

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

## **Negativní utopie v období meziválečném a poválečném**

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

Autor práce: Bc. Michaela Brodská

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: II.

2012

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Negativní utopie v období meziválečném a poválečném* vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 25. července 2012

.....

Michaela Brodská

Děkuji vedoucí mé diplomové práce Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za cenné a inspirativní rady, odborné vedení, podporu a také za trpělivost, s jakou mne vždy vyslechla. Děkuji rovněž všem svým blízkým, kteří mi byli po celou dobu mého studia velkou oporou.

## ANOTACE

Tato diplomová práce se zabývá charakteristikou a interpretací negativních utopií z meziválečného a poválečného období. Metodologicky bude práce opřena o teorii reprezentace, na negativní utopie tak bude nahlíženo jako na produkty dobového dění a myšlení. Cílem této práce je zamyslet se nad tím, jakým způsobem se v meziválečných a poválečných negativních utopiích otiskují dobové diskuze a představy o světě, společnosti a člověku. Utopie meziválečného a poválečného Československa budou zvažovány v dobovém kontextu. V rámci jednotlivých kapitol bude analyzován vztah antiutopického žánru k dobovému myšlenkovému horizontu. Diplomová práce se ptá na to, jakým způsobem negativní utopie reagují na proměňující se svět a na válečné a totalitní zkušenosti dvacátého století.

## **ANNOTATION**

The diploma thesis characterizes and interprets negative utopias of the inter-war and post-war periods. In methodical terms, the thesis is based on the theory of representation, negative utopias are viewed as the products of the affairs and thinking of the period. The objective of this thesis is to contemplate in what manner the inter-war and post-war negative utopias reflected the discussions and ideas of the world, society and humans at that time. The Czechoslovakian utopias of inter-war and post-war period are considered in the context of the times. Individual chapter analyse the relation of the anti-utopian genre and the horizon of thoughts of the period. The diploma thesis asks in what manner negative utopias react to the changing world as well as the war and totalitarian experiences of the twentieth century.

## OBSAH

<b>ÚVODEM</b> .....	7
<b>1 LITERATURA JAKO REPREZENTACE DOBOVÉHO MYŠLENÍ</b> .....	10
1. 1 Literární text versus literární kontext .....	12
1. 2 Literární text jako znak.....	14
1. 3 Literatura jako estetická reprezentace.....	17
<b>2 MEZI SNEM A SKUTEČNOSTÍ – CESTA OD UTOPIE K ANTIUTOPII</b> ...	24
2. 1 Utopie – sen, budoucnost nebo chiméra?.....	24
2. 2 Antiutopie – blouznění, katastrofické vize nebo skutečnost?.....	27
2. 3 Mezi utopií a antiutopií.....	30
<b>3 NEGATIVNÍ UTOPIE V OBDOBÍ MEZIVÁLEČNÉM</b> .....	36
3. 1 Doba si žádá své utopie.....	36
3. 2 Čapkové a ti druzí.....	39
3. 3 Třicátá léta ve znamení boje o člověka a o stát.....	60
3. 4 V demokracii o totalitě.....	64
3. 5 Meziválečné utopie jako reprezentace dobového myšlení.....	72
<b>4 NEGATIVNÍ UTOPIE V OBDOBÍ POVÁLEČNÉM</b> .....	76
4. 1 Antiutopie jako realita všedního dne.....	76
4. 2 Totalita a její dobové vnímání.....	81
4. 3 Totalita tížící, drtící, deformující.....	85
4. 4 Boj člověka s totalitou.....	98
4. 5 Poválečné utopie jako reprezentace dobového myšlení.....	109
<b>ZÁVĚREM</b> .....	118
<b>SEZNAM LITERATURY</b> .....	124

## ÚVODEM

*Liberté, Égalité, Fraternité – Volnost, Rovnost, Bratrství.* Toto motto dodnes symbolizuje ideály Velké francouzské revoluce. Je trvalou připomínkou nekončící lidské touhy po vytvoření spravedlivého, blahobytného a mírumilovného společenského zřízení, v němž by jedinec mohl svobodně a pokojně existovat, přemýšlet a tvořit. V novodobých evropských dějinách byl ne jeden společenskopolitický převrat doprovázen podobnými idejemi. Sen o zrození ideálního státu prolíná nejen významné historické milníky, ale leckdy bývá i nedílnou součástí společenských, politických a filozofických diskuzí každé dějinné epochy.

V šestnáctém století se můžeme poprvé v souvislosti s představami o ideální společnosti setkat s pojmem *u t o p i e*. Utopie byla názvem vrcholného díla anglického politika, filozofa a spisovatele Thomase Mora. Utopie v tomto spisku symbolizovala ideálně fungující, leč neexistující zemi. Postupem doby se žánr tzv. utopií začal dále rozšiřovat. V průběhu několika dalších staletí vznikala podobná literárně filozofická díla mapující představy o dokonalé, harmonické společnosti. K významným autorům tohoto žánru dodnes patří například Tommaso Campanella, Francis Bacon nebo Niccolò Machiavelli. Ideje o spravedlnosti, svobodě, morálce, spokojenosti, pobožnosti, hojnosti a harmonii se však otiskovaly do dalších a dalších literárních děl. Prvotní ideál všestranně rozvinuté společnosti byl ve všech textech uchován, nicméně konkrétní představy o jeho naplnění se u jednotlivých autorů výrazně odlišovaly.

*„Snění lidstva o šťastném ostrově není sněním o jedné a téže utopii.“<sup>1</sup>*

V literárních dějinách se tedy postupem času formuje zcela nový literární žánr, ale dá se říci, že se utváří i nový způsob přemýšlení o světě. Podoba utopického literárního žánru, ale i podoba utopického myšlení se v různých dějinných etapách proměňovala a stále proměňuje. K zásadnímu přelomu dochází na počátku dvacátého století. Literární utopie, které původně zobrazovaly představy o budoucí dokonalé společnosti, se začínají orientovat na zcela odlišný způsob výpovědi. V textech se objevují motivy skepse, rezignace a úzkosti. Namísto vizí o spokojené společnosti texty začínají zrcadlit obavy z budoucího zhroucení světa. Na místo utopií pozitivních

---

<sup>1</sup> Szacki, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 96.

přicházejí tzv. utopie negativní, označované někdy rovněž jako antiutopie, dystopie, kontrautopie. Zatímco pozitivní utopie sledovaly proměnu lidských ideálů, negativní utopie sledují proměnu lidských obav, pozitivní utopie jsou vizemi o spění lidstva k pokroku a dokonalosti, negativní utopie jsou vizemi o spění lidstva ke katastrofě.

V české literatuře dvacátého století vzniká několik desítek literárních textů s utopickou tematikou. Ve své diplomové práci se budu zabývat srovnáním utopických textů z meziválečného a poválečného období (tj. utopie z dvacátých a třicátých let a utopie z padesátých a šedesátých let dvacátého století). V meziválečném období se v české literatuře objevuje silná vlna tzv. čapkovské utopické literatury, jež se věnuje především otázkám možného tragického dopadu rychlého technického pokroku na vývoj společnosti. Do této skupiny patří nejen významná Čapkova díla jako *R. U. R.*, *Továrna na Absolutno*, *Krakatit* či pozdější *Válka s Mloky*, ale mohla by sem být zařazena i Haussmannova *Velkovýroba ctnosti*, Jeřábková *Firma prorokova*, Vachkův *Pán světa* či Raffelův *Obchodník sympatiemi*. Na přelomu dvacátých a třicátých let však najdeme v české literatuře i texty jiné, které se od tohoto typu utopické literatury sice výrazně odlišují, zároveň ale žánr českých utopií podstatně obohacují. Jsou jimi jednak novela Jana Bardy *Převychovaní*, jednak román Jana Weisse *Dům o tisíci patrech*. Léta padesátá a šedesátá přinášejí diferenciaci mnohem větší, literární utopie zobrazují rozličné představy o vývoji a charakteristice totalitních režimů a představy o způsobu existence člověka v nich – román Ladislava Fukse *Myši Natalie Mooshabrové*, próza Ivana Klímy *Porota*, experimentální dílo Jiřího Gruši *Mimner aneb Hra o smrd'ocha*, sci-fi próza *Stříbrné ostrovy* Jiřího Jobánka či orwellovsky laděný román *Blažený věk* Jiřího Marka.

Společnost dvacátého století byla zasažena krutou dehumanizací člověka. Byrokratizace společnosti, inklinace ke zmechanizování lidského života, neustálá tendence k izolování jedince a především zločiny proti lidskosti proměnily přístup ke společnosti, ale i k člověku samotnému. Česká i evropská společnost v průběhu minulého století prošla mnoha traumatickými zkušenostmi, které zásadně ovlivnily její vývoj, ale i způsob, jakým nahlíží na svět. Zkušenost válečná, ale i zkušenost totalitní se nemilosrdně podepsaly na představách o vzniku ideálního státu, ale i na představách o budoucích osudech lidstva. Které nové obavy a vize přináší dramatický vývoj ve dvacátém století? Jakým způsobem ovlivnila zkušenost s komunistickým, ale i



s nacistickým totalitním režimem podobu utopického myšlení? Vzniká nový pohled na svět? Jaký? Jakým způsobem se mění vnímání totalitních režimů? Je vlastně možné hovořit o utopických a antiutopických textech odděleně? Mohou v sobě některá díla syntetizovat oba tyto principy? Jak je to možné? Proč dochází k tak prudkému nárůstu negativních utopií ve dvacátém století? A jsou negativní utopie jedinými utopiemi dvacátého století? To jsou pouze některé z mnoha otázek, které si na počátku svého bádání pokládám a na které se pokusím najít odpověď.

Metodologicky bude tato práce opřena o teorie zabývající se vztahem uměleckého díla a doby jeho vzniku. Výchozím teoretickým bodem budou koncepty Wolfganga Isera, který analyzoval charakter vztahu literárního textu a jeho dobového kontextu. Zkoumal především to, jakým způsobem se v díle otiskuje společenská, politická a kulturní atmosféra doby. Prostřednictvím konceptů Charlese Sanderse Peirce bude na literární texty nahlíženo jako na znakové systémy, tzn. že literární texty budou uchopovány jako entity, které něco pro někoho z určitého hlediska zastupují. V neposlední řadě bude v této práci věnován prostor i teorii reprezentace. Pomocí studie W. J. T. Mitchella se pokusíme seznámit s tím, co reprezentace vlastně je a jak v rámci společenského diskursu funguje. Na literární texty bude nahlíženo jako na produkty dobového dění a myšlení. Prostřednictvím tezí Petra A. Bílka, Vladimíra Papouška či Lenky Řezníkové budu pátrat po tom, jakým způsobem bychom mohli v uměleckých textech stopy jednotlivých dějinných epoch rozkrývat.

Tato diplomová si klade za cíl postihnout charakteristiku a vývoj českých negativních utopií z meziválečného a poválečného období, především ve vztahu k reprezentaci dobového myšlenkového diskursu. V průběhu analýz a interpretací jednotlivých děl bych se chtěla soustředit na proměnu dobového způsobu výpovědi, ale i na proměnu přemýšlení o světě, společnosti a člověku. V souvislosti s tím budou zvažovány i dobové koncepty totalitarismu.

## 1 LITERATURA JAKO REPREZENTACE DOBOVÉHO MYŠLENÍ

Existuje mnoho různých představ o tom, co je to literatura. Jednou z nich je i pojetí literatury jako jednoho ze základních prostředků poznávání světa a všední skutečnosti, jejímž prostřednictvím můžeme nahlédnout za obzor naší každodenní zkušenosti. Literatura je nejen prostředkem poznání, ale především prostředkem přemýšlení o světě. Fikční světy literárních děl před námi otevírají příběhy fantastické, ale i realistické, odhalují skrytá zákoutí našeho světa, vyprávějí o rozličných zkušenostech a prožitcích, předkládají nejrůznější myšlenky, postoje a názory. Proniknout spletitou strukturou uměleckých textů k jejich podstatě a významu je nelehkým úkolem, protože literatura je vždy úzce spjata s kulturou, ze které pramení. Jakým způsobem můžeme vlastně tak složitý a komplexní systém, jakým je kultura, zkoumat? Clifford Geertz na tuto otázku odpovídá takto: „*Ke kultuře je nejlépe přistupovat čistě jako k symbolickému systému tak, že izolujeme jeho prvky a potom charakterizujeme celý systém nějakým obecným způsobem – na základě klíčových symbolů, okolo nichž je organizován, fundamentálních struktur, jejichž je povrchním výrazem, nebo ideologických principů, na nichž spočívá.*“<sup>2</sup>

Stephen Greenblatt, jedna z vůdčích osobností nového historismu, se například ve své knize *Podivuhodná vlastnictví* rovněž zabýval tím, jak obecně ke kultuře přistupujeme, jak ji poznáváme, hodnotíme, analyzujeme a vysvětlujeme. Greenblatt zdůrazňuje, že nejsme-li součástí kultury, kterou interpretujeme, musíme si uvědomit, že na ni nahlížíme ze své vlastní perspektivy, svým vlastním pohledem, nikoli pohledem dobového recipienta. Tento pohled je možná rozšířený, možná zúžený, ale každopádně odlišný. Diskurs dané kultury se odlišuje od diskursu, ve kterém žijeme my. Pokládáme si jiné otázky, hledáme jiné odpovědi, přemýšlíme o jiných tématech a jiným způsobem vnímáme svět, slovy Stephena Greenblatta: „*Každý z diskursivních režimů má vlastní charakteristická témata, intelektuální a procedurální hranice, specializovaný jazyk.*“<sup>3</sup> Při zkoumání a interpretování kultury musíme tedy postupovat obezřetně a uvážlivě. Nikdy nebudeme moci zcela oprostít svůj pohled od našeho dobového horizontu a na umělecká díla budeme vždy nahlížet ze své perspektivy, což nicméně může být v mnohých ohledech pro interpretaci produktivní a může to

---

<sup>2</sup> Geertz, Clifford. Zhuštěný popis: K interpretativní teorii kultury. In: *Interpretace kultur*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000, s. 27 – 28.

<sup>3</sup> Greenblatt, Stephen. *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa*. Praha: Karolinum, 2004, s. 35.

do našeho bádání přinést nové a originální myšlenky. Vždy bychom ale měli zohlednit specifické rysy jednotlivých zkoumaných literárních textů, zejména to, co nám sdělují a o čem vypovídají. Podobnými slovy to vyjadřuje i Clifford Geertz: „*Základním úkolem interpretativní antropologie není zodpovědět naše nejhlubší otázky, ale umožnit nám přístup k odpovědím, jež podali druzí, a tak je zahrnout do záznamů, co lidé řekli a ke kterým se lze vrátet.*“<sup>4</sup>

Jestliže si pokládáme otázku, jakým způsobem je možné zkoumat kulturu, musíme si položit i otázku, jakým způsobem je možné zkoumat literaturu. Jsou fikční světy uměleckých děl světy ryze autonomními, které mají svá vlastní pravidla, systém fungování a své osobité rysy, nebo jsou to světy úzce související s naším světem? Složitá otázka, na níž už řada literárních teoretiků hledala odpověď. Přiklonit se nicméně nemůžeme výlučně ani na jednu, ani na druhou stranu. V rámci literárněvědného bádání vzniklo mnoho různých konceptů, které se snažily dopátrat toho, jakým způsobem se naše skutečnost, náš reálný svět otiskuje do fikčních světů literárních textů. Zdá se ovšem, že literatura a vlastně všechny druhy umění jsou příliš specifické, spleť a svým způsobem magické, že definitivní odpověď nebude moci být nikdy dána.

Fikční světy uměleckých děl nejsou mimetickou nápodobou světa reálného, nicméně jsou s touto realitou neodmyslitelně spjaté. Pozitivní utopie i negativní utopie specifickým způsobem zrcadlí dobu svého vzniku, protože vyrůstají z dobové společenské atmosféry a ze soudobých politických, filozofických i kulturních diskuzí. Reagují na svět, ve kterém vznikají. Teze, které představují, se snaží hledat odpovědi na palčivé otázky jejich doby. Utopie i antiutopie jsou specifickými výpověďmi založenými na bezprostřední zkušenosti s dobovým společenským uspořádáním. Jak poukazuje Clifford Geertz i Stephen Greenblatt, na literární texty je třeba zahledět se pozorně a zkoumat klíčová témata, která jsou v dílech nastíněna, zaměřit se na to, které otázky si jednotlivé texty ve svém dějinném kontextu kladly a jakým způsobem na ně odpovídaly. Ve své diplomové práci se tedy pokusím analyzovat a interpretovat témata a základní myšlenky, jimž se negativní utopie z meziválečného a poválečného období věnují. Pro tuto analýzu je ovšem nutné uvědomit si, jaký je vztah literárního textu a jeho kontextu a jakým způsobem literární texty reprezentují dobový diskurs či jak mohou odkazovat k dobovému způsobu myšlení.

---

<sup>4</sup> Geertz, Clifford. Zhuštěný popis: K interpretativní teorii kultury. In: *Interpretace kultur*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000, s. 42.

## 1. 1 Literární text versus literární kontext

Jednou ze základních otázek, na kterou se v souvislosti s literaturou ptáme, je, jaký je vztah literárního textu k jeho dobovému kontextu. Touto problematikou se mimo jiné zabýval i významný literární teoretik, jedna z předních osobností školy recepční estetiky, Wolfgang Iser. Přestože jeho hlavní oblastí zájmu bylo především zkoumání vztahu čtenáře k literárnímu textu, věnoval se i analýze vztahu textu a jeho kontextu. Vznik i recepce uměleckého díla jsou pro něj dynamickými procesy, jimž je potřeba věnovat pozornost. Svě teze o vztahu literatury a skutečnosti představil v publikacích *The Fictive and the Imaginary* (1993), *How to Do Theory* (2006) – česky *Jak se dělá teorie* (2009), okrajově se o tom dále zmiňuje i v úvodních kapitolách knihy *The Act of Reading* (1980).

Wolfgang Iser chápe fikční svět uměleckého díla jako svět autonomní, specifický a jedinečný, avšak tento fikční svět určitým způsobem vyrůstá ze světa reálného. Fikční text je podle něho koncipován na základě určitého výběru ze společenských, historických, kulturních a literárních systémů reálného světa. Vznik literárního díla a jeho fikčního světa doprovází tzv. proces fikcionalizace (the act of fictionalizing – viz níže). Prvky jsou z reálného světa vyňaty a v prostoru uměleckého textu přebudovány. Dochází tedy k reformulaci, transformaci reality. „*Every literary text inevitably contains a selection from a variety of social, historical, cultural and literary system that exist as referential fields outside the text.*”<sup>5</sup> Na tomto místě Iser připomíná, že není stěžejní pouze to, které aspekty reality byly v dílech akcentovány, ale i to, které prvky zůstaly stranou. Není důležité pouze to, co je v textu přítomno, ale i to, co je absentováno.

Wolfgang Iser svými tezemi a myšlenkami vyjadřuje, že literární text není kopií svého referenčního pole. Literatura je podle jeho mínění spíše než nápodobou reality určitou reakcí či odpovědí na ni. Aktualizace reality v uměleckém díle umožňuje recipientovi nový náhled na skutečnost. Tento náhled má dvojí podobu, buďto nám jako čtenářům umožňuje rozpoznávání naší všednodenní skutečnosti, nebo nám zprostředkovává obraz světa, který jsme neměli možnost poznat. „*Literární rekodifikace sociálních kulturních norem tam má dvojí funkci: soudobým čtenářům umožňuje vnímat*

---

<sup>5</sup> Iser, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary antropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993, s. 4.

to, čeho si v rutině všedního života obvykle nemohou povšimnout, a následujícím generacím čtenářů umožňuje uchopit realitu, v níž nikdy nežili.“<sup>6</sup>

V Iserově pojetí literatura úzce souvisí s dobovým společenským děním, ze kterého vyrůstá. Wolfgang Iser nicméně upozorňuje, že literatura toto pole něčím sama obohacuje, a tím tak vlastně pozměňuje jeho charakter. „...*the literary works is to be considered as a reformulation of an already formulated reality, which brings into the world something that did not exist before.*“<sup>7</sup> Vztah literatury a skutečnosti je tedy vztahem obousměrným – literatura částečně čerpá z dobového společenského diskursu, ale zároveň tento diskurs sama obohacuje. „*Consequently, extratextual reality merges into the imaginary, and the imaginary merges into the reality.*“<sup>8</sup>

Podrobněji se vztahem fikce a reality Wolfgang Iser zabývá v díle *The Fictive and the Imaginary* (1993), kde zkoumá konkrétní spojitosti mezi světem reálným a světem fikčním. „*Literature has always been regarded as evidence of something rating from the exemplification of the poet's life to a mirror reflection of society.*“<sup>9</sup> Literární text je pro něj do určité míry otiskem historie. „*This means that the text as a place for play is always open to the sprint of history.*“<sup>10</sup>

Stěžejním momentem, který provází vznik uměleckého textu a jeho fikčního světa, je podle něj tzv. the act of fictionalizing. Tento akt by mohl být chápán jako určitý proces transformace, přetvoření či přeformulování. V průběhu vzniku literárního díla se prvky z reálného světa prostřednictvím procesu fikcionalizace dostávají do světa fikčního. „...*they appear in the text as product of a fictionalizing act. Because this act of fictionalizing cannot be deduced from the reality repeated in the text, it clearly brings into play an imaginary quality that does not belong to the reality reproduced in the text but that cannot be disentangled from it.*“<sup>11</sup> Tento proces fikcionalizace Wolfgang Iser charakterizuje jako jisté překračování hranic – „*the act of fictionalizing is a crossing of boundaries*“<sup>12</sup> – překračování hranic mezi světem reálným a světem fikčním. Prostřednictvím tohoto procesu se entity reálného světa oprostují od svých původních

---

<sup>6</sup> Iser, Wolfgang. Rozhraní mezi textem/kontextem a textem/čtenářem. In: *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009, s. 80.

<sup>7</sup> Iser, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980, s. 10.

<sup>8</sup> Iser, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993, s. 3.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 9 – 10.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 3.

profilů, vymaňují se ze svých dřívějších obrysů a vstupují do zcela nového kontextu. Procesem fikcionalizace se reálné entity přeměňují v entity fikční a zcela se osvobozují od svých předchozích protějšků. Procesem fikcionalizace se v literárním textu utváří svébytný, samostatný svět. „...*the elements which are taken from referential reality so it cannot be pinned down to its fictional features.*“<sup>13</sup>

Elementy reálného světa jsou transportovány do světa literárního textu. „...*elements of the system being dislocated and transported into the literary text.*“<sup>14</sup> Tímto pohybem se prvky skutečnosti separují od svých původních kontextů a v rámci literárního díla se začleňují do zcela nových vztahů. To umožňuje na tyto transformované aspekty reality nahlížet prostřednictvím jiné perspektivy. Tím, že jsou v textu aktualizované, vytržené ze svého původního světa, můžeme si všimnout jejich charakteristických rysů, které by nám bez tohoto procesu zůstaly skryty, a můžeme o nich začít i odlišným způsobem přemýšlet.

