologicky poskládat dění v příběhu. Pokud dojde ke změně nějaké jádrové události, nutně se zhroutí celá kostra příběhu. Např. pokud by na začátku *R.U.R.* nepřišla do továrny Helena, nikdy by nedošlo k apokalypse, protože by Roboti nedostali duši. Nicméně při změně katalyzátorů se dějová kostra nehroučí. Proto má jádro funkci jak chronologickou, tak logickou, kdežto katalyzátor má funkci pouze chronologickou.

Indicie jsou rozděleny na základní indicie a na informace. Informace jsou pevná fakta, jako je třeba věk nebo pohlaví postav. Základní indicie jsou oproti tomu např. jejich povahové vlastnosti a další výpovědi o jejich vnitřním životě.

9.2 Vlastní funkce: jádra a katalyzátory

V *R.U.R.* jsou jádrovými událostmi příjezd Heleny, darování duše Robotům, jejich vzpoura (spojená s genocidou), ztracení návodu na výrobu a Alquistův objev citů Robotky Heleny a Prima. Všechno jsou to události, které měly přímý podíl na vystavění příběhu a pokud bychom některou odstranili, dějová kostra by se zhroutila. Takovéto vystavění příběhu dělá z problematiky nerození lidských dětí pouhý katalyzátor.

Partials Sequence mají vzhledem k formě vyprávění i rozsahu mnohem složitější děj, a proto se omezíme pouze na události, které přímo souvisí s *R.U.R.* V *Partials Sequence* taktéž došlo ke vzpouře, Partiálové se postavili proti lidem, ale nikdy nebylo jejich cílem vyvraždění lidské populace. V tomto bodě do příběhu vstupuje stěžejní jádrová událost, vypuštění RM viru, což navíc způsobilo lidskou neplodnost. Právě lidská sterilita v *Partials Sequence* vystupuje jako jedna z nejdůležitějších jádrových událostí, což je zásadní posun od *R.U.R.*, u kterého je to pouhý katalyzátor. Zároveň Wells přetavuje problém se ztraceným návodem na výrobu do podoby problému expiračního data, kdy tato problematika získává spíše genetický a bioinženýrský rámeček, což znamená i posun v rovině indicií, o kterém budeme mluvit v další kapitole.

Dějová souslednost, ať už katalyzátorů či jádrových událostí v dílech nesedí, možná by se dalo i říct, že je značně přetočená. Zatímco v *R.U.R.* končí příběh katastrofou a od

začátku jsme svědky vzkvétajícího obchodu s Roboty a přeměnou lidské společnosti, v *Partials Sequence* se ocitáme v době po katastrofě a místo rozkvětu společnosti pozorujeme její strmý úpadek. Toto převrácení dějových událostí značně souvisí s problémy, které se dále snaží řešit. Zatímco Čapek očekával rozkvět průmyslové společnosti a snažil se upozornit na různá rizika, která by taková masová výroba mohla přinést, ať už na lidskou morálku, anebo proměnu fungování společnosti, Dan Wells nyní žije v průmyslem proměněné společnosti, a tak se zaměřuje spíše na to, jak by svět vypadal, kdybychom o takové fungování společnosti přišli.

9.3 Indicie: informace a základní indicie

V této podkapitole se zaměříme na několik hlavních informací: umělí lidé, narození dětí, revolta, zasazení příběhu, motivace postav (v ohledu sterility, záchrany lidstva, produkce humanoidů, revolty). Vymezíme charakter informací jako takových a následně zanalyzujeme a porovnáme jejich indiciální prvky.

9.3.1 Umělí lidé, technologický posun a motivace jejich produkce

Hlavní charakteristiku Čapkových Robotů i Wellsových Partiálů jsme provedli v kapitole 5.4. Jsou to synteticky vytvořené bytosti, nerozeznatelné od lidí, které mají nahradit lidskou sílu v boji a práci. Mají životnost dvacet let, nemohou se dále rozmnožovat a po uvědomění si vlastní situace a postavení ve společnosti se vzbouří. Na rovině informací, tak, jak je definoval Barthes, se oba autoři shodují. Rozcházet se začínají až na rovině indicií.

Zatímco Čapek možnost tvorby Robotů vystavěl na smyšlené živé hmotě, Wells už se opírá o vědecké poznatky. Místo továrny, která se nápadně podobá té automobilové, Wells pracuje s genetickým inženýrstvím, pojmem DNA a tvorbu Partiálů již racionálně vysvětluje. Došlo tedy k posunu od poměrně abstraktní výroby Robotů ke konkrétním technologickým a biologickým krokům, jak vyrobit umělý život.

Roboti byli stvořeni jako lidští sluhové, jako dokonalý prototyp lidského robotníka. Byli stvořeni pro práci, měli potlačené vlastní potřeby a netoužili po svobodě. To se změnilo, když jim byla dodána duše, začali si uvědomovat vlastní existenci a práva. V té chvíli se z lidí stali nepřátelé a Roboti toužili po jejich zničení.