Proces této transformace je procesem několikastupňovým. Zahrnuje několik kroků – *the act of selection* a *the act of combination*, tzn. proces výběru a proces propojování jednotlivých prvků. Díky těmto procesům se reálný svět transformuje do zcela nového, literárního světa. „*Consequently, the fictionalizing act of combination, like the fictionalizing act of selection, produced relationship within the text.*“<sup>15</sup>

Procesem fikcionalizace se stává literární text jako takový znakem, přesněji řečeno symbolem. „*Thus the fictionalizing act converts the reality reproduced into a sign.*“<sup>16</sup> Znakem, který něco zastupuje, něco reprezentuje. Jak již bylo výše zmíněno, literatura nekopíruje realitu našeho světa, literární realita nekopíruje realitu skutečnosti. Fikční světy literárních děl jsou specifické, nezávislé a uzavřené. Literární text je způsobem reprezentace reality. Ale jakým způsobem literární text tento svět reprezentuje?

## 1. 2 Literární text jako znak

Při interpretaci uměleckého textu se sami sebe ptáme, jakým způsobem k němu můžeme či máme přistupovat, jak literární texty fungují a jak se vztahují ke světu.

---

<sup>13</sup> Iser, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993, s. 2.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 2.

Abychom si mohli odpovědět na tyto otázky, musíme si nejprve uvědomit, čím vlastně literární texty jsou. Každý literární text je znakem a jako takový na něj musíme nahlížet. Co vlastně ovšem toto strohé sdělení vypovídá o povaze literárního díla? Pro uvědomění si toho, co nám znaková povaha literární komunikace sděluje o textu samém, se podíváme na to, co vlastně znak je, jak je charakterizován a jaký je jeho vztah k uměleckému dílu.

Charles Sanders Peirce, významný americký filozof a zakladatel moderní sémiotiky, definoval znak těmito slovy: „Znak, neboli representamen, je něco, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze. Obrací se na někoho, tj. vytváří ekvivalentní, nebo případně složitější znak v jeho mysli.“<sup>17</sup> A následně ještě dodává: „Znak něco, svůj objekt, zastupuje. Zastupuje ho však ne ve všech ohledech, nýbrž vzhledem k jakési ideji...“<sup>18</sup> V souvislosti s Peircovou definicí znaku vyvstává zásadní otázka týkající se vztahu k literárnímu textu. Co je objektem, který literární text zastupuje?

Základní charakteristikou znaku je, že zastupuje svůj objekt. V případě mnoha nejrůznějších znaků je nám zcela jasné, co je oním objektem, který je prostřednictvím znaku zastupován, ať už se jedná o stoupající kouř, dopravní značku nebo vlajku. Objekt je v těchto případech většinou jasně identifikovatelný. Ale kde můžeme hledat takový objekt v případě literárních textů?

Tato problematika je poměrně rozsáhlá a obtížně uchopitelná. Existuje mnoho různých teorií řešících vztah literárního textu a jeho objektu. Jedním z příkladů by mohl být tradiční koncept mimesis, se kterým přichází ve svých tezích už Platón (*Ústava. Kniha desátá*). Platón vše ukazuje na příkladu trojí lavice. První je daná od boha, druhá je vyrobena truhlářem a třetí je vyobrazena malířem. Podle Platóna umělec pouze napodobuje smyslové poznání skutečnosti, napodobuje zjev, nikoli podstatu věci. Umění zachycuje pouze vnější obraz reality, nezachycuje skutečnost podstatu, ale pouze skutečnost tak, jak se jeví. „...co z obojího jest při jednotlivé věci účelem malířství, zdali vypočtení to, co jest, jak vskutku jest či to, co se jeví, jak se jeví a zdali tedy jest napodobením zjevu, či pravdy?“<sup>19</sup> Umění jako napodobování skutečnosti je pro Platónovu představu ideálního státu zcela zbytečné, nepřináší nic nového, nic užitečného, pouze kopíruje všední realitu. „...napodobovatel nemá vážného vědění

---

<sup>17</sup> Peirce, Charles Sanders. *Lingvistické čítanky*. Praha: Universita Karlova, 1972, s. 17.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>19</sup> Platón. *Kniha desátá*. In: *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2005, s. 371.

*o tom, co napodobuje, nýbrž že to napodobování jest jen jakási hračka, a ne vážná práce...*<sup>20</sup> Umění je v mimetickém náhledu chápáno jako nápodoba skutečného světa. Literární texty a jejich fikční světy jsou podle mimetického přístupu kopií světa reálného.

Jestliže bychom připustili, že literatura je skutečně pouhým obrazem či kopií našeho reálného světa, výrazně bychom tím omezili spektrum možností, se kterými může disponovat. Literatura má záběr mnohem širší, vypovídá nejen o světě a událostech, které známe a které se staly, ale i o událostech a situacích, které se mohly stát nebo které se možná jednou stanou.

S rozvojem literatury, ale i s rozvojem vědy o literatuře a umění se začalo především v druhé polovině dvacátého století od tolik kritizovaného konceptu mimesis částečně ustupovat.<sup>21</sup> Do popředí se dostalo vnímání literárního textu jako znaku a navázalo se tím na koncepty Charlese Sandersa Peirce. V souvislosti s problémem vztahu znaku a jeho objektu Peirce poukazuje na jeden důležitý rys: *„Znak může objekt jen reprezentovat a vypovídat o něm. Nemůže nás s objektem seznámit, ani naučit nás ho rozpoznávat.“*<sup>22</sup> Jinými slovy řečeno, literární text jakožto znak nikdy nemůže být přesným obrazem světa, který zastupuje a o kterém vypovídá. Literární díla pouze zvláštním způsobem znázorňují a vyobrazují své fikční světy, které mají sice silné vazby na svět reálný, ale v žádném případě nenapodobují, nekopírují naši všední realitu. Prvky světa reálného jsou transponovány do světa fikčního, jsou pozměněny, modifikovány a zasazeny do nového kontextu. Literární text nikdy nemůže komplexně, objektivně a uceleně pojednávat o charakteru doby, ve které vzniká.

Musíme mít na paměti, že literární text jako znak se ke svému objektu vztahuje prostřednictvím nějaké ideje tak, jak to charakterizoval Peirce ve svých koncepcích. Peircovy teze tedy jasně vypovídají o tom, že objektem literárního díla jakožto znaku není svět reálný, svět aktuální, svět naší každodenní skutečnosti. Znak skutečnost

---

<sup>20</sup> Platón. Kniha desátá. In: *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2005, s. 376 – 377.

<sup>21</sup> Jedním z těch, kteří ve svých koncepcích odmítají mimetickou povahu fikce a zdůrazňují autonomnost světa uměleckého díla, je například Lubomír Doležel. Částečně ale připouští, že mezi světem fikčním a světem aktuálním, jak nazývá svět reálný, existuje určitý vztah, který Doležel chápe jako vztah obousměrný. *„Popíráme-li mimetickou povahu fikce, neznamená to, že přetínáme silné svazky mezi fikcí a skutečností. Naopak, sémantika této knihy utvrzuje obousměrnou výměnu mezi nimi: v jednom směru, v konstrukci fikčních světů, básnická představivost pracuje s „materiálem“ čerpaným ze skutečnosti, v opačném směru fikční výtvořiny hluboce ovlivňují naše obrazy a chápání skutečnosti.“* (Doležel, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 10.) Doležel píše, že existuje zásadní rozdíl mezi světem fikčním a světem aktuálním, nicméně podotýká, že mezi těmito dvěma světy se nachází neoddelitelné pouto. Literatura ale není odkázána na napodobování světa skutečného, naopak vytváří sama nové, jedinečné světy.

<sup>22</sup> Peirce, Charles Sanders. *Lingvistické čítanky*. Praha: Universita Karlova, 1972, s. 19.



samotnou nepopisuje, pouze o ní z určitého hlediska vypovídá. Co je tedy ovšem objektem, který literární text zastupuje? Abychom na tuto otázku mohli odpovědět, musíme se v literární teorii přesunout ještě k jednomu důležitému tématu, a to k teorii reprezentace, která s teorií literárního znaku úzce souvisí. Literatura jakožto znak něco zastupuje, něco reprezentuje.

### 1. 3 Literatura jako estetická reprezentace

Literární text jako znakový systém něco zastupuje, reprezentuje. Vysvětlením pojmu reprezentace se zabýval kupříkladu W. J. T. Mitchell v publikaci *Critical Terms for Literary Study* (1995). Podle jeho koncepce existují dva druhy reprezentace, se kterými se můžeme setkat, reprezentace politická a reprezentace estetická.<sup>23</sup> Politickou reprezentaci charakterizuje jako osobu jednající za jiné osoby („*person who „act for“ other persons*“),<sup>24</sup> estetickou reprezentaci jako věci či předměty, jež tzv. zastupují věci jiné („*things that „stands for other things*“).<sup>25</sup> Literatura je přirozeně součástí reprezentace estetické, jíž se budu dále zabývat.

W. J. T. Mitchell ve svých úvahách dále zmiňuje, že definování, vymezení a uchopení pojmu reprezentace je nelehkým úkolem, neboť reprezentace před námi vystupuje v různých podobách a proměnách. „*Representation is an extremely elastic notion which extends all the way from a stone representing a man to a novel representing a day in the life of several Dubliners.*“<sup>26</sup> Samotný pojem reprezentace Mitchell posléze definuje takto: „*...representation is always of something or someone by something or someone, to someone.*“<sup>27</sup> Samozřejmě i reprezentace se vždy děje ve vztahu k něčemu, ve vztahu k nějaké ideji, z nějakého hlediska. „*It should be clear that representation, even purely aesthetic representation of fiction person and events, can never be completely divorced from political and ideological question.*“<sup>28</sup> Estetická reprezentace se vztahuje k dobovému historickému, společenskému, politickému a

---

<sup>23</sup> Lenka Řezníková ve studii *Co reprezentují historické reprezentace* (2005) odkazuje k tomu, že pojem reprezentatio se poprvé objevuje v antice. Reprezentací byla nazvána funkce osob, které zastupovaly nepřítomného panovníka. Prvotně se tedy tento pojem používal ve smyslu politické reprezentace a až posléze byl rozšířen i o význam reprezentace estetické.

<sup>24</sup> Mitchell, W. J. T. Representation. In: *Critical Terms for Literary Study*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995, s. 11.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 15.

kulturnímu diskursu. Odráží se v ní dobový způsob myšlení. Přestože každý literární text vytváří svůj samostatný, svébytný fikční svět, ten není nikdy oproštěn od dobových společenskopolitických otázek, určitým způsobem se v něm dobové diskuze otiskují. Každá estetická reprezentace v sobě nese stopy doby, ve které vznikala.

Stěžejní část této studie spatřuji ovšem nikoli v samotném definování pojmu reprezentace, ale v dotazování se, jak reprezentace funguje. W. J. T. Mitchell zkoumá, jak se reprezentace v rámci kultury a společnosti formuje a jakým způsobem se reálný svět přenáší do světa fikčního – tzn. jaký je vztah reprezentace a dobového diskursu. Literární text a jeho fikční svět nechápe jako nápodobu světa reálného. Velmi trefně vystihuje vztah reprezentace ke skutečnosti převrácení amerického sloganu: „*No taxation without representation. – No representation without taxation.*“<sup>29</sup> Vzápětí vše upřesňuje těmito slovy: „*Every representation exacts some cost, in the form of lost immediacy presence, or truth, in the form of gap between intention and realization, original and copy.*“<sup>30</sup> Reprezentace nikdy nemůže otiskovat dobovou realitu v jejích přesných obrysech, každá reprezentace si vybírá určitou cenu, určitou daň, tou je zejména ztráta bezprostřední přítomnosti.

Estetická reprezentace není chápána jako přesná kopie dobového reálného světa. V každé společnosti existují určitá omezení uměleckého diskursu. Mohou to být jednak kontroly umělecké produkce prostřednictvím státního aparátu, jednak přítomnost nejrůznějších společenských tabu. V reprezentaci budou vždy určité trhliny, mezery, nepřesnosti, zkrácenosti či neurčitosti, ať už tomu budeme říkat jakkoli. Literatura není kopií reality. V rámci Mitchellových tezí je důležité uvědomit si, že ačkoli literární dílo není napodobeninou reálného světa, přesto nám o tomto světě něco sděluje, určitým způsobem o něm vypovídá. Jestliže se tudíž Stephen Greenblatt ptá na to, zda existují pravdivé a lživé reprezentace, v perspektivě Mitchellova konceptu můžeme odpovědět, že zřejmě nikdy nezjistíme, nakolik „pravdivě či lživě“ daný literární text reprezentuje soudobou společenskou realitu. Důležité je se zadívat na umělecký text nikoli z hlediska jeho pravdivostního hodnocení (což je stejně přinejmenším irelevantní), ale z hlediska způsobu výpovědi. Při interpretaci literárních děl se zaměříme na to, co nám texty o době svého vzniku sdělují, které informace nám přinášejí a jak je s nimi nakládáno. Důležité jsou nejen informace, které nám text poskytuje, ale i ty informace a

---

<sup>29</sup> Mitchell, W. J. T. *Representation*. In: *Critical Terms for Literary Study*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995, s. 21.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 21.

skutečnosti, které zůstaly skryty. Ty nám mohou o dobové společenské atmosféře prozradit někdy mnohem více.

S dalšími několika přínosnými tezemi a postřehy týkajícími se teorie reprezentace jsem se seznámila v publikaci *Models of Representation in Czech Literary History* autorů Petra A. Bílka a Vladimíra Papouška. V úvodu si sami autoři pokládají podstatnou otázku, která se nevztahuje pouze k teorii reprezentace, ale obecně k přístupu k literární historii: „*How could traces of a certain time or a certain historical period be performed in literary text and how we are able to recognize these traces of historical strategies, ideas, aims or imaginative structures?*“<sup>31</sup> V několika předchozích oddílech jsme se dozvěděli, že literatura jako znak určitým způsobem reprezentuje dobu, ve které vzniká. Otázkou ovšem nadále zůstává, jak bychom mohli tyto historické otisky v literárních textech hledat. Oba autoři odpověď hledají prostřednictvím analýz konkrétní uměleckých děl. V knize není představena přesná propracovaná metoda, která by nám poodhalila, jakým způsobem se dá historický kontext z literárních textů rekonstruovat. Metoda, kterou bychom mohli využít, se utváří vždy na základě materiálu, který máme k dispozici a se kterým pracujeme. „*The historical context is not then elucidated by means of verifiable principles, through exploring the laws of its motion, but it is to be grasped in the immediate concreteness produced by representation of reading arising from the text.*“<sup>32</sup>

Skrze literární texty by mohlo být možné rekonstruovat dobové diskursy a dobové myšlenkové horizonty. Avšak Petr A. Bílek i Vladimír Papoušek také zdůrazňují, že musíme mít na paměti, že vztah mezi fikční realitou a realitou našeho světa není vztahem napodobování. „*What is represented in the text ought not to be an imitation or imprint of some structure of the reality itself...At the same time what is represented in the work or art does not represent any fixed structure referring to reality.*“<sup>33</sup> K literárním textům musíme přistupovat obezřetně a ostražitě. Nestačí hledat jednoduché dobové paralely, ale je nutné vše promýšlet v dobovém kontextu.

Autoři častokrát odkazují ke koncepcím nového historismu (především k tezím Stephena Greenblatta), který zakládá svou interpretaci dějin na analýze všech dostupných dochovaných písemností, tj. na studiu uměleckých textů, ale i historických

---

<sup>31</sup> Bílek, Petr A. – Papoušek, Vladimír. *Models of representations in Czech literary history*. New York: Columbia University Press, 2010, s. IX.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 65.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 78.

pramenů (kroniky, teologické a vědecké práce, projevy veřejných činitelů, předpisy a nařízení, zákoníky atd.). V novém historismu je vyzdvihován nejen interdisciplinární pohled, ale i soustředění se na každodenní zkušenost člověka žijícího v daném dobovém horizontu.

Nový historismus přináší do literárněvědného bádání mnoho zajímavých poznatků a je nesmírně podnětný právě v hledání nových možností, jakými bychom mohli literaturu a umění obecně interpretovat. Jako ke každému teoretickému konceptu je ale zapotřebí přistupovat i k němu s odstupem, už jen proto, že literární texty se od historických pramenů liší rozdílným typem komunikace. Řeč v neliterárních a literárních textech není tatáž. Vladimír Papoušek se ke Greenblattovu konceptu nestaví nekriticky, naopak poukazuje na to, že literární historie by se neměla ztrácet v kulturní historii, a proto je důležité zohlednit nejen vývoj historický, ale i vývoj literární. Jednou ze zajímavých otázek, kterou se tudíž autoři zabývají, je otázka proměny literárních děl. Co je hybnou silou vývoje literatury – proměna světa nebo proměna dobové řeči? Můžeme tvrdit, že autor vidí realitu novým způsobem, protože to, co předtím neviděl, se objevilo díky pokroku v poznávání světa, nebo autor vidí nové způsoby zobrazení reality, protože experimentuje s jazykem? Jako příklad Vladimír Papoušek uvádí proměnu způsobů, jakými se zachycují bitvy v jednotlivých obdobích u jednotlivých autorů. Rozebírá zobrazení války kupříkladu v těchto dílech: Stephen Crane – *Rudý odznak odvahy*; Henryk Sienkiewicz *Ohněm a mečem*; Walter Scott *Ivanhoe*; Victor Hugo *Devadesát tři*; Virginia Wolfová *K majáku*; z českého kontextu pak zmiňuje Haškova *Dobrého vojáka Švejka*. Když se čtenář podrobněji zadívá na všechny tyto texty, může si u nich povšimnout různých strategií v zaznamenávání bitevních vřav. Odlišné dobové diskursy totiž různým způsobem reflektují okolní realitu. Zobrazení bitvy nevychází z reality, ale z konceptu, který texty naplňují. „*The different seeing of reality results from different ways of speaking, not from a changed physiology of sight or the character of what appears to man.*”<sup>34</sup> Vyrůstá novost literatury a literárních přístupů z proměn dobového způsobu výpovědi? „*The change in paradigm occurring due to change in historic speaking about things, objects and complexities is probably a more essentials element than any direct experience of reality.*“<sup>35</sup> Když budeme chtít rekonstruovat historický obraz, ve kterém se jednotlivé umělecké texty pohybují,

---

<sup>34</sup> Bílek, Petr A. – Papoušek, Vladimír. *Models of representations in Czech literary history*. New York: Columbia University Press, 2010, s. 38.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 43.

musíme mít na mysli nejen vývoj společenský, ale i vývoj literární. Literatura jako taková nereprezentuje pouze vývoj a stav společenského diskursu, ale i vývoj a proměnu diskursu literárního. S proměnou řeči se vyvíjí i způsob myšlení a nazírání na svět.

Lenka Řezníková se ve své studii *Co reprezentují historické reprezentace* rovněž zabývala tím, co to vlastně reprezentace je a jak bychom ji v souvislosti se zkoumáním literatury, ale i historie mohli chápat. V samém úvodu se ptá, zda je vůbec možné se v rámci našeho bádání dopátrat k jakési autentické historii. „*Stále se objevují nové impulzy a příležitosti, v nichž jsme s minulostí konfrontováni. Současně se jí však nelze jednoduše zmocnit. Proměňuje se a vzpírá poznání.*“<sup>36</sup>

Autorka své teze opírá o proměnu historické prózy dvacátého století. Historická próza se postupem doby začala stále více odpoutávat od svojí původní, mimetické povahy, ztrácela svou někdejší narativní popisnost a snahu referovat, začaly se v ní prosazovat alternativní strategie. Řezníková píše, že skepse ohledně zaznamenání minulosti se objevuje i v dílech několika významných českých prozaiků – Milan Kundera (*Kniha smíchu a zapomnění*), Miloš Urban (*Sedmikostelí*), Tereza Brdečková (*Učitel dějepisu*). Jednou z jejich hlavních myšlenek je neobjektivita zachycování dějin. Historii vždy konstruujeme z nějaké perspektivy.

Řezníková dále přechází k samotnému pojmu reprezentace, zejména k reprezentaci estetické. „*Reprezentace jako znak tedy zastupuje nepřítomnou skutečnost, je nositelem informace a současně médiem, jež nám umožňuje zastupovanou skutečnost poznávat.*“<sup>37</sup> Reprezentace sama o sobě není popisem, ale pouze zastupovanou skutečnost určitým způsobem charakterizuje. Reprezentace nám zprostředkovává určitý pohled na dobovou realitu. Prostřednictvím estetické reprezentace můžeme zkoumat dobový horizont či dobový způsob myšlení, avšak je nutné s literárními texty zacházet opatrně, nehledat pouze jednoduchou dobovou podobnost a skutečně se zamyslet nad tím, co nám texty sdělují, ale i to, co nám nesdělují. Obojí je stejně důležité. „*Proniknout přes reprezentaci k realitě je tedy z hlediska teorie poznání úkol značně obtížný, zvláště v případě zastupování reality*

---

<sup>36</sup> Řezníková, Lenka. *Co reprezentují historické reprezentace. Gnozeologická skepse mezi konstatováním a performací.* In: *Dějiny – teorie – kritika.* Praha: Masarykův ústav AV ČR, č. 1, 2005, s. 47.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 55.

*nejen nepřítomné, ale i (historicky) zaniklé.*<sup>38</sup> Co Lenka Řezníková obzvláště zdůrazňuje, je fakt, že historické reprezentace nereferují pouze o minulosti, ale především o své přítomnosti.

V první kapitole své práce jsem představila několik různorodých konceptů a teorií, kterými literární teoretici a historici nahlízejí na vztah literatury a dějin. Ať už to byly teze Wolfganga Isera, Charlese Sanderse Peirce, Lenky Řezníkové, Vladimíra Papouška či Petra A. Bílka, všechny nás přesvědčili o tom, že literatura není a ani nemůže být přesnou kopií reálného světa, avšak vazby mezi fikčním světem a reálným světem existují. Do literárního světa se otiskují dobové tendence, nálady a dobový způsob přemýšlení o světě. Literární text reprezentuje dobový způsob myšlení a dobovou literární řeč. Literatura funguje jako reakce na dobové společenské klima.

Literatura by mohla být chápána spíše než jako dokument, tak jako specifické svědectví o době, ve které vzniká. Každé umělecké dílo v sobě nese otisk doby a její společenské atmosféry. Jestliže se ve své diplomové práci budu zabývat srovnáváním negativních utopií meziválečného a poválečného období, bude mne především zajímat jejich obecná charakteristika, ale rovněž to, jakým způsobem se tento žánr v průběhu několika desetiletí proměnil. Budu-li se tázat na vývoj negativních utopií, jejich proměna bude dána nejen proměnou společenskopolitické situace ve dvacátém století, ale rovněž proměnou literární řeči. Tyto dva důležité aspekty se pokusím ve své práci zohlednit.