Partiálové však nebyli ani dokonalými pracovníky ani úhlavními nepřáteli lidstva. Wells nepracoval s Čapkovým modelem umělých humanoidů, kteří jsou odhodlaní zničit svět, ale udělal z nich myslící a rozumné bytosti, které navíc mají v sobě zabudovaný instinkt ochraňovat slabší, v tomto případě lidi (a později sami sebe). Partiálové byli bytostmi, které

se dokázaly už od začátku svobodně rozhodovat a nikdy v nich nekypěla vražedná zášť proti svým stvořitelům. Zároveň lidé a Partiálové nebyli v postavení pánů a sluhů jako Čapkovi Roboti. Partiálové se spíše stali diskriminovanou menšinou, ale nebyli přímo podřízeni příkazům lidí (s výjimkou svých geneticky modifikovaných generálů).

Motivace produkce humanoidů se taktéž posunuly. Čapek se snažil reflektovat ekonomický rozvoj po první světové válce, nástup nových technologií a masovou výrobu v továrnách. Roboti měli z hlediska Domina a jeho kolegů čistě ekonomický záměr, chtěli na nich vydělat a zároveň přispět k lepší ekonomické situaci na světě. Nepopiratelná je však jejich touha po vlastním zbohatnutí, jelikož měli obchodní záměry i na úkor nepokojů. Nepokoje brali na lehkou váhu a vymýšleli obchodní strategii, jak pokračovat v obchodu poté, co se tato revolta přežene.

Také způsob výroby Robotů určitým způsobem odrážel změnu spotřebitelského chování lidí. Masová produkce nového výrobku kopírovala lidskou touhu po nadbytku jak výrobků, tak nově i volného času a peněz. Rossumova továrna byla odrazem zrychlování společnosti, jejího nejen ekonomického, ale také technologického růstu a lidské marnivosti.

Motivace výroby Partiálů byl taktéž technologický pokrok, ale jejich prvním a primárním účelem bylo vedení válek. Wells zde nijak nerefletoval ekonomický záměr, přestože pro ParaGen to jistě byla důležitá ekonomická položka, ale upozorňoval spíše na problémy menšin, diskriminace a asimilace. Pro Wellse nebyly důležité otázky ekonomické ani technologické, ale spíš kulturní a společenské.

9.3.2 Revolta a válka, motivace humanoidů

Informací je, že v dílech proběhla jistá revolta, která měla neblahé následky na lidstvo a stav světa, jak ho známe. Rozdílem je, že v *R.U.R.* jsou tyto nepokoje vyústěním zápletky celého příběhu. Jedná se o jádrovou událost, ke které směřoval děj a chování postav dramatu. Partiálská válka naopak proběhla ještě před tím, než začíná samotné vyprávění příběhu.

Motivy Wellsových humanoidů byly relativně podobné. Byli využíváni lidmi a diskriminováni. Jak už ale bylo naznačeno v kapitole 9.3.1, Partiálové sice sloužili jako vojáci, ale ačkoli byli podřízeni lidským rozkazům, jejich přímí nadřízení byli taktéž Partiálové. Partiálové sice byli vytvořeni pro boj v lidských konfliktech (což ale bylo určitým způsobem zafixováno v jejich DNA, tudíž svůj post vojáku přijímali), ale nebyli jejich otroky. Důvod diskriminace byl založený spíše na rasismu než na jejich účelném postavení. Špatně placená pracovní místa dostávali z důvodu obav a předsudků. Roboti byli

vytvoření jako levná a spotřební pracovní síla, byli přímo podřízeni lidem a museli poslouchat jejich rozkazy.

Robotské nepokoje byly vyústěním špatného zacházení a lidské nadřazenosti. Byli vnímáni jako stroje a jako ke strojům k nim bylo přistupováno. Partiálové byli vnímáni jako polovičaté lidské bytosti, ale jejich nadlidské schopnosti, vojenská minulost a nepřirozený původ (tedy že byli vyrobeni, nikoli narozeni) podněcovaly strach a rasismus.

Roboti se vzbouřili jako pomsta lidským pánům. Jako hlavní životní hodnotu Roboti považovali práci, protože té nejvíce rozuměli, a lidé se pro ně stali podřadnými, jelikož rukama nepracovali a jen je ovládali. Lidé se pro ně stali zbytečnými a navíc tyranskými.

Partiálové bojovali za stejná práva, chtěli mít možnost vzdělání a dobrých pracovních míst. V mnohém byli kvalifikovanější, než lidé samotní, ale neměli možnost své nadání uplatnit. Partiálové nechtěli převzít vládu nad světem jako to udělali Čapkovi Roboti, chtěli být vnímáni na stejné úrovni jako lidé.

Roboti byli poháněni spíše pomstou a záští. Pro Partiály byla základním instinktem snaha ochraňovat nevinné. Během Izolační války to byly lidé (konkrétněji americká vláda), nyní se těmi utlačovanými stali oni.

9.3.3 Nerození dětí, jeho příčina, rozuzlení a motivace k záchraně lidstva

S Partiálskou válkou velice úzce souvisí problém s nerozením dětí. Problém s udržení lidské populace nastal po vypuštění RM viru, který mimo jiné zabil většinu lidí. Problém je vysvětlen medicínsky, v první díle *Partials* Wells dokonce zachází do hlubokých podrobností o fungování a možné léčbě viru. Nerození dětí, respektive jejich stoprocentní úmrtnost krátce po porodu, je také velice důležitým dějovým prvkem, kdy se okolo této problematiky točí téměř všechno dění.

Naopak v *R.U.R.* je tato problematika velice upozaděná. Nerození dětí je zmíněno spíše zběžně a rozhodně nemá racionální ani medicínské vysvětlení. Pracuje se třemi teoriemi, které mohly k tomuto problému vést, ale nejsou už dále rozváděny. Na jedné straně to je problém lidské lenosti. Následuje argument toho, že na světě už je moc lidí – a to včetně Robotů, což představuje rozkol mezi umělým a přírodním, k čemuž se dostaneme v kapitole 9.3.7. V poslední řadě je to boží trest. Lidé si začali hrát na pány světa, ovládli tajemství zrození života a bůh je za to trestá. Distinkčním prvkem od *Partials Sequence* je také to, že v *R.U.R.* pravděpodobně nedochází ani k otěhotnění.

V *Partials Sequence* sice také můžeme zpozorovat rozkol mezi umělým a přírodním, nicméně nikdy to nebylo zdůvodňováno nábožensky nebo v souvislosti s Bohem. Wellsovi

se nabídlo mnohem lepší a racionálnější vysvětlení, podložené medicínským a vědeckým výzkumem. Wells měl při vytváření svého fikčního světa k dispozici sto let vědeckých poznatků, o kterých se mohlo Čapkovi jen zdát. Ve Wellsově světě nezůstal prostor pro metafyzická vysvětlení, protože se mu nabízelo vysvětlení vědecké.

Wells o vědecké poznatky, tentokrát z oblasti chemie, opřel i rozuzlení celé problematiky. Na základě výměny částic došlo k vytvoření imunity a děti přestaly po narození umírat. V *R.U.R.* se tento problém nikdy nerozřeší, Alquist sice doufá v lásku Heleny a Prima, ale to jsou Roboti a ne lidé. Alquist do nich vkládá naději jako do nového Adama a Evy, ale čtenář (či divák) se nikdy nedozví, jestli lidstvo opravdu přežilo.

Pokud se ještě zastavíme u motivace k záchraně lidstva, tak v *R.U.R.* úplně chybí. Jak již bylo řečeno, problém s nerozením dětí je velice upozaděn a nikterak se nereflektuje. Problém s rozmnožováním, respektive výrobou, se řeší pouze v souvislostech s Roboty. Kdežto v *Partials Sequence* se zachování lidské rasy věnuje velký prostor ať už z hlediska politického uspořádání na ostrově, samotné zápletky anebo orientace jednání postav právě se záměrem záchrany lidí.

9.3.4 Zasazení příběhu a jeho význam pro příběh

Rossumova továrna mohla být zasazena na vzdálený ostrov ze dvou hlavních důvodů: bylo to místo, kde starý Rossum objevil živou hmotu, a zároveň byla továrna na bezpečném místě, kde byl prostor pro experimenty a zdokonalování. Zároveň zasazení na vzdálený ostrov korespondovalo s dějovou linií, v níž jedním z katalyzátorů byla skutečnost, že si zaměstnanci ostrova nebyli vědomi, jak špatně na tom je situace ve světě a že Roboti ovládli svět.

Přesto pro Čapka není ostrovní zasazení důležité tolik jako právě tovární prostředí. Jak bylo uvedeno dříve, pro Čapkovu dobu představovaly továrny důležité téma. Bylo to něco nového, čeho se navíc lidé obávali a přistupovali k nim s odstupem. Tovární výroba nepředstavovala pouze ekonomickou změnu, ale také změnu ve společnosti a jejím dosavadním žití.

Pro přeživší v *Partials Sequence* byl zase ostrov Long Island nejstrategičtějším místem, kam se mohli uchýlit. Zatímco Rossumova továrna mohla být postavena v zásadě na jakémkoli místě, pro přeživší ve Wellsově trilogii byl Long Island jedinou logickou volbou. Potřebovali se oddělit od Partiálů, kteří pro ně představovali neustálou hrozbu.

Rozdílem však také je, že ačkoli byl Long Island pro Partiály dostupnější než pro Roboty Rossumův ostrov, Partiálové se až následkem vývoje dějových událostí rozhodli Long Island okupovat, kdežto Rossumovi Roboti jej cíleně napadli.