Rekonstruování historického kontextu z literárních textů je věc obtížná a mnohdy i záludná. Ačkoli se v textech zrcadlí doba, ve které byla díla sepsána, je nesmírně komplikované toto dobové ovzduší z literárních děl vyabstrahovat. Je nutné podívat se na široké spektrum uměleckých textů, aby náš pohled nebyl zkreslen. Jestliže se zaměříme na díla jednoho literárního žánru, budeme pracovat s jedním určitým typem výpovědi. Musíme mít na paměti, že negativní utopie jsou tak pouze jedním z mnoha druhů výpovědí o soudobé společnosti. Ke shrnující odpovědi o charakteru dobového společenského i politického diskursu je nutné bádání mnohem širší a komplexnější. Negativní utopie jsou ale přesto zajímavou kapitolou dějin české literatury dvacátého století, neboť nám mohou poodhalit mnohé tíživé otázky, problémy a obavy, kterými se společnost meziválečného a poválečného období zabývala.

---

<sup>38</sup> Řezníková, Lenka. Co reprezentují historické reprezentace. Gnozeologická skepse mezi konstatováním a performací. In: *Dějiny – teorie – kritika*. Praha: Masarykův ústav AV ČR, č. 1, 2005, s. 55.

Stále mám rovněž na mysli, že literatura není pouze odrazem společenského vývoje. Literatura přináší a otevírá nové, nezodpovězené otázky, které ve společnosti prozatím nebyly reflektovány. Literatura si buduje svůj vlastní svět, který sice částečně vychází z parametrů světa reálného, avšak zůstává nezávislá, spletitá, tajemná, neustále obohacující naši skutečnost novými podněty, obrazy a otázkami. Ačkoli literatura otiskuje dobu svého vzniku, zároveň do této doby sama přináší něco nového, co nás ustavičně nutí se nad naším světem zamýšlet.

## 2 MEZI SNEM A SKUTEČNOSTÍ – CESTA OD UTOPIE K ANTIUTOPII

Literární utopie prošly v průběhu svého vývoje značnou proměnou. Na jedné straně se tato proměna dotkla jejich struktury, výstavby, obecné charakteristiky, způsobu vyprávění a podoby jejich fikčního světa, na straně druhé se změnil i samotný význam pojmu utopie. Sen o zrození ideálního státu setrval v myslích spisovatelů i filozofů po několik staletí. Společně s tím, jak se vyvíjel a proměňoval svět, tak se stejným způsobem vyvíjely a proměňovaly literární utopie. Nejen, že se v nich měnil dobový způsob výpovědi, ale také způsob, jakým na svět nahlíží a jak ho reflektují. Utopie reagovaly na aktuální existující společenské zřízení a především na podobu soudobého kulturního a vědeckého života. Čím více se literární utopie diferencovaly, tím více se od sebe jednotlivé koncepty ideálního státu vzdalovaly. V určité etapě jejich vývoje došlo k zásadnímu přelomu. Namísto snění o ideální zemi začala díla zrcadlit nejhlubší lidské obavy z možného selhání jedince a společnosti – namísto utopických textů nastupují texty antiutopické. Kdy a za jakých okolností docházelo k tomuto postupnému vydělování žánru antiutopie z žánru utopie? Co tomuto momentu předcházelo a co po něm následovalo? Které nové myšlenky a podněty to do literárního, ale i neliterárního světa přineslo? Jak spolu tyto dva odlišné způsoby literární výpovědi souvisejí? Jaký vztah mezi sebou vůbec utopie a antiutopie mají? A jsou si skutečně tak vzdálené, jak se na první pohled může zdát?

### 2. 1 Utopie – sen, budoucnost nebo chiméra?

Pojem utopie pochází z řečtiny a označuje jakési ne-místo, tj. místo, které neexistuje (ú – ne, topos – místo). Prve začal tento pojem fungovat jako název významného literárně filozofického spisku anglického politika Thomase Mora, v němž byla popisována ideální, ale neexistující země. Od dob Morovy *Utopie* se ovšem význam tohoto pojmu začal proměňovat a utopie se postupně objevovala v jiných, mnohdy trochu odlišných kontextech a souvislostech. Jerzy Szacki shrnuje, že pojem utopie může v širším slova smyslu označovat nejen neexistující zemi, ale bývá někdy chápán také jako ekvivalent výmyslu, ideálu, experimentu či jisté alternativy.

Na utopii jako na literární žánr je možné nahlížet z různých hledisek, neboť v průběhu jeho vývoje vznikalo rozmanité spektrum textů lišících se nejen tematickým konceptem, ale i formou své výpovědi. Jerzy Szacki píše, že utopie před námi



vystupovaly v podobách imaginárních cestopisů, filozofických povídek, románů, náboženských proroctví, politických manifestů, romantických básní, ekonomických úvah, filozofických traktátů či projektů ústav. Mezi stěžejní díla tohoto žánru patří předně text Thomase Mora *Utopie* (1516), Machiavelliho *Vladař* (1532), Campanellův *Sluneční stát* (1602) a Baconova *Nová Atlantida* (1627), dále Rabelaisův *Gargantua a Pantagruel* (1532 – 1564), u nás méně známé dílo Johana Valentina Audreyho *Kristianapolis* (1619), spisek Jamese Harringtona *Republika Oceána* (1656), Bergeracova *Cesta na Měsíc* (1657), Swiftovy *Gulliverovy cesty* (1726), Rousseauova *Nová Heloisa* (1761) nebo *Emil čili o výchově* (1762), Voltairův *Candide* (1759) nebo *Prostřáček* (1767) či Franceovo dílo *Na bílé skále* (1904). Překvapivě se do kategorie utopických textů zařazuje i jedno z děl významného autora antiutopií H. G. Wellse *Lidé jako bozi* (1923). Utopiemi byla sekundárně nazvána i některá díla z předcházejících období – Platónova *Ústava* či Augustinův spisek *O boží obci*. V českém literárním kontextu mnoho podobných děl nenajdeme. Jiří Holý přiřazuje k žánru utopie Arbesův *Newtonův mozek* (1877) a prózy Svatopluka Čecha *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (1888) a *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do 15. století* (1889), Daniela Hodrová připojuje ještě Komenského latinský spis *Schola ludus* (1654).<sup>39</sup>

Polský teoretik Jerzy Szacki charakterizuje utopie jako specifickou společenskou výpověď, která vždy vychází z aktuální zkušenosti s dobovým společenským zřízením. Utopie jsou pro něj vždy spjaté s časem a místem svého vzniku, koncept ideálního státu se tudíž proměňuje společně s vývojem společnosti. Utopie ve svých vizích kladou do ostrého protikladu svůj vysněný ideál a soudobou společenskou realitu. Přemýšlejíce o nejlepším způsobu společenského uspořádání, vytvářejí nesouhlas vůči aktuálně existujícímu společenskému stavu. Utopisté jsou vždy v přímém kontaktu se společenským, politickým, ekonomickým, vědeckým a kulturním životem své doby a v dílech ho buď explicitně, nebo implicitně reflektují. Tím se zároveň ukazuje, že to, co se v jedné historické epoše jeví jako ideální, může být pro další historickou epochu nepřijatelné. To, v čem jedni vidí možné naplnění ideálu, harmonii a spokojenost, může pro druhé znamenat tíseň, úzkost a bídu. „*Lidské ideály jsou neobyčejně rozmanité. To, co se jedněm jeví jako spása, je pro druhé předzvěstí záhuby.*“<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> V souvislosti s utopickými díly bývá zmiňováno i mnoho dalších textů, například Danteho *Božská komedie*, Shelleyho *Odpoutaný Prométheus*, Cervantesův *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* a mnohé jiné. Je patrné, že některá díla, jež sem bývají přiřazována, nejsou tzv. „klasickými“ utopiemi, ale v jejich fikčních světech jsou přítomny některé z utopických motivů či pojednání o jakési ideální zemi.

<sup>40</sup> Szacki, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 96.

Szacki ve svých úvahách zdůrazňuje, že v různých dějinných obdobích, ale i na různých místech našeho světa lidé vytvářeli rozličné představy o ideální společnosti. Každá z těchto společností byla nicméně založena na jiném principu a umisťovala do středu svého zájmu jiné aspekty. Zatímco některé z nich klady důraz na soukromé vlastnictví, pro druhé byla stěžejní rovnost mezi lidmi a právo na svobodnou volbu. Jedni vyzdvihovali důležitost morálního růstu jedince a krásu jeho mravní čistoty, druzí snili o návratu k přírodě, pro jedny byl zásadní technický pokrok jako jediná cesta k dosažení absolutního blahobytu, druzí upřednostňovali pokrok kulturní a duchovní. Jedni viděli svůj ideál v dávno zapomenuté minulosti, druzí věřili v pokrok budoucí a v konečné dospění k harmonické, blahobytné, spokojené, mravní a svobodné společnosti. Jedni věřili, že ideální místo je třeba objevit, druzí byli přesvědčeni, že k ideálu je potřeba dospět. „*Ono zázračné místo, kde „se dá žít“ vystupovalo před lidstvem v nesčetných podobách. Lidé je hledali mimo naši planetu i v jejích vzdálených končinách, v představách i ve skutečnosti, v neurčitém „kdesi“ i v určitém „tam.“*“<sup>41</sup> Jerzy Szacki tedy na závěr shrnuje, že v různých historických etapách se o ideální zemi uvažovalo rozdílnými způsoby, jež byly nejednou ve vzájemném protikladu. Na základě této rozrůzněnosti posléze Szacki klasifikuje utopie do několika kategorií: utopie místa (popis nějakého šťastného kdesi), utopie času (utopie situované do minulosti vytvářejí představu tzv. ztraceného ráje, utopie umístěné v budoucnosti věří v dospění lidstva k dokonalosti), utopie věčného řádu (představují svět zbavený zla zasazený mimo čas a prostor), utopie řehole (koncipování utopie jako izolace hrstky spravedlivých v lůně zkažené společnosti) a utopie politiky.

Daniela Hodrová se v jedné z kapitol své knihy *Hledání románu* také zabývá obecnou charakteristikou utopií. Třebaže chápe utopický prostor jako smyšlený, fiktivní a vystavěný jako protiklad světa známého, reálného, nezapomíná podotknout, že i přes maximální smyšlenku utopie nezapřou svůj vztah k aktuální skutečnosti. Utopická díla se tak podle ní pohybují na hranici román – smyšlenka versus román – skutečnost.

Daniela Hodrová se dále zmiňuje o tom, že literární utopie, ale i antiutopie jsou poznamenány určitou modelovostí. Ta se projevuje v kategoriích času a prostoru, ale rovněž ve spektru postav, které se v textech objevují. Jako typické utopické prostory pak označuje ostrov, město, planetu, zahradu, dům, obec či podzemní říši, tj. místa uzavřená, neobjevená, neznámá, a tudíž fungující na základě vlastního hodnotového

---

<sup>41</sup> Szacki, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 45.

systemu. Častými postavami, s nimiž se můžeme setkat, jsou postavy cestovatelů, poutníků, panovníků, inženýrů, konstruktérů, podnikatelů, ale také tzv. postavy kolektivní (mloci, roboti, domorodci, obyvatelé jiné planety...). Celý žánr pak provází výrazná popisnost a nedějovost. Utopie jsou zaměřeny na charakteristiku svého fikčního světa, která nám přibližuje strukturu a fungování tamní společnosti a její hodnotové rozvržení. Motivická linie utopických děl je mnohdy poměrně schematická, výrazné rozdíly se nacházejí především v linii tematické. Každý z utopických textů je jedinečným konstruktem fiktivního světa, do něhož autor projektuje dobové vize a sny o ideální zemi.

Prostřednictvím vytváření utopických představ lidé začali věřit, že k podobnému ideálu je možné dospět. Vznikl tak mýtus jakési revoluce, během níž by mělo dojít ze dne na den k zázračnému přetvoření nešťastné, nuzné, nesvobodné a bídné společnosti ve společnost krásnou, bohatou, svobodnou a šťastnou. S postupem doby sen o této revoluci vzal za své. Evropa prošla mnoha dramatickými revolučními okamžiky, z nichž ani jeden nepřinesl kýženu zásadní proměnu a nastolení vysněných ideálů. „*Padá nenáviděný starý řád, ale nový se zdaleka neshoduje s ideálem.*“<sup>42</sup> V utopických vizích se tak během několika staletí vytvořilo mnoho trhlín a rozporů. Nejen, že se ukázalo, jak jsou lidské ideály nesmírně rozrůzněné, ale že ani žádný ze společenskopolitických převratů nepřinesl očekávanou změnu. V utopickém myšlení dochází k určité skepsi, rezignaci, či dokonce ke krachu. Tato tendence se výrazněji začíná objevovat v druhé polovině devatenáctého století, ale zásadně graduje až ve století dvacátém.

## 2. 2 Antiutopie – blouznění, katastrofické vize nebo skutečnost?

Tradičně se hovoří o tom, že s nástupem dvacátého století dochází ke krizi společnosti a ke krizi myšlení. Tragické události první světové války tuto krizi ještě umocnily. Přichází moment deziluze. Vznik negativních utopií bývá datován právě do tohoto období. Petr Hrtánek ve své publikaci *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století* píše, že utopické myšlení se doslova hroutí na přelomu devatenáctého a dvacátého století, jako hlavní impuls vzniku negativních utopií označuje traumatické válečné a totalitní zkušenosti minulého století. Pocity nejistoty,

---

<sup>42</sup> Szacki, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 92.

skepse a úzkosti se ovšem objevují v literárních textech již dříve, tragické dějinné momenty dvacátého století tento životní pocit pouze prohloubily. Faktem je, že negativní utopie mají, nejen v české literatuře, kořeny mnohem hlubší a že díla s touto tematikou vznikají už dříve. Ve světové literatuře je toho zářným příkladem Vernovo dílo *Paříž ve dvacátém století* (nově objevený román vydaný až v devadesátých letech minulého století). Za první negativní utopii v českém literárním kontextu bývá označován dokonce Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. Nejružnější vize zhrouteného světa bez hodnot, ideálů, morálky či svobody, tj. díla s antiutopickými motivy, zobrazovali autoři mnohem dříve, avšak antiutopie tak, jak je známe a chápeme v dnešním slova smyslu, se začínají skutečně formovat na přelomu devatenáctého a dvacátého století.

Začíná se tak psát zcela nová kapitola ve vývoji utopického literárního žánru. Žánr, který se původně orientoval pouze na konstruování ideálního světa, v němž je člověk přirozeně začleněn do společnosti, v níž žije, nyní přehodnotil svůj postoj ke světu. Namísto vytváření hypotéz o dokonale fungující společnosti se literární texty zaměřily na vytváření představ o společnosti, která v žádném případě existovat nesmí. Negativní utopie reflektují obavy ze zhroutení světa. „*Pozitivní utopisté tvořili svět důsledně dobrý. Negativní utopisté vytvářejí svět důsledně špatný.*“<sup>43</sup> Negativní utopie mají sloužit jako hluboká reflexe společnosti, jako skutečné zamyšlení se nad tím, kam spějeme a kam chceme spět. „...*jejich vize nemají vyvolávat nadšení, leč obavy, chtějí odpuzovat, nikoli povzbuzovat.*“<sup>44</sup>

Negativní utopie se ve dvacátém století objevují čteně nejen v české literatuře, ale i v literatuře světové. K významným dílům tohoto žánru řadíme především Zamjatinův román *My* (1921), Huxleyho *Konec civilizace* (1931), Orwellovy prózy *Farma zvířat* (1945) a *1984* (1949), Bradburyho *451 stupňů Fahrenheita* (1951) či *Martánskou kroniku* (1950). Dále sem patří kupříkladu Wellsův *Stroj času* (1895), Franceův *Ostrov tučňáků* (1908), Londonův *Rudý mor* (1912/1915), Platonovův *Čevengur* (1927), novela Karin Boyeové *Kallocain* (1940), Pohlovi *Obchodníci s vesmírem* (1952) či Asimovův *Já, robot* (1950) nebo *Konec věčnosti* (1955), okrajově sem bývají někdy řazena i jiná významná díla jako Burgessův *Mechanický pomeranč*, Vonnegutovo *Mechanické piano*, Levinovy *Stepfordské paničky*, jako díla

---

<sup>43</sup> Szacki, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 102.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 95.

s antiutopickými motivy bývají dokonce označováni Dostojevského *Běsi*, Kafkův *Zámek* či Goldingův *Pán Much* aj.

Pro srovnání s českými antiutopiemi je nesmírně zajímavé podívat se na to, jaké obavy se objevovaly v textech, které byly napsány ve zcela jiném historickém a společenském kontextu. Zatímco poválečné utopie u nás byly napsány v období panující totality, poválečné utopie angloamerické vznikaly v demokratických společnostech. Obavy a představy o zhrouceném světě, které texty zobrazují, jsou mnohdy velmi odlišné. Vyskytují se tam kupříkladu katastrofické vize budoucího přelidnění planety, obavy z hrozby atomové války, obavy z hrozby světové nadprodukce potravin a výrobků. „*Když se však lidé k této pohádkové zemi přiblížili, začínají se zamýšlet nad tím, zda v jejich řekách plných mléka neutonou. Vzniká nový problém – nebezpečí blahobytu.*“<sup>45</sup> Člověk by v takovém světě byl postaven do jediné pozice, kterou by mohl zastávat, do pozice spotřebitele. V budoucím světě by se tak zcela přehodnotily kategorie bídy a bohatství: „*...chudý člověk od rána do noci konzumuje...*“<sup>46</sup> V českém kontextu tyto obavy nenajdeme, a když, tak pouze velmi ojediněle. České negativní utopie, jak dále uvidíme, vypovídaly o zcela jiných tíživých vizích a obavách.

Podle Kagarlického se v negativních utopiích dvacátého století obecně dostávají do ostrého kontrastu vize pokroku technického a pokroku kulturního. Zatímco věda umožňuje neustálé zdokonalování techniky, vývoj člověka jako jedinečné, samostatně uvažující, nezávislé a tvůrčí bytosti stagnuje, či dokonce upadá. Konečné vítězství vědy je častokrát chápáno jako konec svobodného života jedince – člověka cele pohltily stroje. Kagarlickij připomíná jednu z antiutopických vizí, v níž se dětem na dobrou noc nebudou vyprávět pohádky, ale matematické vzorce. Tím, že kultura čím dál více ustupuje vědě, vzniká jedna zásadní myšlenka: „*Jak se nevzbouřit proti civilizaci, která naučila lidi obejít se bez kultury.*“<sup>47</sup>

Jakkoli texty negativních utopií situují své příběhy do vzdálené budoucnosti, je to pouze jakási hra. Fikční svět, přestože je datován do následujících staletí či tisíciletí, je mnohdy úzce spjat s dobovou realitou. Přítomná kritika je zacílena proti aspektům soudobého života. Stejně jako utopisté, tak i antiutopisté jsou obeznámeni s aktuální politickou, historickou, kulturní i vědeckou situací doby. Daniela Hodrová připomíná, že právě ve dvacátém století došlo v případě utopického žánru ke značnému sblížení

---

<sup>45</sup> Kagarlickij, Julij. *Fantastika, utopie, antiutopie*. Praha: Panorama, 1982, s. 363.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 373.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 400.

fikčního a reálného světa. Podobnou tezi má i Julij Kagarlickij: „*Ani Huxleyho Konec civilizace, ani Vonnegutovo Mechanické piano nebo Kolíbka, ani 451 stupňů Fahrenheita od Raye Bradburyho nebyly napsány pouze o tom, co se může stát. Jsou to i knihy o tom, co je.*“<sup>48</sup> České negativní utopie vyrůstají z dobového společenského dění a myšlení. Reagují na soudobou politickou a společenskou situaci a zaujímají k ní svůj vyhraněný postoj. České antiutopické texty můžeme vnímat jako způsob reprezentace dobové reality. V antiutopiích jsou kritizovány vize přetechnizovaného světa, světa, v němž se člověk stává pouhou figurkou politických manipulací, světa, v němž jedinec trpí nemožností svobodného myšlení a postrádá příležitost vlastní realizace. Odsuzuje se v nich svět s pokřivenými ideály, svět, v němž se násilně stírají rozdíly mezi soukromým a veřejným životem, svět unifikovaný a byrokratický, svět bez rodinných hodnot. Když se nad těmito obavami zamyslíme a zeptáme, čím vlastně antiutopie jsou – jsou katastrofickými vizemi, absurdním blouzněním nebo poodhalují některá tíživá zákoutí všednodenní reality našeho života? Možná od každého něco.

### 2. 3 Mezi utopií a antiutopií

Utopie – antiutopie. Slova, která jsou v naprostém protikladu. Antiutopie hovoří o společnosti, která přijít nesmí. Utopie hovoří o společnosti lidstvem vysněné. Ale je tomu skutečně tak?

Na první pohled by se mohlo zdát, že žánr pozitivní utopie a žánr negativní utopie stojí ve vzájemné opozici. Faktem ale je, že utopie i antiutopie toho mají společného mnohem více, než bychom si mohli myslet. V první řadě zde existuje určitá provázanost utopického a antiutopického postoje ke světu. Jerzy Szacki píše: „*Utopie se nerodí mezi národy stabilizovanými a spokojenými.*“<sup>49</sup> Toto tvrzení ihned vyvolává otázku: Jestliže utopie vznikají v momentech určité skepse, pochybnosti, strachu či úzkosti, kde a v jakých obdobích se rodí antiutopie? Odpověď by byla podobná. Antiutopie i utopie se rodí v obdobích nejistot, velkých dějinných zvrátů, okamžiků nedůvěry a pochybování o světě. Antiutopie stejně jako utopie se inspirují aktuální společenskou situací. Jsou výpovědí o době, ve které vznikají. Reagují na svět, který znají. S určitou nadsázkou by se dalo možná říci, že utopie a antiutopie jsou dvě strany téže mince. Vznik utopických a antiutopických textů vychází ze stejných pohnutek,

<sup>48</sup> Kagarlickij, Julij. *Fantastika, utopie, antiutopie*. Praha: Panorama, 1982, s. 351.

<sup>49</sup> Szacki, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 34.

z nespokojenosti a nesouhlasu s dosavadním společenským uspořádáním. Rozdílný je ovšem způsob, jakým o stávajícím a budoucím světě vypovídají a jak se k němu stavějí. Kde jsou tedy hranice utopičnosti a antiutopičnosti?