Pro Wellse však tovární zasazení nehrálo žádnou roli. V současné době je tovární výroba běžnou součástí lidských životů, a navíc výrobní prostředí v díle nebylo nikterak důležité. Zatímco tedy Čapek reflektoval změny ve společnosti, ekonomice i prostoru pomocí továrního prostředí, Wells tyto změny reflektoval popisem postapokalyptické proměny území USA, a to se zvláštním důrazem na technologický úpadek, ekologické katastrofy a environmentální změny v krajině.

9.3.5 Motivace děl jako takových a reflexe sociokulturních problémů

Obě díla reagují na události své doby. Na Čapkově straně je to vzrůstající mechanizace výroby a života a z toho pramenící jistý technopesimismus a pocity lidské nespokojenosti a obav.⁶¹ „Čapek si dobře uvědomuje dobové problémy, např. rychlý průmyslový vývoj změnil život lidí a z toho vznikají různé společenské problémy a konflikty“ (Yu, 2011, s. 68).

Čapek ve svém díle reflektuje vzrůstající důležitost stroje v naší kultuře. „Vznik Čapkova robota je těsně spojen s avantgardní strojovou estetikou, hledající analogie mezi člověkem a strojem, resp. mezi lidským společenským řádem a strojovou mašinerií“ (Horáková, 2010, s. 13). Stroje se stávají čím dál tím běžnější a v mnoha ohledech nahrazují lidskou práci. Zatímco pro Čapka strojová a tovární výroba byly spíše novinkou, která přetvářela společnost, pro Wellse je to již žitá realita.

Wellsova tvorba byla taktéž ovlivněna světovými událostmi, především atentátem z 11. září 2001 a následnou změnou v americké společnosti, a snažil se ji přenést do svého díla.⁶² Ve Wellsově době průmyslová výroba neznámá hrozbu, stala se běžnou součástí lidských životů a již není strašákem společnosti. Však zatímco ústředním prostorem pro Čapka bylo prostředí továrny, Wells toto opouští. Přestože je ParaGen motivem, který prostupuje celé dílo, jeho role je spíše pasivní. Nic konkrétního se v díle nedovídáme. V Čapkově době továrna představovala místo narušující soudobý prostor, ráz a rytmus života (Horáková, 2010, s. 42).

⁶¹Viz HORÁKOVÁ, Jana, 2010. *Robot jako robot*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press s. 41-42.

⁶²Partials (Partials Sequence Book 1) Kindle Edition. *Amazon*. [online] Amazon.com, inc. [cit. 2019-08-03]. Dostupné z: <https://www.amazon.com/Partials-Sequence-Book-1-ebook/dp/B005LC1ZHE/>

Wells se spíše zaměřuje na environmentální problémy, narušení svobody, biologické hrozby, rasismus či diskriminaci. Ústředními tématy se staly především terorismus a biologické hrozby. Environmentální či ekologické problémy jsou v díle spíše okrajově, zmiňují se v rozsáhlých popisech krajiny, ale netýkají se jádrových událostí.

Autoři se v motivaci děl velice rozcházejí a každý reflektuje jiná nebezpečí. Zatímco Čapek byl fixován téměř výhradně na problém zprůmyslnění společnosti a tím zapříčiněné proměny společnosti, Wells obsáhl širší škálu témat, která chtěl reflektovat.

Rozdílný je však i dopad. Čapkovo drama má velký predikativní účinek, podařilo se mu nejen reálně uchopit, ale taktéž předpovědět vývoj průmyslové společnosti. Robot pro něj byl naprosto abstraktní entitou, ale o sto let později společnost již nijak nepřekvapuje. Přestože společnost nedošla tak daleko, aby byla schopna vyrábět biologické roboty, vývoj umělé inteligence a androidů pokročil velice rychle.

Přestože dílo vzniklo před sto lety a před velkým vědeckým pokrokem, který proběhl ve dvacátém století a posledních dvou desetiletích, je neuvěřitelně nadčasové. Jak jsme si ukázali v kapitole 8, Čapek je i v současnosti inspiračním zdrojem mnoha děl a příběhů. Není třeba zmiňovat, že napomohl zformovat žánr sci-fi jako takový. Dokonce skutečnost, že každé dílo, které se nějakým způsobem zabývá umělými bytostmi může být vysledováno právě k Čapkovi, demonstruje, že může být označen za autora tohoto specifického žánru.

U Wellsovy trilogie tento přesah chybí. Přestože se snaží taktéž reflektovat současné dění ve společnosti, chybí mu ono nadčasové cítění a převratná myšlenka, jež do dramatu zakomponoval Čapek. Přestože je pravděpodobné, že dojde k rozmachu genetického inženýrství, nepředává originální a převratnou myšlenku, která by měla takový dosah.

9.3.6 Rozkol mezi umělým a přirozeným

Myšlenka, která prostupuje obě díla, je rozkol mezi umělým a přirozeným. V obou případech lidé převezmou roli přírody a začnou vytvářet život, což dříve bylo jen v její režii. Ačkoli Roboti i Partiálové mají jakýmsi způsobem biologické složení, jedná se v zásadě o přírodní vynálezy, jsou vytvářeni uměle lidskýma rukama.

Čapek ale toto reflektuje v relativně abstraktních pojmech. Již několikrát bylo řečeno, že v době vzniku díla byli roboti naprosto neznámou věcí a o umělých pomocnících se lidem zatím mohlo jen snít. Jeho Roboti tudíž fungovali spíše jako reflexe mechanizace a masovosti výroby. Lidské ruce začaly nahrazovat stroje, a ve výsledku nezáleželo na tom, zda jsou výtvoři umělými nebo přirozenými.

Vítězství nad přírodou v díle Dana Wellse bylo podloženo mnoha lety vědeckého výzkumu. Nicméně, i když byli Partiálové vytvořeni na základě lidské DNA, byli stvořeni lidskou rukou a stali se vítězstvím člověka nad přírodou. Wells ale šel ještě dál a okrajově popisuje i genetické modifikace na lidech, které nemají s umělými humanoidy nic společného. Nemluvě o tom, že jeden z členů Důvěry dokázal díky nejrůznějším genetickým modifikacím zvrátit problém s počasím, což však nebylo nijak vědecky ani logicky vysvětleno. Podobně to funguje s RM virem, který se stal uměle vytvořenou hrozbou lidstvu.

Ačkoli oba autoři reflektují stejnou problematiku, přistupují k ní velice rozdílně. Čapek pracuje v zásadě jen se svou fantazií a své poznatky v několika případech opírá o fungování soudobé průmyslové výroby. Jeho myšlení o živé hmotě je čistě fantaskní záležitostí, nejsou o ní žádné poznatky či informace, je to jen jeho myšlenkový konstrukt.

Ve Wellsově případě se jedná o genetické inženýrství. Příběh obohatil o reálné vědecké poznatky a technologické postupy. Již nepracuje s abstraktními pojmy jako Čapek, ale s reálnými poznatky, které Čapek ve své době ještě neměl k dispozici. Nejvíce se to odráží ve Wellsových popisech fungování RM viru, kdy se pouští do detailních popisů spor, feromonů a dalších částic, které lidé a Partiálové vydechují.

9.4 Indicie jako distinkční prvek mezi díly

Jak bylo řečeno v úvodu do této kapitoly, hledat pouze intertextuální podobnosti mezi *R.U.R.* a *Partials Sequence* je relativně zjednodušující. Přestože se na první pohled díla v mnohém podobají, nelze pouze na základě výše provedeného rozboru přesně určit, zda se Wells nevyhnutelně inspiroval přímo Čapkem.

Přestože jsou mnohé motivy shodné, jako například že Partiálové jsou synteticky vytvořeni humanoidi, kteří se nakonec vzbouří proti lidem, jejich motivace, původ i účel se výrazně liší. Myšlenky Čapka a Wellse se sice střetávají, ale pouze na poli základních informací, ale v indiciální rovině jsou odlišné.

Wellsův fikční svět sice nese mnoho stejných rysů jako Čapkovo drama – humanoidní bytosti, zasazení příběhu na ostrov, nerození dětí, vymření většiny lidské rasy či nevyhnutelná katastrofa, ale jeho motivace, myšlenka i způsob podání je odlišný a každý prvek se funkčně liší od dramatu jako takového. Čapkovo *R.U.R.* zde figuruje spíše jako jistý diskurs, žánr, který se stal inspirací, a to nejen pro Wellse, ale i pro další tvůrce, které jsme zmínili v osmé kapitole anebo pro Asimovu tvorbu.

Proto si dovolíme tvrdit, že jednoznačně rozhodnout, zda Wells musel být nutně inspirován prací Čapka, nelze. Ačkoli z rozboru intertextuálních podobností vyplývala

velice silná shoda téměř ve všech klíčových aspektech, motivace příběhu obou autorů jsou velice rozličné. Nemluvě o tom, že Čapkovy drama v mnohém směřuje k žánru komedie, kdežto Wellsova trilogie tyto tendence nemá.

Stejnou měrou však nelze inspiraci vyvrátit. Skrze náš rozbor několika filmů a seriálů, které taktéž mohly mít co dočinění s Čapkovou hrou, jsme viděli, že jeho drama může fungovat spíše jako specifický podžánr sci-fi. Čapek sice nebyl prvním, kdo přišel s myšlenkou umělých lidí, ale jeho odkaz ve slově robot je nepopiratelný. Nutně se tedy jakékoli dílo, ve kterém hrají hlavní roli synteticky vytvoření lidé (v tomto případě s odklonem od Asimovy podmínky počítačového řízení), dá vysledovat zpátky právě k Čapkovy. Pokud bychom se v tomto bodě vrátili zpátky k Genettově teorii transtextuality, tyto podobnosti nebudou, jak se mohlo na začátku zdát, hypertextuální, nýbrž na základě literárního žánru spíše architextuální.

R.U.R. a *Partials Sequence* vystupují jako díla, která jsou si v mnohém velice blízká. Na druhou stranu při hlubší analýze lze zjistit, že tato podobnost je spíše povrchová, a to díky motivům, které jsou lehce rozpoznatelné při běžném čtení.