Utopie a antiutopie mají formálně stejný způsob výpovědi, liší se ale svým postojem k ideálu. Utopista vytváří projekt nové země založené na nových principech, které jsou v ostrém protikladu k principům jemu známé společnosti. „*Utopista nesouhlasí s existujícím světem, neuspokojí ho aktuální možnosti, sní, anticipuje, projektuje a experimentuje.*“<sup>50</sup> Vize ideálu je v utopii přesně načrtnuta a promyšlena do nejmenších podrobností. „*Neexistuje utopie bez ideálu, avšak vznik utopie v našem pojetí vyžaduje, aby tento ideál byl určitým způsobem situován vůči skutečnosti.*“<sup>51</sup> Fikční svět utopického díla je soustředěn na popis dokonalé společnosti, jejíž podoba je podmíněna ideálem, ve který věří. Fikční světy antiutopických děl se k této představě stavějí jinak. Antiutopie ve své podstatě tvoří katastrofickou vizi o podobě budoucího uspořádání světa. Antiutopie hovoří o tom, jaká společnost existovat nesmí, ale zároveň nepředkládají žádnou svou vizi společnosti nové. Jsou zde pouze důsledně negovány představy cizí. V antiutopickém díle sice ideál existuje, ale je pouze implicitně zastoupen, není zde vyjádřena jakákoli jeho konkrétní podoba. Antiutopie tak vytvářejí otevřený prostor, prostor pro diskuzi. Tím, že hodnoty a ideály nejsou explicitně představeny, upomíná antiutopické myšlení k tomu, že formování podoby dokonalé společnosti je záležitostí nelehkou, která musí být podrobena důkladné rozpravě. Po pilířích a principech svobodné a šťastné společnosti je nutno trvale pátrat, nikoli je direktivně stanovovat.

Vzájemným vztahem utopií a antiutopií se zabývá i publikace Julije Kagarlického *Fantastika, utopie, antiutopie*. Tato kniha byla poprvé vydána v Moskvě v roce 1974, je na ní tudíž velmi patrná rétorika a ideologie doby, v níž vznikala. Přestože nemohu se všemi názory, které v knize autor prezentuje souhlasit, některá antiutopická díla jsou vykládána schematicky a skrze dobovou ideologickou optiku, myslím, že Kagarlickij přináší zajímavé poznatky a postřehy týkající se hranic utopičnosti a antiutopičnosti. Ve svém bádání odhaluje jednu nesmírně pozoruhodnou věc, totiž že utopie a antiutopie k sobě mají mnohem blíže, než by se na první pohled mohlo zdát. Analyzuje několik zásadních textů tohoto žánru a rozvažuje nad skutečnou

---

<sup>50</sup> Szacki, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 20.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 21.

utopičností utopií: zobrazují skutečně ideální zemi nebo pouze ideálně fungující stát? Mezi těmito dvěma koncepty je zásadní rozdíl.

Kagarlickij v knize srovnává vize Platónovy *Ústavy*, Morovy *Utopie* a Campanellova *Slunečního státu*. Shledává, že fiktivní země, které autoři ve svých dílech stvořili, nejsou zase tak ideálními, jak se nám zprvu prezentuje. Podle mého názoru by byly některé z jejich konceptů pro současnou společnost zcela nepřijatelné. Konkrétně v těchto utopických textech bývá výrazně eliminován kulturní život společnosti a způsob realizace svobodného života jedince. Platónovo odmítnutí existence umění v ideálním státě pro nás může být až zarážející. Platón sice svou koncepcí vysvětluje a racionálně obhajuje, avšak my dnes chápeme umění jako přirozenou, a dokonce nezbytnou součást života člověka, která mu umožňuje jeho rozvoj. Platónova kritika básnictví vyplývá z jeho pojetí literatury jako prostředku výchovy a poznání. Julij Kagarlickij v analýze Platónových tezí pokračuje ještě dál: „*Platón neuznává ve svém ideálním státě ani rodinu, ani právo svobodné volby. Ženy jsou rozdělovány mezi muže losováním.*“<sup>52</sup> Koncepce ideálního státu je tedy zavedena v některých případech až do krajnosti. Namísto dokonalé společnosti je představen dokonale fungující stát. Platónova *Ústava*, jedno z děl tradičně označovaných jako utopické, se najednou zase natolik utopickým nezdá, přinejmenším některá jeho pojetí.

Thomas More a Tommaso Campanella, osobnosti evropské renesanční éry, se rovněž poměrně osobitým způsobem vyrovnávají s existencí umění v ideálním státě. Ačkoli v období renesance bylo postavení umělce ve společnosti velmi vážené, umělec jako takový se ani v Campanellových, ani v Morových koncepcích ideální společnosti neobjevuje. Do popředí utopických děl se klade užitečnost a praktičnost ve vztahu k celé společnosti, umělci jsou touto optikou v ideálním světě nadbyteční. „*Umělec jim vůbec není ideálem člověka a krása jim není nejvyšším cílem lidské činnosti.*“<sup>53</sup>

Pro mne osobně bylo nesmírně zajímavým poznáním, jakým způsobem se utopie staví k pozici umění ve společnosti. Jak později uvidíme v průběhu analýz a interpretací českých negativních utopií z meziválečného a poválečného období, utopické a antiutopické vize se k existenci umění staví podobným způsobem. Umění bývá buď zásadně omezováno, nebo zcela eliminováno z veřejného, ale i soukromého života. Ideální stát, ale i totalitní zemi si někteří autoři představují bez jakékoli účasti umění.

---

<sup>52</sup> Kagarlickij, Julij. *Fantastika, utopie, antiutopie*. Praha: Panorama, 1982, s. 331.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 331.



Záhy se přesvědčíme, že charakter jednotlivých českých antiutopií naznačuje, že existuje skutečně tenká hranice mezi tím, co považujeme za ideál a tím, co označujeme za katastrofu. V utopických textech tedy můžeme najít prvky antiutopické a naopak některé fikční světy antiutopických románů doprovázejí některé představy utopické.

Jednu z dalších otázek, kterou si kupříkladu Jerzy Szacki v souvislosti s utopiemi dvacátého století pokládá, je, zdali jsou antiutopie jedinými utopiemi naší doby. Zdali je dvacáté století skutečným svědkem rezignace, skepse, pesimismu a všeobšáhle krize společnosti. Odpověď nám bohužel nepodává, ale tato otázka rozhodně stojí za zamyšlení, obzvláště když si uvědomíme, jak blízko k sobě žánr utopie a antiutopie mají. Existovaly ve dvacátém století jiné utopie než antiutopie? Ztratily se pozitivní utopie ve dvacátém století kamsi do neznáma a přenechaly místo utopiím negativním?

Podle mého názoru se utopie jako takové nevytratily, pouze v rámci minulého století doznaly zcela nové podoby. Utopie se posunují z oblasti snění do oblasti násilné realizace. Sen o vytvoření dokonalé společnosti se dožaduje svého naplnění. Na vině jsou tomu totalitní ideologie dvacátého století. Komunismus a nacismus usilují ve svých zvrácených vizích o vytvoření jakéhosi pro ně ideálního státu. V čele jejich ničivého tažení stojí jedna idea, jíž musí být podřízen veškerý život ve státě. Komunismus a nacismus se snažily realizovat své utopické vize a v honbě za naplněním nesmyslného a krutého ideálu za sebou nechávaly miliony mrtvých. Hrůzná tvář totalitních ideologií ukázala možná nebezpečí utopie. Teprve dvacáté století přineslo jasnou ukázkou toho, jak zhoubné a ničivé následky může mít snaha po vybudování ideálního státu založeného na jedné jediné ideji. Jestliže bychom komunismus a nacismus považovali za dvě velké utopie dvacátého století, pak můžeme říci, že jsme byli svědky toho, že jakékoli naplnění utopického ideálu není možné, neboť ideály, tak jak je stanovují jedni, jsou naprosto nepřijatelné a zkázonosné pro druhé.

Ve dvacátém století se tak zřejmě objevuje nová představa o vytvoření ideální společnosti. Lidé dospívají k názoru, že patrně není možné něco podobného vybudovat, protože by to mohlo vést k vytvoření nesvobodné formy vlády, která by prostřednictvím represí a teroru uplatňovala své ideje. Tragický příběh dvacátého století přináší do utopického myšlení nové poznání – uplatnění jakéhokoli ideálu v maximální míře není možné, vždy by to vedlo k potlačení ideálů jiných. Literatura a filozofie tak pravděpodobně přicházejí se zcela novou koncepcí – není možné vytvořit ideální společnost, ale je možné zabránit tomu, aby se společenské směřování neubíralo

ke katastrofálním důsledkům. Není možné vytvořit ideál, ale je možné eliminovat tolik negativních rysů, kolik je vůbec možné. Spory o podobu ideálního společenského zřízení budou trvat neustále, ideály se mění. To, co bylo ideálem pro společnost sedmnáctého století, není ideálem pro století jedenadvacáté. V negativních utopiích ideál není zobrazen, protože dopátrat se lidského ideálu, který by byl akceptovatelný pro všechny, zkrátka není uskutečnitelné. Zůstává pouze vize harmonické společnosti, jejíž pilíře ale nebude možné nikdy pevně a přesně definovat. Antiutopie by bylo možné chápat jako reakci na nerealizovatelnost utopií. Pokřivené ideály, které hlásala nacistická i komunistická totalitní ideologie, ukázaly hrůznost možného důsledného zavedení utopického státu.

Uruguajský spisovatel Fernando Aínsa se ve svém díle *Vzkříšení utopie* zamýšlí právě nad současným vnímáním utopie. V úvodu jeho knihy se Frederico Mayor ptá: „Je vůbec možné utopii odmítnout jako absolutní formu touhy, zneuznat její schopnost vnášet jas do temnoty, lze skrýt její dynamičnost?“<sup>54</sup> Aínsa se snaží hledat odpovědi na to, zda a proč postrádáme v současné době utopické myšlení. Hledáme ve světě plném prázdnoty a nejistot nějaký ideál nebo jsme zcela rezignovali? Právě Aínsa upozorňuje na to, že dvacáté století a vznik totalitních režimů nám jasně ukázaly rizika utopického myšlení, ale předně rizika tzv. přehnané utopizace. „*Utopie jako „místo, které není“ či „nemísto“ upadala v nemilost. Ze současného světa byly vymety vzory možných společností, jako by se prokázala jejich neuskutečnitelnost, a každý utopický projekt je oceňován přívlaskem totalitní.*“<sup>55</sup> Autor v této knize zdůrazňuje, že utopie nesmí být brána jako projekt či doktrína, ale spíše jako návrh, koncept, filozofie, vize, o níž je třeba rozmlouvat. Utopie má podněcovat, nikoli nařizovat. Utopie byla v průběhu dvacátého století ztotožněna s dobovými totalitními ideologie, které usilovaly o maximální naplnění svých odporně zvrácených ideálů a pokřivených představ o ideální společnosti. „...každý utopický režim má v konečném důsledku své otroky...“<sup>56</sup> Nebezpečí uskutečňovaných utopií vidí Fernando Aínsa ve slepé touze po podřízení ostatních lidských ideálů ideálu jednomu a svou tezi dokládá citátem Rafaela Barreta: „*Smutné je, když se neuskuteční žádný z našich snů, a mnohem smutnější, když se uskuteční všechny.*“<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Frederico Mayor. Chtějme nemožné. In: Aínsa, Fernando. *Vzkříšení utopie*, Brno: Host, 2007, s. 9.

<sup>55</sup> Aínsa, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007, s. 17.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 29.

Původní pozitivní význam slova utopie se začal postupně proměňovat. Vlivem traumatických válečných a totalitních událostí si s sebou dnes pojem utopie nese i negativní konotace. Zpočátku utopie označovala ideálně fungující, leč neexistující zemi. Postupně se její význam rozšiřoval na alternativu, vizi lepší budoucnosti, experiment nebo výmysl. V průběh dvacátého století získal ovšem pojem utopie pejorativní nádech. Utopie tak bývá dnes někdy chápána jako pošetilá, hloupá, absurdní myšlenka, která usiluje o naplnění ideálu, který ale naplněn nikdy být nemůže. Utopie v dnešním světě začala mnohdy označovat vyhlídku nemožného, neuskutečnitelné sny, chiméru, nadsazený projekt, nicméně bývá někdy vnímána rovněž jako symbol znetvořených ideálů a zubožených idejí. Ve dvacátém století se tak veskrze a naplno ukázalo, jak nesmírně tenká je hranice mezi utopickým a antiutopickým konceptem. Původní sny o naplnění utopického ideálu se mnohdy proměnily v antiutopii všedního dne. Ve dvacátém století utopické vize pozbyly svého významu, a tak se do centra pozornosti dostaly vize antiutopické.

*„Ale až bouře přežene se,  
kdo pochopí, kdo pochopí,  
že tady v cizím hrobě hnije,  
kdo řekne, pro čí utopie,  
zrazené mládí Evropy...“<sup>58</sup>*

Úryvek z básně, kterou napsala neznámá autorka  
8. března 1944 v krematoriu v Birkenau.

---

<sup>58</sup> Kraus, Ota – Kulka, Erich. *Továrna na smrt. Dokument o Osvětimi*. Praha: Naše vojsko, 1959, s. 230.

### 3 NEGATIVNÍ UTOPIE V OBDOBÍ MEZIVÁLEČNÉM

#### 3. 1 Doba si žádá své utopie

Meziválečná dvacátá a třicátá léta dvacátého století byla z hlediska společenského, politického i uměleckého vývoje dobou dynamickou, proměnlivou, neklidnou, mnohotvárnou a podnětnou, dobou, která přinesla řadu změn. V tehdejší dobové atmosféře doznávaly euforické, ale i tragické události posledních let. Radost z konce první světové války střídaly truchlivé vzpomínky na válečné hrůzy. Oslavy dovršení cesty k samostatnosti a konečné odtržení od bývalé monarchie doplňovaly obavy z nového upořádání světa. Svůdné okouzlení novým začátkem nahrazovala velká poválečná skepse, nedůvěra, ale i strach ze stále rychleji se rozvíjející techniky. Atmosféru opojného nadšení a velkých očekávání střídaly pocity úzkosti a nejistoty. Česká společnost byla postavena před otázku, jak se s těmito rozporuplnými momenty české historie vyrovnat. Velké dějinné okamžiky posledních let výrazně proměnily soudobý pohled na svět a podnítily proces přehodnocování společenských postojů, názorů, myšlenek a hodnot.

Společně se vznikem nového československého státu se začala nově konstituovat i česká společnost. V rámci tohoto procesu se začaly hledat hodnoty, o něž by tvář nové republiky měla být opřena. Rokem 1918 se započala řada důležitých společenských, politických, ale i uměleckých diskuzí. Ve dvacátých letech se začala teprve ustalovat podoba poválečné Evropy. Na jednáních, která probíhala například na konferencích ve Versailles, Janově nebo Locarnu, docházelo k reorganizaci nejen územní, ale i politické. V našich zemích se začala řešit otázka nové československé ústavy, v níž bylo potřeba vymezit základní práva a povinnosti občanů, dále bylo nutné provést řadu zásadních reforem. Dvacátá, ale i třicátá léta se tedy stala obdobím hledání – hledání nových společenských hodnot a postojů, hledání nových idejí a ideálů, ale i hledání člověka ve světě. Stávající i nově nastupující generace si kladly řadu otázek: Kam směřovat politický život nové republiky? Kam směřovat její kulturní život? A kam umístit člověka v nově utvořeném státě? Meziválečná léta se tak stala dobou otevřených, bouřlivých diskuzí a střetů různých politických i uměleckých konceptů. Jiří Brabec vnímá počátek dvacátých let jako dobu vášnivě vedených rozprav, polemik a pamfletů, jež hovořily o společenském uspořádání nové republiky. Na počátku roku 1920 se tak v české společnosti střetávaly dva různé myšlenkové koncepty. „*Dva*

odlišné polemické diskursy – hlásání „národního státu“ a adorace ruské revoluce – spojovala nejen kritika stávajících politických a kulturních poměrů, ale také nedůvěra v samotný, tak obtížně budovaný demokratický systém.“<sup>59</sup> Vznik nového státu tak provázelo mnoho sporných otázek, jež bylo nutné vyřešit (požadavky národnostních menšin, jazyková problematika, hospodářská situace, sociální rozpory a postavení nové republiky v rámci evropského společenství). Vznik státu byl komplikovaný a zdouhavý. Zdeněk Kárník hovoří o tom, že na poválečnou dobu byla kladena řada nároků, z nichž mnohé nemohla sama unést. „Nový stát byl povinen řešit i hmotné a duchovní, politické i čistě sociální bíd, do kterých zabředl starý režim. Jinak nemohl obstát.“<sup>60</sup> Národní osvobození mělo podat základ k hluboké přeměně společnosti. V prvních měsících byly tíživé otázky konstituování státu překryty převratovým a popřevratovým nadšením, nicméně v dalších letech musel nový stát čelit mnoha sociálním, národnostním i hospodářským problémům.

Do popředí uměleckých diskuzí se dostávala aktuální společenská témata, reflexe soudobého dění, hledání odpovědí na palčivé otázky doby a hledání člověka v rozpolceném, dynamickém a pulsujícím světě. Mnohost, rozmanitost a různorodost – to jsou jedny z klíčových slov, jež období meziválečného Československa vystihují. V tehdejší kulturní prostoru se díky diferencovanosti myšlenkových proudů a literárních směrů vytvořilo poměrně pestré umělecké pole, které se výrazným způsobem zapojovalo do rozhovorů o podobě české společnosti. Literatura jako taková do těchto dobových společenských diskuzí výrazně zasahovala, ba naopak mnoho z nich sama podněcovala, podporovala a vytvářela.

Na toto nesmírně dynamické, rozbouřené a různorodé pole přichází ve dvacátých a třicátých letech vlna utopické literatury. Tento typ textů se stal jednou z důležitých součástí vývoje českého meziválečného literárního diskursu. Utopických děl nebo děl s utopickými motivy vznikalo v tomto období velké množství, řadíme sem tyto texty: **Karel Čapek**: *R. U. R.* (1920), *Továrna na Absolutno* (1922), *Věc Makropulos* (1922), *Krakatit* (1924), *Válka s Mloky* (1936), *Bílá nemoc* (1937), **Josef Čapek**: *Země mnoha jmen* (1923), texty **bratří Čapků**: *Ze života hmyzu* (1921), *Adam Stvořitel* (1927), **Jiří Haussmann**: *Velkovýroba ctnosti* (1922), povídky *-I,*

---

<sup>59</sup> Brabec, Jiří. Neklidný rok. In: Papoušek, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny*. Praha: Academia, 2010, s. 332.

<sup>60</sup> Kárník, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918 – 1938). Díl první. Vznik, budování a zlatá éra republiky (1918 – 1929)*. Praha: Libri, 2003, s. 49.

*Ohrožené lidstvo*, *Metafysický průmysl* ze souboru *Divoké povídky* (1922), **Rudolf Těsnohlídek**: *Vrba zelená* (1925), **Emil Vachek**: *Pán světa* (1925), **Čestmír Jeřábek**: *Firma prorokova* (1926), **Jan Weiss**: *Dům o tisíci patrech* (1929), **Vladimír Raffel**: *Obchodník sympatiemi* (1929), cykly povídek *Elektrické povídky*, *Patetické povídky*, *Taneční povídky*, *Prapovídky* (1927 – 1930), **Jan Barda**: *Převychování* (1931), **Marie Majerová**: *Přehrada* (ukázky 1925, časopisecky 1929, vydáno 1932). Dále sem bývají přiřazovány texty s prvky science fiction – **Karel Hloucha**: *Sluneční vůz*, *Dům v oblacích*, *Modří mravenci*, *Ostrov spokojenosti*, **Tomáš Hrubý**: *V soumraku lidstva* (podle slov Daniely Hodrové se jedná o texty méně známé, umělecky druhořadé).<sup>61</sup>

Literární utopie patřily v meziválečném období k výrazným textům, jež mapovaly tuto složitou, proměnlivou, tepající dobu a otiskovaly v sobě dobové společenské i kulturní diskuze. Literární utopie nám umožňují nahlédnout do myšlenkového diskursu doby. Jak podotýká Wolfgang Iser, literární díla nekopírují svět reálný, ona ho ve svých fikčních světech specifickým způsobem transformují, posouvají, pozměňují, ale zároveň do něj přinášejí něco nového. Jestliže si připomeneme, že Charles Sanders Peirce zdůrazňoval, že znak se ke svému objektu vztahuje prostřednictvím nějaké ideje, že znak svůj objekt zastupuje z nějakého hlediska, pak si musíme uvědomit, že literární texty jako znaky reprezentují skutečnost vždy z určité perspektivy. Rovněž W. J. T. Mitchell podotýká, že reprezentace nemůže zachycovat dobovou realitu v jejích přesných obrysech. V průběhu interpretací jednotlivých textů budu mít tudíž na paměti, že stejným způsobem se k reálnému světu vztahují i fikční světy literárních utopií. Utopie zaujímají k soudobému světu svůj vyhraněný postoj. Utopie nejsou mimetickou reflexí světa reálného, můžeme je chápat spíše jako reprezentaci dobového dění a myšlení.

Období dvacátých a třicátých let bylo dobou tázání, hledání, dobou nejistoty a dobou střetů různých společenských a politických názorů. Utopie se svými vizemi do těchto dobových diskuzí zapojovaly, umožňovaly nahlédnout za horizont každodenní všední skutečnosti a zprostředkovávaly společnosti možnost hlubší reflexe její aktuální přítomnosti. Utopie společenské diskuze pouze neodrážely, ale rovněž prostřednictvím

---

<sup>61</sup> Ve výčtu meziválečných utopických děl stojí bok po boku texty utopické i texty antiutopické. Přestože dominantní byly v tomto období utopie negativní, nalezneme v českém literárním kontextu i utopie pozitivní – k nim řadíme dílo *Přehrada* Marie Majerové. V některých dalších dílech jsou syntetizovány oba principy – utopičnost i antiutopičnost (Josef Čapek – *Země mnoha jmen*, Rudolf Těsnohlídek – *Vrba zelená*, Čestmír Jeřábek – *Firma prorokova*, Jan Barda – *Převychování*). Jak se v rámci těchto děl pracuje s utopickým a antiutopickým literárním žánrem, si ukážeme později.

svých tezí a postojů umožnily vytvářet nové. Vlna utopické literatury, která se zde vzedmula, byla jedním z prostředků, jak na bezradnost a rozpolcenost doby reagovat. Jiří Holý ve své studii *Proměny utopie a utopie proměn* rovněž píše, že v období po první světové válce bylo nutné reflektovat velké proměny bytí a vědomí a pohotově verbalizovat nové estetické modely světa. Literární utopie, jež hledaly odpovědi na otázky nového uspořádání světa, odpovědi na otázky svobody a lidskosti, odpovědi na problematiku vztahu člověka k modernímu životnímu stylu a k rozvíjející se vědě a technice, tak v sobě skýtaly velký potenciál. Dávaly společnosti příležitost, jak o těchto věcech hovořit. Jedním z velkých témat, jemuž se literární utopie dvacátých a třicátých let věnovaly, bylo úsilí o novu rekonstrukci světa a integraci člověka v něm.