Závěr

Tato práce se zabývala intertextualitou v *R.U.R.* Karla Čapka a v trilogii *Partials Sequence* autora Dana Wellse. Pomocí interpretace daných děl jsme se snažili najít intertextuální motivy a pomocí jejich analýzy a komparace zodpovědět stěžejní otázku práce, tedy zda jsou tyto motivy natolik shodné, že se Dan Wells musel nutně Čapkovým dílem inspirovat.

Pro potřeby této analýzy jsme v prvních třech kapitolách vystavěli teoretické zázemí pro práci samotnou. Na samotném začátku práce jsme se seznámili s různými přístupy k intertextualitě s důrazem na práci Gerarda Genetta, od něhož jsme přebrali terminologii a pojetí intertextuality, jež on sám nazývá transtextualita. Dále jsme definovali, co jsou to fikční světy a ve třetí kapitole jsme se široce věnovali žánrovému vymezení *R.U.R.* i *Partials Sequence*.

Jádrem práce byla analýza a interpretace samotných intertextuálních podobností mezi díly. V páté až sedmé kapitole se nám podařilo nalézt mnoho nápadně výrazných podobností, které se navíc netýkaly jen samotných motivů jako je například fyziologická povaha Partiálů a Robotů, ale sahaly hlouběji k detailnějším informacím jako je třeba jejich dvacetiletá životnost. Právě tento rozbor svádí přiklánět se k tezi, že Wells musí být (ač to sám nikde veřejně nepřiznává a na naše kontaktování nereagoval) s Čapkovým dramatem seznámen.

Nicméně jelikož je pouhé srovnávání intertextuálních motivů poměrně zjednodušující, od tohoto prostého závěru jsme odstoupili a pracovali s myšlenkou, že Wellsova inspirace Čapkovým dílem nemusí být přímá, ale může být zprostředkována. V sedmé kapitole jsme díky interpretaci různých popkulturních děl, které jsou považovány za inspirované *R.U.R.* anebo vykazují podobné prvky, došli k závěru, že *R.U.R.* vystupuje ve sci-fi jako stavební kámen určitého specifického žánru, neodmyslitelně spojeného s existencí uměle vytvořených lidí. Díky tomu se většina děl, která mají co dočinění s humanoidními bytostmi (dokonce lze říci s roboty jako takovými) dá vysledovat zpět k Čapkovu odkazu. Toto tvrzení také podkládá samotný autor Dan Wells, který v několika rozhovorech jmenuje své inspirační zdroje, jako jsou *Potomci lidí* a *Battlestar Galactica*, o kterých se mezi fanoušky občas hovoří také v kontextu právě s *R.U.R.*

Wellsovu inspiraci Čapkem jsme také zpochybnili v závěru práce (tedy v osmé kapitole) pomocí Barthesova *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění* (2002), především v kontextu integračních funkcí jazyka. Vycházeli jsme z myšlenky, že indicie jsou základním stavebním prvkem příběhu, a právě skrze ně autoři vystavují příběh jako celek. Především v indiciální rovině jsme našli nejvíce odlišností v prvcích, které jsme dříve považovali na základě teorií intertextuality za shodné. Roboti i Partiálové měli jiný účel i funkci v příběhu. Stejně tak to platí o motivacích vzniku daných děl a témat, která se snaží určitým způsobem reflektovat.

Odpověď na naši výzkumnou otázku, tedy zda je podobnost mezi *R.U.R.* či *Partials Sequence* účelná či náhodná, je ve prospěch náhody. Ačkoli jsme našli velké množství nápadných podobností, nelze zcela jasně rozhodnout, že Wells nějakým způsobem okopíroval Čapkovy myšlenky a vložil je do svého díla. Ve prospěch naší odpovědi na výzkumnou otázku hrají také teorie intertextuality, které tvrdí, že intertextuální vztahy jsou vázané na čtenářskou zkušenost a na korpus čtenářových znalostí.

V předložené diplomové práci jsme se na základě teorií intertextuality a interpretace námi vybraných děl snažili zjistit, zda jsou podobnosti mezi Čapkovým *R.U.R.* a Wellsovou trilogií *Partials Sequence* náhodné či nikoli. Pro vznik této práce jsme již předpokládali intertextuální vztah mezi díly, proto naším záměrem nebylo jej dokázat, ale zjistit, do jaké míry tyto podobnosti zasahují. Přestože jádro práce představovala analýza intertextuálních motivů, ukázal se tento přístup jako zjednodušující a nedostatečný. Samotná komparace motivů potvrzovala spíše Wellsovu účelnou inspiraci, jelikož se shodoval s Čapkem téměř ve všech klíčových momentech, nicméně i přesto jsme to nemohli jednoznačně dokázat.

Proto jsme s komparací intertextuálních motivů přešli k dalším popkulturním dílům, které jsou nějakým způsobem k Čapkovu *R.U.R.* připodobňovány.

Při tomto širším rozboru se ukázalo, že Wellsova inspirace nemusela být účelná, nýbrž zprostředkovaná. Vzhledem k vlivu, který měl Čapek na formování žánru sci-fi jako takového, se ukázalo, že jeho dílo figuruje spíše jako specifický žánr, který zastřešuje díla s myšlenkou biologických, přesto umělých lidí.

Myšlenku zprostředkované či náhodné intertextuality podpořil také náš rozbor pomocí Barthesovy teorie funkcí vyprávění. Ačkoli se mohlo zdát, že se Wells s Čapkem v mnoha ohledech shoduje, tyto podobnosti byly spíše povrchové na rovině informací. Při hlubší analýze lze však zjistit, že se myšlenky obou autorů v mnohém liší, ať už jde přímo o charakteristiky jednotlivých shodných prvků anebo samotnou motivaci ke vzniku děl jako takových.

Přestože se na první pohled mohlo zdát, že *Partials Sequence* je do značné míry inspirováno přímo Čapkovým *R.U.R.*, při hlubší analýze jsme zjistili, že tomu tak jednoznačně není. Ačkoli jsou si díla v mnohém podobná, jedná se spíše o povrchové podobnosti, které se při hlubším rozboru značně rozcházejí. Proto nelze tvrdit, že se Wells přímo inspiroval Čapkem, jelikož Čapkovo dílo a odkaz jsou silně zakořeněny nejen v dalších popkulturních dílech, ale také v samotném žánru sci-fi.

Seznam použité literatury

Primární

- [1] ČAPEK, Karel, 2018. *R.U.R.* Praha: Fortuna Libri. ISBN 978-80-7546-163-6.
- [2] WELLS, Dan, 2013. *Fragments*. Londýn: Harper Collins. ISBN 9780007465231.
- [3] WELLS, Dan, 2012. *Partials*. Londýn: Harper Collins. ISBN 9780007465224.
- [4] WELLS, Dan, 2014. *Ruins*. Londýn: Harper Collins. ISBN 9780007465248.

Sekundární

- [5] ALFARO, María Jesús Martínez, 1996. Intertextuality: Origins and Development of the Concept. *Atlantis*. **18**(1/2), 268-285.
- [6] AMES, Melissa, 2013. Engaging ‘Apolitical’ Adolescents: Analyzing the Popularity and Educational Potential of Dystopian Literature Post-9/11. *High School Journal*. **97**(1). 3–20.
- [7] ASIMOV, Isaac, 1993. *Já, robot*. Praha: Ivo železný. ISBN 80-7116-237-4.
- [8] ASIMOV, Isaac, 1994. *Vize robotů*. Praha: Knižní klub. ISBN 80-7176-004-8.
- [9] BARTHES, Roland, 2006. Smrt autora. *Aluze*. **10**(3), 75-77.
- [10] BARTHES, Roland, 2007. *S/Z*. Praha: Garamond. ISBN 978-80-86955-73-5
- [11] BARTHES, Roland, 2002. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, s. 9 – 43. ISBN 80-7294-016-3.
- [12] BACHTIN, Michail Michajlovič, 1971. *Dostojevskij umělec: k poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel.
- [13] BACHTIN, Michail Michajlovič, 1980. *Román jako dialog*. Praha: Odeon.
- [14] CART, Micheal. ,2001. From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature. *Voices from the Middle*. **9** (2), 95-97.
- [15] CART, Michail, 2008. The Value of Young Adult Literature. In: *YALSA* [online]. [cit. 2019-04-05] Dostupné z: <http://www.ala.org/yalsa/guidelines/whitepapers/yalit>
- [16] COLLINS, Suzanne, 2013. *Aréna smrti*. Praha: Fragment. ISBN 978-80-253-1012-0.
- [17] COPLAN, Amy, DAVIES, David, 2015. *Blade Runner*. Londýn: Routledge. ISBN 9780415485852.
- [18] ČAPEK, Karel, 1959. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel.
- [19] ČAPEK, Karel, 2004. *R.U.R.* New YorkPenguin Group. ISBN 978-0141182087.
- [20] DICK, Philip Kindred, 2004. *Blade Runner – Sní androidi o elektrických ovečkách?*. Praha: Argo. ISBN 80-7203-632-7.