Literární utopie v meziválečném období reagovaly na proměňující se skutečnost. Zapojovaly se do dobových diskuzí o nové podobě české společnosti, reflektovaly aktuální problémy a aktuální otázky. Zařadily se tak pevně do kulturního prostoru své doby. Ze své pozice vypovídaly nejen o budoucím světě, ale i o světě soudobém. Odpovídaly na palčivé otázky své doby, ale zároveň otevíraly nová témata a nové podněty. Namísto vytváření koncepce toho, jaký by svět měl být, uvažovaly o tom, jaký by svět být neměl a kam by neměl směřovat. Umožňovaly hlubokou reflexi soudobé společnosti a poskytovaly jí prostor pro skutečné zamyšlení se nad tím, jak si náš současný, ale i budoucí svět představujeme a v jakém světě žít chceme, ale v jakém světě bychom rozhodně žít nechtěli.

### 3. 2 Čapkové a ti druzí

Ve dvacátých letech a třicátých letech dvacátého století vznikalo v českém literárním kontextu velké spektrum textů s antiutopickými motivy. Ve fikčních světech těchto textů byly zobrazovány nejrůznější představy o budoucím směřování lidstva, tíživé otázky meziválečné doby či vize blížící se katastrofy. Linie meziválečné antiutopické literatury však bývá častokrát redukována pouze na díla bratří Čapků. Jejich texty jsou tradičně prezentovány jako tzv. vlajková díla utopií dvacátých a třicátých let a v rámci literárněvědného výzkumu jim bývá rovněž věnováno nejvíce prostoru. Omezení české antiutopické tvorby pouze na texty bratří Čapků odsouvá do pozadí další významná a neméně cenná díla, jakými jsou kupříkladu román *Dům o tisíci otcích* Jana Weisse či novela *Převychování* Jana Bardy, o nichž bude pojednáno později.

Antiutopie bratří Čapků byly pouze jednou z dílčích částí dobových diskuzí o podobě společnosti. V českém literárním kontextu ve dvacátých letech paralelně vedle toho vznikala díla jiná, která jsou si ale svou povahou s texty obou bratří velmi blízká. V meziválečném období se tak začíná utvářet specifická linie tzv. čapkovské antiutopické literatury. Do této kategorie budou řazeny nejen texty Karla Čapka *R. U. R.*, *Továrna na Absolutno*, *Krakatit*, *Věc Makropulos*, *Válka s Mloky* a *Bílá nemoc*, texty obou bratří *Ze života hmyzu* a *Adam Stvořitel*, drama Josefa Čapka *Země mnoha*, ale i Hausmannova *Velkovýroba ctnosti*, Vachkův *Pán světa*, Těsnohlídkova *Vrba zelená*, Jeřábková *Firma prorokova* a Raffelův *Obchodník sympatiemi*.

Pojem čapkovská antiutopická literatura se může jevit na první pohled jako pojem zavádějící. Hovořit striktně o čapkovské a nečapkovské antiutopické literatuře by bylo výrazně nadnesené. V meziválečném období nicméně vznikají texty, jež mají k čapkovským utopickým motivům a tématům velmi blízko. Neznamená to ovšem, že by tyto texty obyčejně a strojeně variovaly Čapkova témata a nepřinášely nic nového. Některé z nich tato témata rozvíjejí a posouvají je k novým významům. Tyto texty jsou dalšími střípky v české meziválečné utopické literatuře a spoluutváří obraz tohoto období. Pod pojem čapkovská antiutopická literatura jsou tudíž zahrnována nejen díla bratří Čapků, ale i díla, která jsou s těmito texty v úzkém spojení, tzn. že se v nich objevuje obdobná motivická či tematická linie. Tyto texty fungují jako určitý druh reakce na antiutopickou tvorbu obou bratří. Díla tak spolu určitým způsobem komunikují, polemizují, varíují se.

V této části své práce se tedy zaměřím na analýzu a interpretaci textů řadících se k tzv. čapkovské antiutopické literatuře. Prostřednictvím rozkrývání jednotlivých aspektů těchto textů se pokusím postihnout jejich motivickou a tematickou provázanost a základní tendence, k nimž texty inklinují. Díla čapkovské antiutopické literatury budou čtena především v jejich intertextových vazbách.

Prvním antiutopickým dílem, které v českém meziválečném literárním kontextu vzniklo, bylo Čapkovo drama *R. U. R. – Rossum's Universal Robots*. Nejen, že Karel Čapek prostřednictvím tohoto díla dosáhl mezinárodního ohlasu, ale především v něm poprvé představil měnící se linii své tvorby. Jiří Brabec označuje právě rok vydání tohoto textu za rok v Čapkově tvorbě přelomový. Tvůrčí zlom je podle Brabce doprovázen tematickou proměnou jeho děl, Karel Čapek se začal věnovat obrazu



člověka a jeho zkázy.<sup>62</sup> *R. U. R.* se zároveň stává textem, který ovlivnil podobu a témata dalších antiutopických děl, které u nás ve dvacátých letech vznikaly. Dokonce i další Čapkovy texty na toto dílo částečně navazovaly, komunikovaly s ním a variovaly jeho myšlenkový svět.

Karel Čapek v tomto dramatu představil budoucí svět, v němž člověk začal experimentovat s přírodními a božskými zákony. „*Ale starý Rossum to mínil doslovně. Víte, chtěl jaksi vědecky sesadit Boha...Nešlo mu o nic víc než podat důkaz, že nebylo žádného Pánaboha zapotřebí.*“<sup>63</sup> Člověku se podařilo oživit neživou hmotu a jejím prostřednictvím započít masovou výrobu tzv. Robotů, nevěda, jakou vlnu tragických událostí tím způsobí. Vládu nad světem přebírají Roboti a lidstvo se dostává na pokraj záhuby. Poslední naději k zachování lidského rodu skýtají tajně vyrobení Roboti Primus a Helena, kteří si i v tak pohnuté době nacházejí k sobě cestu a vytvářejí si mezi sebou niterný vztah.

I přes tuto relativně jednoduchou dějovou linku je možno drama *R. U. R.* číst v několika perspektivách. Tradičně bývá *R. U. R.* interpretováno jako drama o přetechnizovaném světě, jako drama o světě, v němž člověka jednou nahradí stroj. „*Já žaluju vědu! Žaluju techniku! Domina! Sebe! Nás všechny! My, my jsme vinni. Pro své velikášství, pro něčí zisky, pro pokrok, já nevím, pro jaké náramné věci jsme zabili lidstvo.*“<sup>64</sup> Dále se *R. U. R.* ptá na to, kam až může lidstvo zavést jeho zhoubná touha po dokonalosti. Splní-li se člověku všechny jeho sny, co mu ještě zbude? „*...není nic strašnějšího než dát lidem ráj na zemi...*“<sup>65</sup>

*R. U. R.* je ovšem možno také číst jako drama o hledání člověka v odlidštěném a chaotickém světě. Co dělá člověka člověkem? Co je ono pověstné lidství? *R. U. R.* je tak především dramatem o hledání lidství a hledání toho, co to znamená být člověkem. Helena si na samém počátku hry splete Robotku Sullu s člověkem a zaměstnanci továrny s Roboty. Díky této záměně si můžeme klást otázku, čím se liší lidé od strojů? „*Podstatným rysem všech lidí-strojů a lidí bez duše je absence tvořivé schopnosti, aktivita mířící k destrukci.*“<sup>66</sup> Právě ona tvořivost, cit, vášeň, přirozený strach ze smrti, obavy či soucit, to je to něco, co vytváří naše lidství. Záměna lidského a nelidského, to

<sup>62</sup> Brabec, Jiří. Neklidný rok. In: Papoušek, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny*. Praha: Academia, 2010, s. 341 – 342.

<sup>63</sup> Čapek, Karel. *R. U. R. Rossum's Universal Robots*. In: *Loupežník, R. U. R., Bílá nemoc*. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 122.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 180.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 156.

<sup>66</sup> Hodrová, Daniela. Utopie. In: *Poetika české meziválečné literatury: proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 91.

jest hlavní linií dramatu *R. U. R.* „*Zatímco roboti se polidšťují, lidé ve hře pozbývají lidskosti.*“<sup>67</sup> Tím, že lidé vědomě vylučují ze svého života krásu umění či nevinnost dětství, připravují sami sebe o své vlastní lidství a nevědomky se vlastně stávají Roboty. Podstata lidství je založena především na tvůrčím vztahu k sobě samému. Jak Daniela Hodrová dodává, degradace lidství je založena na odmítnutí tzv. neužitečných věcí v životě člověka a soustředění se pouze na praktičnost naší činnosti. Základním aspektem lidství je naše svébytnost, nikoli uniformita. Stěžejním tématem dramatu *R. U. R.* tedy není hrozba rozvíjející se techniky, ale člověk sám. *R. U. R.* je dramatem o ztrátě a nalézání lidství. Slovy Karla Čapka: „*Ano, myslil jsem především nebo spíše výhradně na lidské plémě. Technika, pokrok, ideály, víry, to vše bylo mi spíše ilustrací lidského pokolení než smyslem hry.*“<sup>68</sup>

Volně na Čapkovo antiutopické drama *R. U. R.* navazuje společný text obou bratří *Adam Stvořitel*, vydaný o sedm let později. Znovu otevírá téma existence ve světě bez boha (toto téma se objevuje více či méně ve všech Čapkových textech – *Továrna na Absolutno*, *Krakatit*, *Věc Makropulos*, pracuje s ním i Weissův román *Dům o tisíci patrech*). *Adam Stvořitel*, jak již z názvu vyplývá, je hrou o stvořitelství, hrou o lidské odpovědnosti, ale i hrou hledající boha ve světě, který transcendentní rozměr bytí odmítá. Okrajově a pouze na počátku hry je zmíněn motiv ničivé techniky, která dokáže ve vteřině zničit svět. „*Svět musí býti zničen...Bylo už tolik bláznů a šarlatánů, kteří chtěli spasit svět, že ani pes už nebere vážně člověka, který chce svět zničit. Ano, dámy a pánové, bude to jedinečná produkce, úderem dvanácté se předvede poprvé a naposled kratochvilná historie, nazvaná Konec světa...*“<sup>69</sup>

Adam, ocitnuvší se na jedné straně v role ničitele, na druhé straně v roli stvořitele, najednou pociťuje svou odpovědnost za nově vznikající svět (odpovědnost je jedno z klíčových témat, jež Karel Čapek ve své antiutopické próze rozvíjí – *Továrna na Absolutno*, *Krakatit* nebo *Válka s Mloky*). *Adam Stvořitel* je dramatem o lidské odpovědnosti, o vztahu člověka k vědě a umění, dramatem o vnímání vlastních dějin, dramatem o nemožnosti nalezení ideálu.

V souvislosti se společenským diskursem dvacátých let musím zmínit ještě jeden motiv, jenž byl v tomto dramatu rozvíjen a jenž zároveň odkazoval k dobovým

---

<sup>67</sup> Hodrová, Daniela. Utopie. In: *Poetika české meziválečné literatury: proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 90.

<sup>68</sup> Čapek, Karel. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 86.

<sup>69</sup> Bratři Čapkové. *Adam Stvořitel*. In: *Hry*. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 139.

diskuzím. Jedná se o motiv revoluce. Na troskách minulého řádu Adam a Alter ego budují nový, dokonalejší svět. I přes jejich výraznou snahu se nový svět v mnohém podobá tomu starému. Zázračná revoluce se nekoná. Nikdy nelze radikálně popřít veškeré principy minulého a začít zcela znovu. Tento motiv může být interpretován jako dobová polemika s komunistickými představami o revoluci, během níž by mělo ze dne na den dojít k pokojnému přetransformování světa (téma románu *Přehrada* Marie Majerové). *Adam Stvořitel* přináší myšlenku, že důsledné popírání všeho předchozího není přínosné. Člověk musí konstruktivně přistoupit k utváření nového, odpovědně volit mezi starým a novým světem a hledat skutečné hodnoty, na nichž by společnost měla být založena.<sup>70</sup>

V roce 1922 byly vydány další dva významné antiutopické texty: *Továrna na Absolutno* Karla Čapka a *Velkovýroba ctnosti* Jiřího Hausmanna. Tyto dva romány bývají kvůli své motivické a formální podobnosti často kladeny vedle sebe a vzájemně porovnávány. Čapkův a Hausmannův román se ale v mnoha zásadních věcech odlišují, především v jejich pojetí antiutopie a celkovém vyznění díla. Zatímco v Čapkově románu je antiutopický žánr stěžejní linií textu a umožňuje autorovi reflektovat hodnoty lidství, v Hausmannově románu je antiutopického žánru využito jako prostředku ke karikování života dvacátých let.

Dějová linie románu *Továrna na Absolutno* začíná vynálezem tzv. karburátoru, který kromě dokonalého využití atomové energie má ještě schopnost uvolňovat tzv. Absolutno, boha v chemicky čisté podobě. Všudypřítomný dobový ateismus nedovoluje vynálezci inženýru Rudolfu Markovi v něco tak neuvěřitelného uvěřit. „*Třeba je Bůh, ale na nějaké jiné hvězdě. U nás ne. Kdepak! Do naší doby se něco takového ani nehodí. Prosím tě, co by tu dělal?...Jsem vědecký člověk, Bondy; a věda nemůže Boha*

---

<sup>70</sup> Polemiku s komunismem představil Karel Čapek již ve své stati *Proč nejsem komunistou* uveřejněnou v časopise *Přítomnost* v roce 1924. Vyjádřil zde oprávněné pochyby o smyslu a způsobu naplnění komunistických idejí. Kritizoval zejména koncept nenávisti a násilí. „*Tvrdá je řeč komunismu, nemluví o hodnotách soucitu, ochoty, pomoci a lidské solidarity...*“ – Čapek, Karel. *Proč nejsem komunistou. Přítomnost* 1, č. 47, 4. 12. 1924, s. 739.

V časopise *Přítomnost* ještě téhož roku bylo uveřejněno několik dalších statí, v nichž další významné umělecké osobnosti té doby zodpovídaly otázku: Proč nejsem komunistou? Mezi nimi byli kupříkladu spisovatelé Josef Čapek, Fráňa Šrámek, Jan Herben nebo František Langer.

Pozn.: V doslovu vydání her obou bratří z roku 1959 se Jan Kopecký k dramatu *Adam Stvořitel* vyjadřuje nesmírně kriticky a označuje tuto hru téměř jako zpátečnickou. Oba bratři zde podle jeho mínění dávají přednost starému, mizernému světu a děsí se jakékoli revoluce. *Adam Stvořitel* představuje podle něho hlubokou tvůrčí krizi Karla Čapka. Kopecký vidí celé drama velmi zkreseně a černobíle, vždyť *Adam Stvořitel* není hrou o strachu z revoluce či obavě ze zničení světa, ale dramatem o lidské odpovědnosti.

připustit.“<sup>71</sup> Sám již nedokáže nekontrolovatelnou výrobu Absolutna ovládat, a tak karburátor s velkými obavami předává do rukou obchodníka G. H. Bondyho (téma odpovědnosti vynálezce za jeho objev). Prvotní nadšení z převratného vynálezu střídá náboženské šílenství (vlna uzdravování, proroctví...), následně chaos a bída. „*Nastala na světě neomezená hojnost všeho, čeho je lidem třeba. Všeho je však lidem třeba, jenom ne neomezené hojnosti.*“<sup>72</sup> Ve světě zmítaném náboženským fanatismem propukne mohutná válka. Po letech nesmyslných bojů zůstává z každé armády už jen posledních třináct vojáků. Původní nenávistné náboženské pohnutky jsou již zapomenuty a válka zcela pozbývá svého významu. Nicméně pošetilá touha po nalezení jakési skutečné a jediné pravdy v lidech zůstává dál. „*Žádná pravda na světě se nedá vybojovat...Každý věří ve svého výborného Pánaboha, ale nevěří druhému člověku, že ten taky věří něco dobrého...Svět bude zlej, pokud nezačnou lidi věřit v lidi.*“<sup>73</sup>

Antiutopická rovina textu je doplněna o mnoho satirických obrazů, v nichž Karel Čapek poměrně hravě i nemilosrdně nastavuje zrcadlo světu, v němž se bůh stává pouhým vedlejším produktem nových technických inovací. Jizlivě působí i rozbíhající se vědecký výzkum ochrany proti bohu. Rozpínavost Absolutna nedovedou zastavit ani spisy pozitivistů, a tak na prahu dvacátého století probíhají novodobé křížové výpravy. Mnoho obrazů a groteskních scén, jež se v díle objevují, jsou satirou, kritikou i nadsázkou. „*Absolutno hledá práci. Má se zuřivě k životu.*“<sup>74</sup> Přestože *Továrna na Absolutno* je primárně antiutopickým románem, nalezneme v něm i mnoho prvků satirických. Antiutopický i satirický literární žánr spojuje jejich kritický vztah k zobrazované skutečnosti, oba žánry jsou inspirovány aktuální společenskou situací, kterou reflektují. Satiru i antiutopii rovněž spojuje jejich postoj k ideálu. Zatímco v utopickém žánru je ideální stav věcí explicitně představen, v antiutopickém žánru je ideální stav věcí pouze implicitně přítomen, není vyjádřena jeho konkrétní forma. Tímto aspektem se antiutopický žánr přibližuje satirickému žánru. Antiutopie a satira se soustřeďují pouze na kritickou reflexi skutečnosti, podobu ideálních poměrů nepředstavují. Je už na čtenáři, aby prostřednictvím svého vnímání příběhu tento ideál hledal a konstruoval. V případě Čapkovy *Továrny na Absolutno* se satira stává doplňující rovinou textu. Čapkův román je primárně antiutopický. Prostřednictvím tohoto žánru pak Karel Čapek hledá odpovědi na základní otázky lidského bytí.

---

<sup>71</sup> Čapek, Karel. *Továrna na Absolutno*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 23.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 86.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 166.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 62.

Hausmannův román je primárně satirický. Prostřednictvím tohoto žánru pak Jiří Hausmann kriticky nahlíží na společnost dvacátých let.

Erik Gilk interpretuje Čapkovu *Továrnu na Absolutno* těmito slovy: „*Hlavním posláním a zároveň filozofickým podložím je, stejně jako v mnoha jiných Čapkových dílech dřívějších i pozdějších, obhajoba relativismu a pragmatismu.*“<sup>75</sup> Pravda je v Čapkově vidění světa věcí relativní, věcí spornou. Každý z nás zastává nějakou pravdu. To ovšem není důvodem, proč bychom kvůli tomu měli zabíjet ty, kteří o naší pravdě přesvědčení nejsou. Karel Čapek svou *Továrnu na Absolutno* komentuje výstižnými slovy: „*Každý, kdo věří v nějakou Pravdu, si myslí, že má proto nenávidět a zabít člověka, který věří v Pravdu jiné tovární známky.*“<sup>76</sup> Ve jménu boha a víry se tak (opět) staví člověk proti člověku. Hodnoty, jimž věříme, se však násilně vybojovat nedají. Pro Čapka je jediným přijatelným a schůdným řešením porozumění, empatie a respektování našich odlišností. Bránit hodnoty lidství je jedním z důležitých pilířů každé společnosti. V Čapkově pojetí světa nicméně bojovat neznamena válčit.

V Hausmannově *Velkovýrobě ctnosti*, vydané téhož roku, se objevuje rovněž převratný vynález, tzv. agatergie. Profesor Sophophil Fabricius objevil novou látku, která v lidech probouzí lásku k bližnímu. Tento vynález je opět zneužit velkoobchodníky (Matador Chrysopras a Vampyr Argyropras) a masově ve společnosti rozšířen. V ostrovním státě Utopie, kde se celý příběh odehrává, dochází k tzv. etizaci lidí mechanickou cestou. „*Nechce-li se člověk umravniti dobrovolně, vzbudíme v něm vědomí všelidského bratrství násilím, rozumíte? Násilím a lstí: Nestane-li se lidstvo dobrým po dobrém, stane se jím po zlém.*“<sup>77</sup> Jenže v důsledku výroby pozitivní a negativní agatergie opět propuká ozbrojený konflikt, jakási válka naruby (území jsou zabírána přátelskou cestou a pomocí lásky k bližnímu). Celé drama končí zásahem okolních států, jenž vede ke konečnému podrobení Utopie. „*Pokoření Utopie bylo úplné. Pracovala těžce, pracovala do úmoru, odvádějíc plody své námahy – neznámo kam: snad do Anglie, snad do Berlína, snad na ostrovy hawaiské.*“<sup>78</sup>

Jiří Hausmann v románu *Velkovýroba ctnosti* částečně navazuje na svou předchozí povídkovou tvorbu s antiutopickými motivy. V povídce *-I* vypukne hospodářský chaos v momentě, kdy koruna dosáhne minusové hodnoty, v zápětí se

---

<sup>75</sup> Gilk, Erik. Na prahu neznáma. In: *Povídka román a periodický tisk v 19. a 20. století*. Praha: ÚČL AV ČR, 2005, s. 183.

<sup>76</sup> Čapek, Karel. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 92.

<sup>77</sup> Hausmann, Jiří. *Velkovýroba ctnosti*. In: *Velkovýroba ctnosti*. Praha: Mladá fronta, 1948, s. 62.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 188.

začínají zcela přehodnocovat principy finančního světa a převracejí se hodnoty ve společnosti – chudí lidé jsou nejspokojenější a čas krize pro ně byl časem blahobytu. Povídka *Metafysický průmysl* líčí satirický příběh o světě, v němž se dá prostřednictvím handlování s lidskými touhami zpeněžit úplně vše, i dobro a krása. A povídka *Ohrožené lidstvo* popisuje situaci po objevení vynálezu, který dokáže přeměnit duchaplné myšlenky na vzácnou hmotu. Haussmann zde opět vytváří satirický obraz světa, v němž velkovýrobní přeměňují literární díla na potraviny a básníci jsou váženými občany státu. Zatímco Haussmannova povídková tvorba nezaznamenala ve své době většího ohlasu, román *Velkovýroba ctnosti* se okamžitě po svém vydání dostal do centra pozornosti soudobé kritiky.

Jiří Haussmann byl obviněn z plagiátorství. Jeho román se totiž nápadně podobal Čapkově *Továrně na Absolutno*, která ve stejném období pravidelně časopisecky vycházela (19. 9. 1921 – 10. 4. 1922). Podobnost obou děl je samozřejmě nesporná. *Velkovýroba ctnosti* z Čapkovy *Továrny na Absolutno* vychází jak námětově, tak motivicky. Formální podobnost je očividná. Jiří Haussmann, stejně jako Karel Čapek, vytvořil ve svém díle roztříštěný, torzovitý, žánrově různorodý román, v němž je dějová linie neustále narušována různými odbočkami, hlášeními, novinovými titulky, reklamami, vědeckými tezemi či vojenskými hlášeními (v dobových kritikách byly oba romány kritizovány právě pro své kompoziční nedostatky a jistou nenávaznost). Jiří Haussmann si byl paralely vzniklé mezi oběma díly dobře vědom, ale svůj román zasvětil úplně jiné myšlence. Tematicky vedl dílo odlišenou cestou a celému románu dal odlišné vyznění. Nemůžeme tedy v žádném případě hovořit o plagiátorství jako takovém.<sup>79</sup>

Pavel Pešta ve své publikaci *Satirik převratu Jiří Haussmann román Velkovýroba ctnosti* dokonce označuje jako jistou polemickou práci vůči Čapkově tvorbě. Podle mého názoru se Haussmannův román podobá Čapkovu románu zcela záměrně. Jedním z Haussmannových tvůrčích postupů byl totiž princip intertextovosti. Jiří Haussmann ve své básnické tvorbě, ale i ve svých prozaických textech záměrně navazuje na literární tradici. Zasazuje své myšlenky do klasických literárních schémat, využívá tradičních literárních postupů a vazeb na známá literární díla, paroduje literární i neliterární žánry. Není to u Haussmanna nic nového, že si pro svůj román vybral

---

<sup>79</sup> Pavel Pešta přichází i s opačným příkladem. Patnáctá kapitola Čapkovy *Továrny na Absolutno* (vydaná 26. 12. 1921) se údajně výrazně podobá Haussmannově povídce *-I* (vydaná 10. 11. 1921). Podobnost mezi těmito dvěma texty existuje, nicméně spory o jakékoli plagiátorství jsou podle mého názoru trochu liché.

aktuální intertextový odkaz na právě vydávané Čapkovo dílo. Provázanost s Čapkovou *Továrnou na Absolutno* není nahodilá, nemá charakter plagiátu, ale je to promyšleně koncipovaný celek, který má za úkol postavit tyto romány vedle sebe. Asociace na Čapkův román nutí čtenáře oba texty porovnávat, hodnotit a přemýšlet nad nimi.

Jiří Haussmann ve svém románu vytvořil velký satirický obraz své doby. Široce zde karikuje život dvacátých let. Nepokrytě si dělá legraci ze všech sfér života první republiky – z politických, ale i uměleckých osobností. Paroduje jména velikánů jeho doby (Diktátor Vyk – Viktor Dyk, dr. Arraschin – Alois Rašín, Karel Mašle – Karel Hašler, Karel Dobrotivý – Karel Kramář). Střílí si zkrátka ze všeho a ze všech (Lup Lupič Sebercosedanov, letci Daidalos a Ikaros atd.). Román je skrz na skrz protkán řadou groteskních scén. Kritickým způsobem hodnotí poválečný republikový život, jeho nešvary a negativní jevy, které se v něm objevují. Jeho satira je trefná, neúprosná, ale i hravá. *Velkovýroba ctnosti* se tak stává především pronikavou reflexí a kritikou života první republiky. Erik Gilk hovoří o tom, že Haussmannova satira je mnohem adresnější a konkrétnější než satira Čapkova, a dodává, že z Haussmannova románu se můžeme o atmosféře dvacátých let poučit více než z jakýchkoli historických knih. Román *Velkovýroba ctnosti* se stává vrcholnou syntézou Haussmannovy tvorby. Jiří Haussmann zde vytvořil „*velké satirické zrcadlo let válečných a popřevratových*.“<sup>80</sup>

Haussmannova reflexe života dvacátých let není přesnou kopií soudobé životní reality. Haussmann zde jen výjimečně zaznamenává konkrétní momenty či události. V Haussmannových textech se spíše kriticky nahlíží na určité politické a společenské tendence tehdejšího života. Přepolitizování společnosti dvacátých let a všudypřítomnou manipulaci s veřejným míněním Haussmann chápe jako jedny z charakteristických příznaků doby. Žánrové vymezení jeho prozaických textů mu umožňuje tyto tendence zachycovat, jeho texty směřují k aktuální kritice doby. Satira, již bohatě ve svých dílech využívá, se neobrací ani do minulosti, ani do budoucnosti. Je soustředěna na přítomnost, v níž vzniká a již zrcadlí. Haussmannova satira v sobě ukrývá stigmata doby a demaskuje popřevratovou idyličnost. Velmi trefně například postihuje momenty, jež provázejí vznik nového státu (vymezení se proti ostatním, vznik oslavných básní, vytvoření postavy národního hrdiny, ustanovení nové vlády, volba prezidenta, přítomnost zfanatizovaného davu atd.). Oleg Sus ve své knize *Metamorfózy smíchu a vzteku* uvádí, že hodnotná satira nesmí být malicherná a musí se dotýkat většího okruhu

---

<sup>80</sup> Pešta, Pavel. *Satirik převratu Jiří Haussmann*. Brno: Atlantis, 1999, s. 99.

společnosti. „*Satira neprovádí intenzivní kritiku mrtvých a nehybných protivníků.*“<sup>81</sup> Aspekty společnosti, jež Hausmann ve svých textech karikuje, musely být pro počátky první republiky příznačné, jinak by se jeho satira mýjela svým účinkem. „*Objektem této kritiky nemůže být proto cokoli, jakákoli banalita a přízemnost: ne všechny jevy a vztahy jsou hodny toho, aby se staly cílem satirických střel.*“<sup>82</sup> Cílem Hausmannovy kritiky se stává skutečnost, že lidé jsou stále více atakováni mocenskými strukturami, jež usilují o omezení jejich schopnosti přemýšlet a rozhodovat se. Svět dvacátých let vnímá jako svět, v němž člověk musí každodenně bojovat za své názory a nesmí se nechat strhnout vlivem většinových postojů.

Vyznění románu *Velkovýroba ctnosti* se liší od vyznění románu *Továrna na Absolutno*. Jiří Hausmann se zaměřuje na to, jakým způsobem je s lidmi ve společnosti jednáno, jak je s nimi manipulováno a jakým způsobem se jim podsouvají jiné myšlenky, postoje a názory, než jaké zastávají. Hausmann prostřednictvím svých prozaických děl zdůrazňuje, že člověk si má stát za svým názorem a nepropadat politickým machinacím, které se snaží člověka situovat do jiné role, než v jaké chce být. Hausmann se ostře a kriticky staví proti manipulaci a ovlivňování lidí. Pomocí svých intertextových vazeb podtrhuje nutnost přemýšlení a reflektování světa, v němž žijeme. Antiutopický motiv přetechnizovaného světa je pro něj pouze prostředkem, kterým může toto téma zpodobnit a jak může doplňovat diskuze dobového literárního diskursu.

Jediným skutečně svobodným prostorem je pro něj svět literatury. Fikční světy jsou pro něj světy, jež by nikdy neměly být zasaženy jakoukoli vnější manipulací a vměšováním se. Fikční světy literatury sice vycházejí z parametrů reálného světa, na autora by však v průběhu jejich vytváření neměl být kladen žádný nátlak, autor by měl zcela svobodně rozhodovat, o čem psát bude i o čem psát nebude. Svébytnost literatury je pro Jiřího Hausmanna zcela zásadní. Na závěr svého románu tak zařazuje kapitolu *Epilog*, v níž zdůrazňuje autonomnost umění a svobodu uměleckých myšlenek. Jeho díla nicméně upomínají k tomu, že umění musí být nové, provokativní, oceňují umění, které otevírá nové otázky a problémy, odsuzují naopak umění brakové, podbíživé a umění, které slouží jen k finančnímu obohacení.

---

<sup>81</sup> Sus, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. Brno: Krajské nakladatelství, 1963, s. 53.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 53.



Další antiutopické texty sepsané v druhé polovině dvacátých let využívají ve svých fikčních světech čapkovské utopické motivy. Jsou jimi Vachkův *Pán světa* (1925), Těsnohlídkova *Vrba zelená* (1925), Jeřábekova *Firma prorokova* (1926) a Raffelův *Obchodník sympatiemi* (1929). Tyto texty se tak díky svým intertextovým vazbám zařazovaly do uměleckého diskursu dvacátých let.

Čestmír Jeřábek ve svém románu *Firma prorokova* modeluje fikční svět budoucnosti, v němž je ze světa odstraněno veškeré zlo a společnost je postavena výhradně na principech dobra (variace čapkovského motivu o umravnění lidstva). Není jasné, jakým způsobem došlo k této změně, zdali se lidstvo umravnilo samo nebo zdali bylo umravněno násilně (tak jako to ve svých antiutopických vizích zobrazují Karel Čapek (*Továrna na Absolutno*) nebo Jiří Hausmann (*Velkovýroba ctivosti*)). Čestmír Jeřábek tak částečně variuje čapkovský motiv, zároveň jej ale obohacuje a přináší nové zamyšlení, nový pohled na problematiku mechanického usměrňování lidstva. Hausmann a Čapek se zabývali způsobem, jakým by mohl být takový řád nastaven, Jeřábek jde ve svých úvahách dál. Zabývá se myšlenkou, jaký by byl svět, v němž by k takovému umravnění došlo. Kam by toto umravnění lidstva dovedlo? A je vůbec něco takového smysluplné?

V novém světě, v němž neexistuje zlo, je veškerý život orientován výrazně rozumově a prakticky. „Rozum, rozum především! Rozum ovládl svět, podrobil srdce, vyhladil úpadkové citlivůstkářství...Rozum uskutečnil společenské ideály, o nichž se v minulosti bez úspěchu debatovalo perem i oprátkou. Náš svět sociální spravedlnosti nezná citových extází, ale nezná ani zločinu.“<sup>83</sup> Eliminuje se tak cokoli zbytečného – city a prožitky. Skupině odpůrců se tento utopický svět jeví jako umělý a nepřirozený, jako kdyby lidé byli ke konání dobra obratně, strojeně, až násilně nuceni. „Došlo to tak daleko, že budou plnit nejhloupejší předpisy... Jaké stádo! Jaké ovce!“<sup>84</sup> Zdá se, že člověk v takovém světě ztrácí sám sebe a svou schopnost rozhodovat se, zůstává mu jediná volba, volba dobra. „Člověk ztrácí duši, je-li v zástupu.“<sup>85</sup> Ve světě, kde neexistuje aspekt zla, se ovšem zcela vytrácí i aspekt dobra. „Dnes už není žádné mravnosti, protože není nemravnosti.“<sup>86</sup> V takto nastoleném světě chybí přítomnost obou elementů. Jestliže na světě není zla, už v něm není ani dobra. „Osvobodíme lidský temperament, jenž je zmrzačen nadvládou dobra. Zlo, zlo na svět! Čím je nám světlo

---

<sup>83</sup> Jeřábek, Čestmír. *Firma prorokova: historie velkého pokušení*. Praha: F. Svoboda, 1926, s. 17.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 86.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 11.

*bez stínu? Chceme si ve stínu odpočinout od světla.*“<sup>87</sup> Po nepovedeném společenském převratu, v němž vzbouřenci chystali fingovaný únos a vraždu národního hrdiny, se celý děj uzavírá. Konec ale zůstává otevřený. Je skutečně svět cele přetvořený a neexistuje v něm zlo? Je skutečně nový svět založený na ideji dobra?

Román *Firma prorokova* se pohybuje na hranici utopičnosti a antiutopičnosti. Svět bez zla, zločinů, násilí, válek je světem utopickým. Ale jak již dříve řeklo Čapkovovo drama *R. U. R.*: „...není nic strašnějšího než dát lidem ráj na zemi...“ Každá utopie se ve svém konečném důsledku mění v antiutopii. Tím, že na světě nemáme zlo, si již nemůžeme vážit dobra. Původní idyla tohoto světa se mění ve svět, v němž nevládneme svým rozhodováním a svými myšlenkami. Svět původně utopický se mění ve svět antiutopický. Opět se projevuje relativnost lidských ideálů a nesmírná komplikovanost vytvoření spokojeného, harmonického utopického světa. Jestliže vyzdvihneme jednu ideu, automaticky tím musíme popřít ideje jiné. Výstižnými slovy komentuje tyto teze Veronika Broučková: „*Ideální představa života bez konkrétní realizace není životem, stejně jako idea dobra, která je naplňována jen pro svou ideologičnost, jen pro dobro samo, bez konkrétního ohledu na člověka, jehož nedílnou součástí musí zůstat zlo, stejně jako konečnost, aby člověk zůstal člověkem.*“<sup>88</sup>

V textu Vladimíra Raffela *Obchodník sympatiemi* se opět setkáváme s klasickým antiutopickým motivem dvacátých let, a to se zázračným vynálezem. Lék kaloin, vynalezený doktorem Horalem, dokáže v lidech vzbuzovat sympatie k druhým. Po tragické Horalově smrti se kaloin dostává do rukou pana Chaury a pana Veselého. Ti zprvu vynález využívají k pomoci lidem v nouzi (bezradný učitel, bezdětná žena, nešťastný nezaměstnaný), nicméně záhy zjišťují, že tento lék způsobuje více neštěstí než užitku. Četná nedorozumění vedou k vraždám a sebevraždám. Kaloin začíná působit svou omamností jako droga. Lidé, kteří byli zařazeni do experimentu pana Veselého, začínají cítit neodbytnou potřebu jeho neustálého užívání. „...*kaloin to vystupňoval...stavy k ničemu nepřirovnatelné...umělé...nesmírně krásné zoufalství, ale nesnesitelné...hrozné...potom*“<sup>89</sup> V Raffelově díle se tak začíná odvíjet otázka etičnosti vědeckých pokusů – má věda nárok používat člověka ve svých experimentech? Z původně dobře myšleného činu se stává čin zločinný. V závěru románu se oba pánové

---

<sup>87</sup> Jeřábek, Čestmír. *Firma prorokova: historie velkého pokušení*. Praha: F. Svoboda, 1926, s. 112.

<sup>88</sup> Broučková, Veronika. Mosty a opojení. In: Papoušek, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny*. Praha: Academia, s. 384.

<sup>89</sup> Raffel, Vladimír. *Obchodník sympatiemi*. Praha: Aventinum, 1929, s. 149.

rozhodnou stáhnout kaloin z prodeje a předělat jeho účinnou látku na skutečný lék. Kam ovšem tento další objev povede?

Román Rudolfa Těsnohlídka *Vrba zelená* je dalším zvláštním antiutopickým dílem. Postavy románu se v průběhu snových, nejasných událostí jednoho jarního večera přenášejí do vzdálené budoucnosti, jejíž svět a jeho principy jsou zcela převráceny. V novém světě si ženy a muži vyměnili své role – muži přebírají ženské úlohy ve společnosti a ženy jsou situovány do úloh mužských. Celá situace se zdá zcela absurdní. Nový svět je vystavěn na jiných základech, na jiných hodnotách. Některé aspekty této záměny vyznívají až komicky, neboť ženy si kupříkladu ponechávají příjmení bez koncovky -ová (Kačenka Voharek, stařenka Vořech...). Těsnohlídkova práce se záměnou mužských a ženských úloh ve společnosti je poměrně specifická. Na první pohled mohou tyto obrazy vyznívat jako liché zjednodušování postavení mužů a žen ve společnosti, ve skutečnosti se zřejmě jedná o promyšlenou a dobře mířenou satiru zkresleného vidění obou pohlaví. Schematické vidění žen a mužů prostupuje celým románem. V novém světě žena, v roli muže, má za úkol zajistit obživu a ochranu rodiny a je silným článkem společnosti. Na druhé straně slabý muž, v roli ženy, pociťuje neodolatelnou touhu po zkrášlování, odpočinku a propadá marnivosti.

Svět třetího tisíciletí se zprvu zdá harmonický a spokojený, lidé se navrátili k přírodě a opustili ruiny starých měst. Záhy se ale ukazuje, že tento svět, ač někdy idylický, má své závažné problémy. Ženy přebírající vůdčí úlohu ve společnosti, jsou majetnické, žárlivé a výbušné, neváhají dokonce v honbě za získáním budoucího chotě zavraždit svou sokyni. Pro tamější ženy je to zcela přirozená věc. Budoucí lidstvo žije v pokřiveném světě, kde jako boha oslavují lupiče Václava Babinského. Těsnohlídkova *Vrba zelená* tak zřejmě naráží na osvícenecké utopie, jež hlásaly lidskou přirozenost a návrat člověka k přírodě. Tento návrat zřejmě v člověku probudil i jeho zvířecí pudy. „...jsme v dobách, kdy nastal úpadek kultury...hrubá síla fyzická nabyla převahy. Stal se právě opak toho, co jsme si kreslivali, o čem jsme snívali a co nám oslnivě malovali básníci po světové válce ve svých utopiích.“<sup>90</sup> Budoucí lidstvo vnímá kultivaci ducha jako vraždu. „Vraždili jste tedy dvojím způsobem: na bojištích od moře k moři a ve školách od noci do noci.“<sup>91</sup> Svět budoucí existuje bez jakékoli kultury a lidé holdují pouze sportovním aktivitám.

---

<sup>90</sup> Těsnohlídek, Rudolf. *Vrba zelená*. Praha: nakladem Fr. Borového, 1925, s. 88 – 89.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 247.

Nicméně budoucí lidstvo zase kriticky nahlíží na naši dějinnou epochu. „*Soudíc podle knih, obrazů, soch a jiných projevů vloh duchovních, byl si již svět vaší doby povědom, že se přibližuje k žalostné zkáze a zániku. Slyšela jsem často od Františka, milé své choti, že jste zapřáhali do svých služeb nejen zvířata nevinná a krotká, nýbrž i plyny a páry...Drásali jste se v bolestech celků, které jste nazvali národy, zasévali jste nenávisť mezi třídy a stavy...Snili jste o třaskavinách, o povodních krve, krev, nic než krev, války a revoluce zatopovaly vaše obzory...*“<sup>92</sup> Kontrast utopičnosti a antiutopičnosti je zde více než zjevný. Který svět je lepší, dokonalejší, harmoničtější? Svět náš? Svět budoucnosti? Každá dějinná epocha má své světlé i stinné stránky a kategoricky zatracovat dobu jednu a vyzdvihoval dobu jinou by bylo stejně pošetilé jako myslet si, že své utopie jednou lidstvo dosáhne.

Těsnohlídkův text *Vrba zelená* můžeme v dobové perspektivě číst i jako určitou reakci na probíhající proces zrovnoprávnění žen a mužů. Již v průběhu první světové války se ženy dostaly do nesnadné pozice, musely zastoupit muže bojující na frontě a zastat jejich práci. Ženy se tak začaly intenzivně zapojovat do hospodářského a výrobního procesu. Jsou dokonce i zmínky o tom, že některé ženy se přímo účastnily válečných bojů. Po skončení války a společně se vznikem nového státu bylo poprvé v českých dějinách ženám uděleno volební právo. Proces zrovnoprávnění obou pohlaví se tak promítnul nejen do hospodářského, ale i do politického života první republiky. Přístup k vysokoškolskému vzdělání i nově nabyté volební právo činil z žen důležitým partnerem v soudobých společenských diskuzích. Ženy se postupně začaly zapojovat do veřejného života státu. Těsnohlídkův román se v žádném případě nestaví negativně k tomuto procesu, spíše je osobní výzvou k tomu, aby zrovnoprávnění žen a mužů nezasáhlo jedinečnost obou pohlaví. Ženy a muži mají mít ve společnosti rovné příležitosti, zároveň ale musí být zachována krása jejich odlišností.

Antiutopické texty z dvacátých let jsou svými myšlenkovými světy neobyčejně rozmanité. I přesto v nich můžeme najít určité tendence, ke kterým inklinují. Mezi nejvýraznější z nich bych zařadila tendenci ke sblížení fikčního a reálného světa, experimenty s literární formou a literárním jazykem, intertextové vazby a motivickou a tematickou provázanost. V další části své práce bych tak ráda podrobněji pojednala o rysech, jež jsou pro meziválečné antiutopie dvacátých let charakteristické.

---

<sup>92</sup> Těsnohlídek, Rudolf. *Vrba zelená*. Praha: nákladem Fr. Borového, 1925, s. 244 – 247.

## ○ sblížení fikčního a reálného světa

Tradičním rysem antiutopického literárního žánru je situovanost jeho příběhů ve fiktivních prostorech a časech. Děje se odehrávají ve vzdálené minulosti či budoucnosti nebo na vzdálených ostrovech či planetách. Z povahy věci se tedy o fikčních světech literárních utopií hovoří jako o světech fantastických, smyšlených, neskutečných. V případě antiutopických textů z dvacátých let dochází ovšem k určitému posunu, a to ke sblížení hranic fikčního a reálného světa. Ve fikčních světech se objevuje mnoho vazeb na svět reálný. Tyto vazby jsou vytvářeny různými způsoby. Na jedné straně jsou buď jmenovány konkrétní entity reálného světa (osobnosti, města, státní celky...), nebo se odkazuje na dobové události (vznik republiky, válečné události, umělecké manifesty...), či dobové společenské diskuze (podoba nového umění, místo umění ve společnosti, úloha žen a mužů ve společnosti, vztah člověka a boha, vztah člověka a vědy...). Odkazy ke světu reálnému jsou častokrát zprostředkovány prostřednictvím nejrůznějších aluzí, metafor nebo paralel.

V dynamické, rozporuplné, hašteřivé a nepřehledné době, jakými dvacátá léta byla, se objevuje potřeba nově utvořenou společnost reflektovat, nastavit ji kritické zrcadlo a umožnit zamyšlení nad tím, kam chce či bude směřovat. „*Nový stát se narodil do rozbourané, revolučním duchem nabitě doby.*“<sup>93</sup> Budování nového státu si žádalo vyřešení mnoha problematických politických i společenských otázek. Literatura se tudíž stala důležitou součástí veřejného života a antiutopický literární žánr byl jedním z prostředků, jak zasahovat do dobového dění a myšlení. Literární utopie tohoto období tak nehovořily o tom, jaký by svět mohl být, ale v některých případech upozorňovaly na to, jaký svět je. Reflexe aktuální skutečnosti se dostávala do jejich popředí. „*Moment hic et nunc podporuje v románových utopiích také využití dokumentárních a pseudodokumentárních žánrů (novinových, vědeckých, kroniky apod.), jejichž prostřednictvím, pokud jsou pojaty bez parodického odstupu, jako kusy „syrové“ reality, se děj zrealňuje.*“<sup>94</sup> Tento aspekt využívá především román *Továrna na Absolutno* a *Velkovýroba ctnosti*. Doba dvacátých let si žádala své utopie. Sblížením fikčního a reálného světa se texty dostávaly do úzkého kontaktu se společností své doby.

---

<sup>93</sup> Kárník, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918 – 1938). Díl první Vznik, budování a zlatá éra republiky (1918 – 1929)*. Praha: Libri, 2003, s. 563.

<sup>94</sup> Hodrová, Daniela. Utopie. In: *Poetika české meziválečné literatury: proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 100.