- [21] DOLEŽEL, Lubomír, 2003. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.
- [22] ECO, Umberto, 2004. *Meze interpretace*. Praha : Karolinum. ISBN 80-246-0740-9.
- [23] FERNS, Christopher S., 1999. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool Press University. ISBN 9781781380642.
- [24] GENETTE, Gerard, 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Londýn: University of Nebraska Press. ISBN 978-0803270299.
- [25] GENETTE, Gerard, 2004. *Paratexts: Thresholds of Interpretation (Literature, Culture, Theory)*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0 521 41350 8.
- [26] GŁOWIŃSKI, Michał, 2000. *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*. Kraków: TAIWPN „Universitas“. ISBN 9788370527686.
- [27] GORDIN, Michael D., TILLEY, Helen a PRAKASH, Gyan, 2010. *Dystopia /utopia: Conditions of Historical possibility*. New Jersey: Princeto University Press. ISBN 9780691146980.
- [28] HORÁKOVÁ, Jana, 2010. *Robot jako robot*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press. ISBN 978-80-86791-70-8
- [29] HORÁKOVÁ, Kateřina, 2017. *Žánrové tendence young adult literatury z hlediska romance*. Praha. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Fakulta humanitních studií.
- [30] HOMOLÁČ, Jiří, 1996. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum. ISBN 807184201X.
- [31] JAMES, P. D., 2006. *Potomci lidí*. Praha: Motto. ISBN 80-7246-337-3.
- [32] JAUSS, Hans Robert, 2001. Dějiny literatury jako výzva literární vědě. In: ČERVENKA, Miloš, SEDMIDUBSKÝ Miloš a VÍZDALOVÁ, Ivana. *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, s. 7-38. ISBN 9788086055923.
- [33] KOŠČ, Ján, 2012. Dan Wells – POTOMKOVIA. In: *Metalopolis.cz* [online] 16.12. [cit. 2019-12-16] Dostupné z: <http://www.metalopolis.net/Articles/6652/Dan-Wells-POTOMKOVIA/>
- [34] KOSS, Melanie D, 2009. Young Adult Novels with Multiple Narrative Perspectives: The Changing Nature of YA Literature. *The ALAN Review*. **36**(3), 73-80.
- [35] KRISTEVA, Julia, 1999. *Slovo, dialog a román*. Praha : Sofis – Pastelka. ISBN 80-902439-3-2.
- [36] MACURA, Vladimír, 1997. *Továrna - dvojí mýtus*. In: HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H&H, s. 177 - 198. ISBN 80-86022-04-8.
- [37] MARCELLI, Miroslav, 2001. *Příklad Barthes*. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-441-0.

- [38] MILNER, Andrew, 2005. *Literature, Culture and Society*. Londýn: Routledge. ISBN 978-0415307840.
- [39] MOON, Hyong-jun, 2014. *The Post-Apocalyptic Turn: a Study of Contemporary Apocalyptic and Post-Apocalyptic Narrative*. Milwaukee. Disertační práce. University of Wisconsin Milwaukee. UWM Digital Commons.
- [40] NEFF, Ondřej a OLŠA, Jaroslav, 1995. *Encyklopedie literary science fiction*. Praha: H & H. ISBN 80-85390-33-7.
- [41] OLIVER, Lauren, 2012. *Delirium*, Praha: Coobook. ISBN 978-80-7447-166-7.
- [42] OKUDA, Michael, OKUDA, Denise a MIREK, Debbie, 2011. *The Star Trek Encyclopedia*. New York: Simon and Schuster. ISBN 9781451646887.
- [43] PAVLOVÁ, Olga, 2018. Literární dystopie a pokusy o její vymezení ve světovém a českém kontextu. *Slovo a smysl*. **15**(30), s. 110-127.
- [44] PEARSON, Mary E., 2017. *Falešný polibek*, Praha: Coobook. ISBN 978807544331-1.
- [45] RIFFATERRE, Michael, 1983. *Text Production*. New York: Columbia University Press. ISBN 978-0231053341.
- [46] ROTH, Veronica, 2012. *Divergence*. Praha: Coobook. ISBN 978-80-7447-125-4.
- [47] SIMANDAN, Voicu Mihnea, 2010. *The Matrix and the Alice Books*. Lulu Books. ISBN 9780557258079.
- [48] SMITH, Michael W. a WILHELM Jeffrey D, 2016. The Power of Pleasure Reading: The Case of Dystopias. *Voices From the Middle*. **23**(4), 55–61.
- [49] STROHSOVÁ, Eva, 1968. Karel Čapek: Monografická Kapitola z Přípravovaného 4. Dílu Dějin České Literatury. *Česká Literatura*. **16**(1), 14–41.
- [50] SUVIN, Darko, 2010. *Defined by a Hollow : Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Bern: Peter Lang AG. ISBN 978-3039114030.
- [51] WELLS, Dan, 2012. *Isolation*. New York: Balzer + Bray.
- [52] WELLS, Dan, 2013. *Já, Monstrum*. Praha: BB Art. ISBN 978-80-7461-393-7.
- [53] WELLS, Dan, 2012. *Nejsem sériový vrah*. Praha: BB Art. ISBN 978-80-7461-051-6.
- [54] WELLS, Dan, 2012. *Potomkovia*. Bratislava: Ikar. ISBN 9788055129549.
- [55] YU, Sunbee, 2011. *Znaky, styl a dramata Karla Čapka*. Praha. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Filosofická fakulta.
- [56] ZAPLETAL, Petr, 2007. "Co je aluze?". In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. **53**(V 7), 51-63.
- [57] ŽILKA, Tibor, 1979. Alúzia v literárnej komunikácii. *Slovenská literatura*. **26**, 152—165.