V souvislosti s tendencí ke sblížení fikčního a reálného nemůžu nezmínit osobnost Karla Čapka. Jak jsem již dříve naznačila, počátek dvacátých let pro něj byl tvůrčím zlomem. Čapek pociťoval silnou potřebu na dobové dění určitým způsobem reagovat, přičemž umění vnímal jako jednu z klíčových částí společenského života. „*V umění volí se stejně odpovědně jako v politice.*“<sup>95</sup> Autora chápal jako důležitou součást diskursu doby, který může ze své pozice ovlivňovat či utvářet veřejné mínění. Literatura má schopnost dění nejen reflektovat, ale i spoluutvářet. „...*myslím si, že literatura nejen zpodobuje život, ale také tvoří život k obrazu a podobenství svému.*“<sup>96</sup> Čapek se zapojoval do dobových diskuzí o úkolech literatury a o postavení umělce ve společnosti. Spisovatelé mající ve dvacátých i třicátých letech blízko k novinám a dobovému tisku se měli stát mluvčími veřejného mínění. „*Ano, přesto spisovatelé nejsou a nebudou omluveni za to, že zůstali svému národu a své době dlužni svůj plný podíl.*“<sup>97</sup> Karel Čapek ve svých tezích zdůrazňoval životní zkušenost, příklon ke skutečnosti a schopnost pozorování světa.<sup>98</sup>

Potřeba promlouvat svým dílem do dobového dění sílí u Čapka později, ve třicátých letech s nástupem hospodářské krize a rostoucí hrozbou fašismu a nacismu v Evropě. „*Ztráta hospodářské stability měla všude za následek politické vření, zostřený pohled na schopnost soudobých vládních garnitur a hledání nových...*“<sup>99</sup> Nová situace, jež v Evropě nastala, představovala zásadní ohrožení západní demokracie. „*Evropa třicátých let byla jinou Evropou, než ta předcházející, za masarykovskou Novou Evropu ji nemohl už považovat nikdo. Ani sám Masaryk, ani na veřejnosti optimisticky vystupující Edvard Beneš (který byl ale nejlépe ze všech informován o skutečném stavu věcí).*“<sup>100</sup> Karel Čapek si byl neutěšeného stavu věcí dobře vědom a snažil se prostřednictvím svých děl burcovat společnost k hlubšímu zamyšlení se nad skutečnou

<sup>95</sup> Čapek, Karel. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 10.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>98</sup> Obdobné teze představil i Ferdinand Peroutka ve své stati *Sluší-li se býti realitou* (1927). Zastává názor, že umění by mělo úzce souviset se skutečností a mělo by se jí nechat inspirovat. Pojem realismus nechápe v jeho tradičním významu, ale spíše jako příklon ke skutečnosti, nikoli přesné vykreslování a zachycování reality. Zdůrazňuje návrat k životní pravdivosti. Reflexe skutečnosti je pro něj jedním z úkolů moderního umění. „*Nebudeme se soudit s umělcem o jeho metody; ale žádáme, aby byl přitahován skutečností, nikoli vymyšlenostmi...*“ (Peroutka, Ferdinand. *Sluší-li se býti realitou*. Praha: Mladá fronta, 1993, s. 46). Inspirace životní zkušeností je důležitá, nicméně v Peroutkově vidění je umění stále svébytnou a jedinečnou věcí, která skutečnost nekopíruje, ale umožňuje nám ji vidět z jiné perspektivy. „*V umění je vždy něco jiného než ve skutečnosti; kdyby tomu tak nebylo, nebylo by vzniklo umění, neboť by stačila skutečnost...*“ (Peroutka, Ferdinand. *Sluší-li se býti realitou*. Praha: Mladá fronta, 1993, s. 46).

<sup>99</sup> Kárník, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918 – 1938). Díl druhý Československo a České země v krizi a v ohrožení (1930 – 1935)*. Praha: Libri, 2002, s. 353.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 487.

situací a budoucností republiky. Vyhrocená situace přispívala k deziluzi a pochybnostem o smyslu nového státu. Silící hrozba nacistického Německa vyvolávala i v naší zemi mnohé spory a konflikty (vzestup radikální pravice i levice). Rychlost, s jakou byla původní německá parlamentní demokracie přebudována v nový totalitní režim, byla alarmující. „*Nikde se demagogům a extremistům tak dobře neloví, jako mezi zuboženými, ožebračenými a demokracií zklamanými lidmi.*“<sup>101</sup> Tendence ke sblížení fikčního a reálného světa tedy ve třicátých letech nutně gradovala. Karel Čapek sám chápal nutnost reakce na soudobé vyostřené dění. Ochrana ideálů humanity se čím dál častěji promítala do jeho tvorby. „*Nemohu si pomoci, ale literatura, která se nestará o skutečnost, o to, co se opravdu děje se světem písemnictví, která na to nechce reagovat tak silně, jak je dáno slovu a myšlence, taková literatura není můj případ.*“<sup>102</sup>

#### ○ experimenty s literární formou a jazykem

Pro některé z antiutopických textů je charakteristické experimentování s literární formou či s literárním jazykem. Některé z textů inklinují k dobové tendenci mísení žánrů, například *Továrna na Absolutno*, *Velkovýroba ctnosti*, *Krakatit*, *Vrba zelená*, *Firma prorokova* (prvky antiutopického, dobrodružného, fantastického, detektivního či pohádkového žánru). Pro některé texty je příznačná určitá torzovitost, roztříštěnost, mozaikovitost vyprávění, popřípadě absence hlavní postavy (*Továrna na Absolutno*, *Velkovýroba ctnosti*, *Firma prorokova*, *Vrba zelená* apod.). Některé z textů mají charakter koláže. Dále se někdy v rámci fikčních světů prolínají texty literární a neliterární povahy (vojenská hlášení, vědecké zprávy...) nebo sem pronikají prvky publicistické (novinové články, reklamy...). V textech je tak patrný příklon k autenticitě sdělení, příklon ke skutečnosti, k aktuálnosti a dynamičnosti výpovědi. Tato tendence se projevuje i ve verbálním projevu postav. Zatímco řeč vypravěče bývá důsledně spisovná, do řeči postav pronikají prvky hovorové a nespisovné (dílo Čapkovo, Hausmannovo, Těsnohlídkovo).

Velkým jazykovým experimentem je román *Vrba zelená* Rudolfa Těsnohlídka. Jazyk budoucího lidstva je výrazně pozměněn, řeč je založena na modifikaci brněnské mluvy, moravského nářečí a jakéhosi dobového argotu. Závěr románu je pro větší

---

<sup>101</sup> Kárník, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918 – 1938). Díl druhý Československo a České země v krizi a v ohrožení (1930 – 1935)*. Praha: Libri, 2002, s. 33.

<sup>102</sup> Čapek, Karel. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 110.

srozumitelnost doplněn o podrobný slovník (*ajš* = muž, *jambora* = žena, *bělina* = mléko, *druhátka* = mlád'ata, *foňk* = oheň, *hořejší* = Bůh, *baštovna* = ústa, *kračapin* = děťátko, *křapice* = děvče, *mokřidlo* = káva, *žihlavec* = ohniště, *vrba* = plášť, doba, rok, *zelená* = klam). V této perspektivě dostává vyznění Těsnohlídkova románu jiný rozměr. Ona vrba zelená, budoucí lidstvo, kam se hrdinové dostali, je chápána jako doba klamu. Její řeč je prapodivná, nepříjemná, kakofonická. Tím, že Těsnohlídek obdařil budoucí lidstvo zločineckou hantýrkou, chtěl ukázat, kam možná spějeme.

V jazykové rovině a formální podobě textu se dále odráží tendence po sbližování fikčního a reálného světa. Tyto aspekty podtrhují příklon k realitě a jejímu zachycení. V meziválečných antiutopických textech z dvacátých let tak zřejmě doznívají tendence předválečné moderny a předválečné avantgardy. Na počátku dvacátého století se dekadentně secesní model literatury z konce devatenáctého století začal drolit a v soudobém uměleckém prostoru se začaly objevovat nové umělecké koncepty. V některých z nich můžeme spatřovat snahu o návrat k realitě a odklon od abstraktnosti. Snaha o nové pojmání a chápání světa, úsilí proniknout k podstatě věcí a skutečnosti začaly formovat podobu předválečného umění. Skutečnost byla nazírána z různých stran a z různých úhlů pohledu. Předválečné umění hledalo nové způsoby pozorování světa a usilovalo o zachycení dynamiky doby. V českém kontextu byla nová vlna moderny manifestována *Almanachem na rok 1914* (Otakar Theer, Otokar Fischer, bratři Čapkové, S. K. Neumann, Václav Špála, Arne Novák a další). *Almanach na rok 1914* byl spjat s moderními směry výtvarného umění, jež nastoupily po impresionismu, symbolismu a secesi, tzn. s kubismem a futurismem. Antiutopické texty meziválečného období nevznikají pod přímým vlivem těchto proudů, ale mozaikovitost a torzovitost vyprávění odkazuje k dobovému příklonu k životní realitě a ke snaze zachycovat skutečnost novým způsobem. Nové vnímání světa se tak odráží i v meziválečných antiutopických textech.

#### ○ **intertextové vazby**

Jedním z dalších důležitých rysů antiutopických textů z meziválečného období jsou jejich intertextové vazby, jejich vzájemná komunikace a navozování kontaktu s literární tradicí. Ve dvacátých letech dvacátého století vzniká v české antiutopické literatuře jedinečné pole textů, které jsou ve vzájemné literární komunikaci.



Prostřednictvím intertextových odkazů se vytváří mezi díly ojedinělé vztahy. Tyto vztahy mají charakter variací či polemik.

Podobu antiutopické literatury ve dvacátých letech výrazně ovlivnila první Čapkova díla (*R. U. R.*, *Továrna na Absolutno* a *Krakatit*). Tyto texty se staly nosnou základnou pro další antiutopické vize, jež přinášely texty Jiřího Hausmanna, Čestmíra Jeřábka, Rudolfa Těsnohlídka nebo Emila Vachka. Diskurs dvacátých let tak fungoval jako živý organismus, který se neustále proměňoval a rostl. Komunikace jednotlivých textů je nejznatelnější na dvojici románů *Továrna na Absolutno* a *Velkovýroba ctnosti*. Silné intertextové vazby ukazují, že antiutopická díla ve dvacátých letech nevznikala osamoceně, ale naopak se snažila pomocí odkazů k jiným textům zapojovat do literárních diskuzí a do proměn literárního pole. V meziválečném období se nedá hovořit o jakékoli izolovanosti textů. Antiutopická díla navzájem komunikovala, střetávala se a polemizovala mezi sebou. Jak později uvidíme, texty z poválečného období tuto vlastnost nemají, vznikají spíše osamoceně, bez větších intertextových vazeb.

Díla vytvářela úzké intertextové vazby nejen s texty antiutopickými, ale i s texty neutopickými. Ty byly charakteristické především pro dílo Jiřího Hausmanna. Intertextovost byla jedním ze základních pilířů jeho tvůrčího procesu. Jeho díla promyšleně a cíleně parodovala zavedené literární postupy a motivy. Velké spektrum intertextových vazeb nalezneme rovněž v dílech Karla Čapka. Mnohé z nich jsou protkány biblickými motivy (*R. U. R.* či *Adam Stvořitel*) a zřejmě i motivy z řeckých eposů (postava Heleny z dramatu *R. U. R.*). Odkazy na utopická i neutopická literární díla bystří čtenářovu pozornost, odhalují skryté významy textu a posunují jejich myšlenkové poselství. Hausmannova i Čapkova práce s intertextovými vazbami je promyšlená, nenásilná a výstižně doplňuje charakter jejich textů. Čapkovy a Hausmannovy intertextové vazby mají za úkol prohloubit antiutopickou rovinu textu a vést vyznění díla k obecnějším významům.

#### ○ **motivická a tematická propojenost**

Jak jsem již v předcházejících částech naznačila, stěžejním aspektem meziválečných utopií je jejich motivická a tematická provázanost. V antiutopických dílech z dvacátých let se objevuje spektrum podobných motivů, které jsou ovšem u různých autorů různě rozvíjeny.

Společným motivem většiny děl je objevení převratného vynálezu, který může zásadně proměnit podobu dosavadní společnosti. Setkáváme se tak s roboty, absolutnem, agatergií, kaloinem, elixírem mládí nebo záhadnou třaskavinou (v pozdějších Čapkových dílech se objevují ještě mloci nebo lék proti bílé nemoci). Všechny tyto vynálezy jsou bezprostředně po svém vynalezení zneužity, nejčastěji k osobnímu obohacení či k ovládnutí lidí. Důležitým momentem, který všechna tato díla spojuje, je oddělení vynálezce od jeho vynálezu (inženýr Marek prodává své absolutno továrníku Bondymu, filozof Rossum přenechává svůj objev svému synovci, doktor Horal předává svůj lék do rukou pana Veselého, třaskavina je inženýru Prokopovi záhadně odcizena, profesor Sophophil Fabricius páchá sebevraždu). Žádný z vynálezců tak posléze nemá možnost jakýmkoli způsobem zasáhnout do využití nebo zneužití svého vynálezu. Ve fikčních světech se tak střetávají postavy stvořitelů, objevitelů, inženýrů, vynálezců s postavami obchodníků, podnikatelů a vládců, kteří nový vynález či objev zneužívají ve svůj prospěch. Nicméně každý vědec, filozof, badatel, lékař nese odpovědnost za svůj objev. Odpovědnost, kterou na sebe člověk bere, je nepřenositelná. V přeneseném významu se téma odpovědnosti objevuje i v dramatu *Adam Stvořitel*. V širším slova smyslu bychom toto podobenství mohli chápat také jako otázku odpovědnosti autora za své dílo. To, jaké myšlenky přivede spisovatel na svět, je rozhodující. Dříve nebo později budou odděleny od možnosti jeho vlastní interpretace a mohou být stejně jako převratný vynález zneužity. Odpovědnost se nedotýká pouze vědců či objevitelů, ale jakéhokoli člověka ve společnosti. Za cokoli nového, co přivedeme na svět, jsme zodpovědní. Tato odpovědnost je nesmírně těžkým břemenem, protože nikdy nevíme, kdy a jak bude našich myšlenek zneužito. Ani spisovatel neví, jakým způsobem bude po jeho smrti s jeho dílem naloženo. A ve dvacátém století jsme byli bohužel nejednou svědky toho, že interpretace uměleckých textů podléhala tomu, co si doba či vládnoucí sféra žádala.<sup>103</sup>

Převratné vynálezy, které jsou v dílech zobrazeny, zdánlivě řeší některé problematické společenské otázky (hlad, bída, chudoba, lidská nesnášenlivost, násilí, bezbožnost...). Tyto vynálezy ale ve skutečnosti přinášejí problémy mnohem

---

<sup>103</sup> Téma lidské odpovědnosti pak dále Karel Čapek rozvíjí ve svém dramatu *Bílá nemoc* (1937), v němž je doktor Galén nucen volit mezi svými ideály a lékařskou etikou. I on je odpovědný za to, co na svět přinesl, a tím, že lék proti bílé nemoci dává jen chudým lidem, nechtěně sám sebe staví do pozice jakéhosi tragického hrdiny, až antihrdiny. Karel Čapek sám ho označuje různými jmény – fanatik humanity, terorista míru, utopický vyděrač. Břímě odpovědnosti, které bylo na doktora uvaleno, bylo příliš těžké. Galén, ač s dobrými úmysly, nebyl schopen své ideje uplatnit. Doktor Galén je Karla Čapka postavou, jež si nese s sebou svou tragickou vinu.

závažnější. Člověk je jejich prostřednictvím ovládan, ztrácí sebe sama a svou svobodnou vůli.

Prostřednictvím motivu převratného vynálezu antiutopické texty otevírají další téma – vztah vědy a společnosti. Dobový pocit obav a strachu z mohutného technického růstu, byrokratizace společnosti a ztráty lidskosti se otiskoval i do literárních utopií. Má technika nárok zasahovat svými vynálezy do duchovního vývoje lidstva? Kde jsou humánní hranice vědeckého pokroku? Jaké jsou hranice etičnosti pokusů na lidech? Jaký je vztah vědy a člověka? Některé teze naznačují, že vědy a techniky není třeba se obávat. To, co je pro člověka skutečnou hrozbou, je člověk sám. Problémem není samotná technika, ale způsob, jakým s ní člověk zachází. Vědecký pokrok musí jít ruku v ruce s pokrokem duchovním. Věda i kultura, jedna bez druhé nemůže v lidské společnosti existovat, musejí se vzájemně doplňovat.

Hrozba, která k lidstvu skutečně přichází, není hrozba imaginární, hrozba skrytá, jež by se z ničeho nic objevila. Skutečná hrozba pro lidstvo klíčí v něm samém. „...*ohrožení, nebezpečí, zlo nepřicházejí jen z vnějšku...nýbrž skrývají se, klíčí a vyrůstají „mezi námi“, v každodenním životě. To, co může vyvolat a co způsobuje katastrofu je suverénní a rozpínavá, „panská“ lidská subjektivita, která neuznává žádné hranice...*“<sup>104</sup> Hrozba se rodí uprostřed společnosti samé. V antiutopických textech z dvacátých let se objevuje představa, že to člověk je sám sobě největším nepřítelem.

Jedněmi z dalších tematických okruhů, jimž se čapkovské antiutopické texty věnují, jsou kupříkladu tyto: existence člověka ve světě bez boha, znevažování pozice kultury a umění ve společnosti, koncept dokonalosti, způsob rekonstrukce světa a integrace člověka v něm, všudypřítomná manipulace s člověkem a lidským myšlením, hledání obecných hodnot lidství a hledání toho, co to znamená být člověkem.

Antiutopická témata a motivy čapkovské literatury jsou úzce provázány. Nicméně tyto antiutopie nelze číst v jejich doslovném významu. Podle mého názoru je lepší vnímat je jako jakési metafory, alegorie, podobenství. V antiutopiích je třeba hledat význam hlubší, směřující k obecnému pojetí světa a lidství.

---

<sup>104</sup> Holý, Jiří. Proměny utopie, utopie proměn. In: *Možnosti interpretace*. Olomouc: Periplum, 2002, s. 155.

### 3. 3 Třicátá léta ve znamení boje o člověka a o stát

Antiutopická díla z dvacátých let k sobě měla neobyčejně blízko. Formální, motivická a tematická provázanost umožňuje tato díla číst a vnímat v jejich intertextových vazbách. Ve třicátých letech byla situace odlišná. Prvotní poválečná vlna antiutopické literatury odezněla, a tak se v následujícím desetiletí v českém literárním kontextu objevuje už jen několik málo textů. Pokles ve vydávání tohoto typu literatury nicméně neznamenal pokles její výpovědní a umělecké hodnoty, právě naopak. Díla z přelomu dvacátých a třicátých let a díla výlučně z let třicátých patří v rámci české antiutopické literatury k dílům neobyčejně zdařilým, pozoruhodným a snad patří i k tomu nejlepšímu, co může česká antiutopická literatura nabídnout.

Karel Čapek se v druhé polovině třicátých let navrácí k antiutopickému žánru a vydává román *Válka s Mloky* (1936) a drama *Bílá nemoc* (1937). Právě román *Válka s Mloky* já osobně považuji za Čapkovo vrcholné antiutopické dílo. Čapek v tomto románu syntetizuje mnoho ze svých myšlenkových i formálních postupů, jež použil v předchozích antiutopických textech. Navazuje na jejich motivy a témata a zasazuje je do nového kontextu a posouvá k novým významům. V románu *Válka s Mloky* Karel Čapek vytváří specifický fikční svět, který je nejen obecným pohledem na hodnoty lidství, ale především hlubokou kritickou reflexí soudobého světa.

V románu *Válka s Mloky* navazuje Karel Čapek na svou předchozí antiutopickou tvorbu, variuje ji, proměňuje její témata a dává jí aktuální i nadčasové vyznění. Vědomé vyrovnávání se s předešlými díly umožňuje Čapkovi znovu uchopit antiutopické motivy a vytvořit tak zcela jedinečný román. Předchozí antiutopická tvorba není v rámci Čapkova díla příliš vyzdvihována, nicméně román *Válka s Mloky* patří v kontextu celé jeho tvorby k jednomu z velmi ceněných děl.<sup>105</sup>

Dějová linie románu se začíná odvíjet, podobně jako v dramatu *R. U. R.* nebo v románech *Továrna na Absolutno* a *Krakatit*, od převratného objevu. Kapitán van Toch uprostřed Tichého oceánu na ostrově Tana Masa objevuje nový, neznámý živočišný druh, jsou jím tzv. Mloci, jinak nazývaní jako ještěrkové, tapa-boys či mořští bohové. Mloci začínají být pro potřeby lidí nasazováni v mořských vodách a loví perly.

---

<sup>105</sup> Je důležité si uvědomit, že Karel Čapek ve své tvorbě nesklouznul k pouhému variování jednoho motivu, v jeho případě se jedná o promyšlenou literární diskuzi a polemiku. Každé z jeho antiutopických děl se k problematice budoucích osudů lidstva staví rozdílným způsobem, předkládá rozdílné teze a rozdílná vyznění. Namísto toho, abychom texty považovali za variaci jednoho a téhož literárního tématu, můžeme na texty nahlížet jako na dobové komunikanty, kteří vzájemně vedou polemický dialog.

Strůjcem rozvoje mohutného a výdělečného obchodu s Mloky se stává opět postava obchodníka Bondyho, známá už z románu *Továrna na Absolutno*. Mloci se znenadání stávají součástí velkého globálního průmyslového rozmachu a jsou využíváni pro prospěch a obohacení lidstva. Lidé si začínají klást nejrůznější otázky o tom, jakou úlohu mají Mloci ve společnosti mít, jaké jsou jejich povinnosti, jaká jsou jejich práva, jakým způsobem mají být vyučováni a začleněni do lidské společnosti. Téma polidšťování, známé už z dramatu *R. U. R.*, rozvíří ve světě bouřlivé diskuze, nadšení i obavy. Na pozadí těchto velkých dějinných okamžiků lidstva se nicméně začínají psát zcela nové dějiny, dějiny Mloků. Mloci odmítají žít v područí lidstva. Celá situace je již pro všechny strany neúnosná a Mloci začínají ve své defenzivě. Začíná nová válka, válka s Mloky. Pevninská území jsou systematicky ničena a zabírána Mloky a lidé se poprvé ve své existenci dívají vstříc své vlastní záhubě. „*Podobenství o mlocích a lidech končí novou potopou světa.*“<sup>106</sup>

Formální kompozice románu může svou žánrovou nejednotností, roztržičností, torzovitostí a jakousi absencí hlavní postavy připomínat Čapkův román-fejeton *Továrna na Absolutno*. Dynamická dějová linie je častokrát přerušována novinovými články, tiskovými zprávami, vědeckými dokumenty, pamflety, dopisy, provoláními, reklamami a dalšími textovými odbočkami. „*Vaše práce – váš úspěch, vaňte si každé vteřiny. Den má toliko 86 400 vteřin! Každý má jen tolik ceny, kolik udělá práce. Jeden metr hráze můžete postavit za 57 minut! Kdo pracuje, slouží všem. Kdo nepracuje, ať nejl.*“<sup>107</sup> *Válka s Mloky* je ovšem, i přes výše zmíněné rysy, románem kompozičně promyšleným a uceleným. Každá z románových částí (Andrias Scheuchzeri, Po stupních civilisace, *Válka s Mloky*) má svou specifickou funkci a pevné postavení v konstrukci fikčního světa. Původní formální nedostatky *Továrny na Absolutno* dokázal Čapek v tomto díle odstranit a kompozičně román sjednotit. Ve *Válce s Mloky* vytvořil jedinečný celek, v němž každá pasáž má své místo a zapadá do struktury textu.

Román *Válka s Mloky* je dílem mnohvrstevnatým a symbolickým, který lze číst v několika perspektivách a rovinách. Jednou z nich je čtení románu jako varovné vize. *Válka s Mloky* bývá čtena jako Čapkova bezprostřední reakce na ohrožení nacistickým Německem, svou vypjatostí hlasitě upozorňuje na možný příchod války. Tato linie je v Čapkově románu zcela jasně přítomna, nicméně netvoří páteřní část díla. Satira nacistického totalitního režimu přibližuje Čapkovo dílo k soudobým politickým satirám

<sup>106</sup> Holý, Jiří. Katastrofické příběhy. In: *Možnosti interpretace*. Olomouc: Periplum, 2002, s. 185.

<sup>107</sup> Čapek, Karel. *Válka s Mloky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 157.

Voskovce a Wericha uváděným v Osvobozeném divadle. Karel Čapek ve *Válce s Mloky* výstižně paroduje nesmyslné nacistické teze a ideje o nadřazenosti. „*Zejména v Německu byla veškerá vivisekce přísně zapovězena, ovšem jen židovským badatelům.*“<sup>108</sup> *Válka s Mloky* tak bývá tradičně řazena k dílům *Bílá nemoc* nebo *Matka*, v nichž je aktuální hrozba nacismu a války jednou ze stěžejních tematických částí. *Válka s Mloky* nicméně tuto rovinu vysoce převyšuje.<sup>109</sup>

Karel Čapek ve svém antiutopickém románu vytváří především satirický obraz světa třicátých let. Je zde odkazováno na mnoho dobových otázek a diskuzí, která byla soudobou společností reflektována, ať už jsou to otázky rozvoje vědeckého poznání, otázky výuky, společenského uspořádání nebo soudobé otázky umělecké. *Válka s Mloky* neváhá parodovat mnoho absurdních a komických situací života třicátých let, například kýčovitě filmové umění (dramatické natočení scény objevu Mloků, dívka unesená Mloky na mořské dno), relativnost vědeckého zkoumání (každý z národů si vytvořil svou vlastní vědeckou analýzu nového objevu, je tedy tolik různých Mloků, kolik existuje vědeckých expertíz), stranickost novinových periodik, komunistické agitace, emancipace, otázky vzdělávání a další.<sup>110</sup> Satirický obraz světa je vytvářen především prostřednictvím nejrůznějších komentářů a glos.: „*Jak známo, čím větší pán, tím míň toho má napsáno na tabulce u svých dveří...Bůh nemá žádnou tabulku na nebi ani na zemi.*“<sup>111</sup> Dynamická dějová linka je bohatě doplněna o řadu groteskních scén a

---

<sup>108</sup> Čapek, Karel. *Válka s Mloky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 156.

<sup>109</sup> Vyhrocená situace ve třicátých letech přinutila českou kulturní obec ke zmobilizování veškerých sil k obraně národa a demokracie. Společnost byla prostoupena duchovní krizí umocněnou krizí hospodářskou. Zejména po nástupu nacismu k moci se čeští spisovatelé začali aktivně účastnit profašistického boje. Odezva na sebe nenechala dlouho čekat, v pravicově zaměřených periodikách začaly štvavé kampaně proti levicově orientovaným autorům. Bezprostřední ohrožení člověka a státu přinutilo velkou část české kulturní veřejnosti k zásadnímu postoji vůči rostoucí hrozbě nacismu a fašismu. V umění tak začaly převládat myšlenky o nutnosti nové rekonstrukce světa a integraci člověka v něm. Měnící se charakter tvorby postihl i výše zmíněnou dvojici divadelníků Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Původní hravost, nevázanost a grotesknost jich her ve třicátých letech vystřídala politická satira. Přestože se jejich vytříbený, inteligentní a hravý humor s novou dobou nevytrácel, jejich nové hry se více soustřeďovaly na reflektování aktuální situace u nás i v Evropě. Jejich dramata se stala nevtíravým apelem boje proti fašismu. Jiří Voskovec byl častokrát německým tiskem napadán pro svůj údajný židovský původ a namísto V + W užívali čeští fašisté jízlivé označení W + W. Dílo Voskovce a Wericha tak zcela jasně ukazuje, jak je literatura proměnlivá. Nelze jednoznačně vytyčit její cíle a poslání, neboť ty se s proměňující skutečností mění. Karel Čapek, stejně jako Voskovec s Werichem, začal pocíťovat nutnost bránit ideály lidství a demokracie. V druhé polovině třicátých let se tak aktivně zapojoval do boje proti silící hrozně nacismu. Stejně jako na Voskovce s Werichem, tak i na něj byly vedeny četné štvavé a útočné kampaně.

<sup>110</sup> Otázku výuky Mloků můžeme chápat v širších souvislostech třicátých let. Když si společnost ve fikčním světě pokládá otázku, zdali výuka umění a literatury není pro Mloky zbytečná, jako kdyby tu otázku pokládala sama sobě. Opravdu jsou umění a literatura natolik zbytečné, abychom je mohli ze školních osnov zcela vypustit? Zde se opět objevuje intertextový odkaz na drama *R. U. R.* a jeho pojetí lidství – člověk není definován svou užitečností, ale svými vášněmi, citem, strachem a obavami.

<sup>111</sup> Čapek, Karel. *Válka s Mloky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 28.

satirických obrazů, které poukazují k některým tragikomickým a pošetilým situacím třicátých let. *Válka s Mloky* se od svého antiutopického žánru posouvá k dílům, jež kriticky a nekompromisně hodnotí obraz třicátých let.

Jedním z klíčových témat, které se ve své *Válce s Mloky* otevírá, je téma mediální reality světa. Text románu je doplněn o četné pasáže týkající se novinového tisku a vydávání aktuálních zpráv. Karel Čapek zde poukazuje na to, že média mnohdy vytváří prostřednictvím článků a jejich senzačních titulků zvláštní vykonstruovanou realitu, která není odrazem skutečného dění. V jedné části je kupříkladu parodováno okaté vymyšlení palcového novinového titulku o objevení Mloků. „*Předpotopní ještěři holdují kráse a mládí...Záhada ostrova Tahuara... Filmová umělkyně přepadená mořskými nestvůrami...*“<sup>112</sup> V románu se tak střetává svět skutečný a svět mediální. *Válka s Mloky* tak podtrhuje téma mediální síly a moci. Noviny jsou jednou z neúčinnějších zbraní, kterou může lidstvo, ale i totalita využívat. Propaganda vytvářející iluzi autenticity, to jest jeden z pilířů totalitní moci. „*Zatímco noviny – podle své politické barvy – navrhovaly trestní vyhlazovací, kolonizační nebo křížovou výpravu proti Mlokům, generální stávkou, demisi vlády, zatčení mločích podnikatelů, zatčení komunistických vůdců a agitátorů a mnoho jiných takových záchranných opatření.*“<sup>113</sup>

Jak jsem již výše poznamenala, román *Válka s Mloky* je možné číst v několika různých perspektivách: román varovný, román antiutopický, román satirický a v dnešní perspektivě možná i jako román ekologický. Stejně tak obraz Mloka může být vykládán různými způsoby: Mlok jako převratný objev, který zničil lidstvo, či Mlok jako obraz soudobého člověka. V momentě, kdy lidé začlenili Mloka do své společnosti a začali ho polidšřovat, stal se člověkem, člověk toužícím, trpícím a ničícím. V samém závěru románu se však dozvídáme, že tím, kdo ničí lidstvo, nejsou Mloci, ale člověk sám. „*Víš, kdo půjčuje Mlokům peníze, víš, kdo financuje tenhle Konec Světa, tu celou novou Potopu? Vím. Všechny továrny, všechny banky. Všechny státy. Tak vidíš. Kdyby byli jenom Mloci proti lidem, tak by se snad dalo něco dělat, ale lidi proti lidem, to se, člověče, nedá zastavit.*“<sup>114</sup> V románu *Válka s Mloky* se tak opět rozvíjí myšlenka, že největší nebezpečí a ohrožení lidské společnosti se nevyskytuje vně, největší hrozbou pro lidstvo je člověk sám. *Války s Mloky* není románem o budoucnosti, je román o soudobé přítomnosti. V chaotickém, proměnlivém, spleťtém a nelitostném světě se

---

<sup>112</sup> Čapek, Karel. *Válka s Mloky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 70 – 71.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 196.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 247.

můžeme obávat mnoha věcí, nejvíce bychom se však měli obávat sami sebe. Daniela Hodrová to shrnuje takto: „*Ostří románové satiry ve třicátých letech už však nemíří jen na obecné lidské vlastnosti, utopie už není pouhou ilustrací určitých abstraktních idejí, jako tomu bylo v klasických utopiích a také v čapkovských utopiích dvacátých let (RUR, Ze života hmyzu), ale na zcela konkrétní dobové projevy redukováného lidství.*“<sup>115</sup>

Karel Čapek o románu *Válka s Mloky* prohlásil: „*Není to utopie, nýbrž dnešek. Není to spekulace o čemsi budoucím, nýbrž zrcadlení toho, co jest a prostředí čeho žijeme.*“<sup>116</sup> *Válka s Mloky* není románem o Mlocích, ale o lidech.

### 3. 4 V demokracii o totalitě

Román *Dům o tisíci patrech* (1929) a novela *Převychování* (1931), texty z přelomu dvacátých a třicátých let, přináší trochu odlišný pohled na antiutopická témata a antiutopické motivy. Tyto dva texty se primárně nezaměřují na vytvoření kritického obrazu života první republiky, ale daleko spíše fungují jako hlubší reflexe společnosti a jejího budoucího směřování. Vazby mezi fikčním a reálným světem již nejsou natolik výrazné jako u předchozích textů. Oba tyto texty se odlišují od předchozí antiutopické tvorby a dávají nám možnost nahlédnout na jiné obavy, které byly v tehdejší společnosti reflektovány. Román *Dům o tisíci patrech* i novela *Převychování* se přibližují linii českých antiutopických textů z padesátých a šedesátých let dvacátého století, neboť jedním z dominantních motivů, který se v obou těchto textech objevuje, je prokreslení struktury a fungování totalitních režimů a postavení jedince v nich.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Hodrová, Daniela. Utopie. In: *Poetika české meziválečné literatury: proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 96.

<sup>116</sup> Čapek, Karel. *Válka s Mloky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 254.

<sup>117</sup> Na tomto místě se sluší uvést, jakým způsobem se slovo totalitní, totalita či totalitarismus vztahují k dobovému meziválečnému horizontu. Pojem totalitní či totalitní se v novověké filozofii užíval již dříve (Thomas Hobbes, Maximilien Robespierre, François-Noël Babeuf a další). Poprvé byl však tento pojem v souvislosti s politickým uspořádáním vyložen až v roce 1928 (pojem totalita či totalitní režim se chápal jako princip uspořádání státu, jenž všemi dostupnými prostředky ovládá všechny sféry veřejného i soukromého života). V první polovině třicátých let dvacátého století se ho užívá pro označení režimů fašistické Itálie nebo nacistického Německa. Výraznějšího a systematictějšího zpracování se ovšem dočká až po druhé světové válce, kdy se autoři zaměřují na charakterizování struktury a mechanismů fungování nejen hitlerovského Německa, ale i stalinského Ruska (Z. Brzezinski, C. J. Friedrich, R. Aron nebo H. Arendtová) – *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996, s. 1324 – 1325.

Používání pojmů jako totalita či totalitarismus v souvislosti s literárními texty z přelomu dvacátých a třicátých let by se mohlo zdát na první pohled trochu zavádějící. V souvislosti s románem *Dům o tisíci patrech* či novelou *Převychování* se o konceptu totality nedá tedy hovořit v pravém slova smyslu tak, jak ji chápeme dnes. Tato díla nicméně vykazují velké spektrum motivických rysů, jež se poválečnému zobrazení a chápání totality výrazně přibližují (např. propaganda, systém teroru a nepřátel, ovládnutí všech sfér života jedince, mystifikace, falsifikace, reinterpretování, izolace člověka a mnohé jiné).



Román Jana Weisse *Dům o tisíci patrech* je nesmírně pozoruhodným dílem. Jakkoli bývá tento text řazen do kategorie antiutopických děl, je důležité zmínit, že jedním z jeho charakteristických rysů je žánrová nevyhraněnost. Román je koncipován na principech dobrodružného románu, romaneta, science-fiction, utopického a fantastického žánru a nalezneme v něm i prvky pohádkové literatury. Kromě výrazných antiutopických motivů se v něm nicméně objevují i některé motivy expresionismu, surrealismu a existencialismu. V tomto textu se tak otiskuje dobová tendence k mísení žánrů a právě tento aspekt vytváří v díle zvláštní napětí.

Hlavní linií tohoto románu je prolínání snu a skutečnosti. Hlavní hrdina, Petr Brok, je zraněný voják, který na nemocničním lůžku bojuje o svůj život. Během tohoto boje se mu zdá sen o domě o tisíci patrech, v němž se musí utkat s tamější vládou strukturou a zachránit princeznu Tamaru. Vojákov dramatický sen tak může být vnímán jako metafora jeho souboje se smrtí. Prolínání a splývání obou těchto sfér vytváří v díle zvláštní atmosféru. Vyprávění je spletité, nejasné, horečnaté a iluzivní. Sen se jeví jako skutečnost a skutečnost se jeví jako sen. Petr Brok se ve svém snu ocitá v temném, nelidském, totalitním světě, který řídí tajemná postava diktátora a despoty Ohisvera Mullera, jenž se opájí svou nekonečnou mocí a baví se mučením nejen lidských bytostí, ale i mučením květin. Ve svém snu má neviditelný Petr Brok za úkol zachránit tento svět a zničit nelítostný, ničivý, tyranský režim, svět šílenství, absurdity a perverze, který zde Ohisver Muller nastolil.

Dějová linka tohoto románu je nesmírně dynamická, napínavá, neustále se měnící. Na Petra Broka čeká v domě o tisíci patrech mnoho různých nástrah, pastí a nepříjemných překvapení. Stěžejní částí tohoto románu je ovšem podle mého názoru způsob, jakým se seznamuje s totalitním světem tisícipatrového pekla. Petr Brok postupně rozpoznává hrůzný totalitní režim, v němž se ocitl, jeho rozsáhlou mystifikaci, falsifikaci, teror, násilí a neustále přítomnou propagandu symbolizovanou nejružnějšímími hesly, nápisy a provoláními. „*Hymny a ódy ke slávě nesmrtelného Mullera...Jak Ohisver Muller dobyl svět...Ohisver Muller, bůh a člověk...*“<sup>118</sup> Veškerá moc je soustředěna do rukou krutého Ohisvera Mullera. Nikdo ale neví, jak vypadá a kde ho najít. Lidé jsou již tímto světem natolik zohaveni, že se stávají nelidskými, bestiálními. Lidé jsou hnáni touhou po penězích, chtíčem, strachem nebo upadají pod vliv totalitní propagandy. Nemají jména, pouze čísla. Jsou pouze dílčí, nedůležitou součástí velkého

---

<sup>118</sup> Weiss, Jan. *Dům o tisíci patrech*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 216 – 217.

mechanismu domu o tisíci patrech. V tomto světě se zcela vytrácí základní hodnoty lidství.

Jakýmsi prapodivným rájem tohoto světa je město Gedonie ležící v jednom z pater Mullerdómu: „*Zde se vyrábějí tělesné i duševní blaženosti cestami chemickými i mechanickými a jsou celé stupnice, po nichž je možno tělo i duši umučit rozkošemi.*“<sup>119</sup> Lidé jsou pouze otroky systému, v němž musejí žít a trpět. Jako kompenzace je jim dána možnost prožívat ty největší rozkoše světa, které jsou prodávány v obchodech jako každé jiné řadové zboží. „*Zoufalci! Kupte si koka! Šedivé dny barvíme na růžovo! Zbabělec stane se hrdinou! Poražený bude vítězem...Kupte si sny. Zaručeně solidní zboží, vydrží celou noc...Jeden prášek AGA před spaním zaručuje vám noc lásky s polibky a náručemi! Návod k upotřebení!*“<sup>120</sup> Lidé tak žijí ve světě iluzí a klamu, skutečná realita je pro ně příliš krutá a nesnesitelná, a proto je potřeba unikat do snů a představ. Obludný dům o tisíci patrech tak neovládá pouze veškerý veřejný život v zemi, ale zcela pohltit i osobní život každého člověka.

Proslulá Mullerova společnost Vesmír nabízí lety na vzdálené hvězdy, kde mají být splněny všechny lidské tajné touhy. „*Věčné jaro na březích hvězdy E 4...Stanete se andělem na hvězdě R 25...Tisíce let se dožijete na hvězdě P 7...Neumřete nikdy na hvězdě P 5...*“<sup>121</sup> Lidé ve své slepé touze po ukojení svých potřeb odlétají do neznáma. Petr Brok nicméně záhy poznává hrůznost těchto vesmírných cest. Údajné lety na vzdálené hvězdy jsou krutou léčkou. Namísto splnění tajných tužeb přichází nelítostné zabíjené lidí pomocí neznámého plynu. Bezprostředně po smrti jsou jejich těla buď zužitkována pro potřeby Mullerdómu, nebo likvidována v pecích. Je až neuvěřitelné a mrazivé, že přesně to, co Jan Weiss ve svém antiutopickém románu popsal, se o několik let později stalo skutečností. Některé momenty opravdu připomínají prorocké dílo, které poměrně podrobně popsalo hrůzu a nelidskost, s jakou bylo zacházeno s lidmi v koncentračních táborech během druhé světové války.<sup>122</sup>

Petr Brok tak jako neviditelný spasitel rozkrývá a boří mechanismy fungování Mullerova totalitního světa a principy, na kterých založil svou moc – strach (likvidace nepohodlných lidí a vzbouřenců) a všudypřítomná masová propaganda. Petr Brok ale není statickou postavou. Dominantním motivem je ztráta jeho identity. Bezprostředně po probuzení se v domě o tisíci patrech, zjišťuje, že ztratil paměť. „*Kdo jsem? A mozek*

---

<sup>119</sup> Weiss, Jan. *Dům o tisíci patrech*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 24.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 35 – 37.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 66 – 67.

<sup>122</sup> Obdobným způsobem se nahlíží i na Kafkovu povídku *V kárném táboře*.

*mlčí... Paměť mlčí... Jak se jmenuji? – Jak vypadám? – Odkud jsem vyšel? Proboha, měl jsem přece nějaké jméno na světě...ale jaké...ale jaké?*<sup>123</sup> Jeho postava tak během vyprávění dostává různé identity – detektiv, princ, lupič, zrádce, spasitel, bůh. Tento existenciální motiv hledání vlastní identity je zároveň jedním z charakteristických rysů totalitního světa. Totalita jako režim, pro nějž je typická rozsáhlá propaganda a falsifikace minulosti i přítomnosti, znejasňuje a znejišťuje pozici jedince ve světě. Totalita je charakteristická svým neustálým přeznačováním a reinterpetováním. Člověk v takovém světě ztrácí svou vlastní identitu, jsou mu přisuzovány jiné role, jiné postoje a názory, než s jakými se on ztotožňuje. Totalitní režim jako takový před nás klade jednu důležitou otázku: To, kdo jsem já, určuji já sám nebo moje okolí a místo, v němž se žiji? Kdo vymezuje identitu člověka – totalita nebo člověk sám?

Petr Brok je tedy postavou, která svou identitu hledá. Prostřednictvím různých úkolů, které má splnit, se situuje do postavy detektiva či zachránce. V závěru románu je mu přisuzována a nabídnuta role boha. *„Petře Broku, slyš! Nabízím ti božství v Mullertoně! Učiním tě bohem svého světa...Ruku v ruce budeme dále stavěti Mullerton – výše a výše...nekonečné výše, poženeme jej až do nebe navzdory všem!*<sup>124</sup> Petr Brok však být bohem odmítá a díky tomuto rozhodnutí konečně nalézá sám sebe – ležícího na nemocničním lůžku vzpamatovávajícího se z náročného válečného zranění. Svou identitu si tedy musel najít on sám. Přestože totalitní režim se všemi svými prostředky snaží člověka situovat do jiné pozice, stěžejní je, kým se člověk sám cítí být. Ve zmateném, absurdním totalitním světě je tak nesmírně důležité uchovat si svou vlastní tvář, svou identitu.

V bezprostředním závěru románu, v němž je postava ohyzdného, zakrslého Ohisvera Mullera definitivně poražena, vyvstává ještě jedna otázka: Je možné, že po svrhnutí tohoto totalitního režimu nenastane nová totalita a moc se z rukou jednoho diktátora dostane do rukou druhého? Ze struktury fikčního světa bylo patrné, že lidé ve světě bez boha potřebují svého vládce, svou autoritu. Uměle se jím stanovil Ohisver Muller: *„Bud’ vůle tvá, jako na zemi, tak i ve hvězdách. Vyslyš motlitby naše, Veliký Mullere...Všemohoucí, všudypřítomný, vševědoucí Ohis Mullere...Ty, který jsi stvořil Mullerdóm, most do nebe – odpusť nám hříchy naše!*<sup>125</sup> Ale lidé toužili po novém bohu, novém spasiteli, novém vůdci. Do této pozice chtěli situovat Petra Broka. Když

---

<sup>123</sup> Weiss, Jan. *Dům o tisíci patrech*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 9.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 238.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 120 – 121.

ale on odmítnul, kdo nastoupí na jeho místo? Nedostávají se tak lidé do jakéhosi začarovaného kruhu, v němž zoufale touží po někom, k němuž by mohli vzhlížet a jehož hodnoty by mohli hlásat? Není tedy možné, že vznik totalitního režimu je podmíněn právě tímto momentem ztráty boha a že si nepřírozeně a nuceně hledáme jeho náhradu?

Novela *Převychování* je v kontextu české antiutopické tvorby dílem jedinečným a nevídaným. Jméno Jan Barda, pod kterým byla vydána, je pseudonym, který použil Ferdinand Krejčí, tehdejší centrální ředitel Slovanské pojišťovny. *Převychování* nedoznali v českém literárním prostoru příliš velkého ohlasu, ani větší míry reflexe a stali se dílem neznámým a zapomenutým. Poprvé od třicátých let byla tato novela publikována v roce 2010 v antologii české science fiction literatury *Vládcové vesmíru*. Jak zde sami autoři píší, její vydání bylo nesmírně důležitým krokem. Nejen, že znovu přivedlo toto pozoruhodné dílo na světlo světa, ale vzhledem k tomu, že je v dnešní době známa existence jen několika exemplářů, jednalo se i o kulturní záchranu tohoto neobyčejného a neprávem opomíjeného textu.

Fikční svět této novely se nesoustřeďuje na dynamickou dějovou linku a dobrodružný příběh, jako tomu bylo u předchozích antiutopických děl, ale v centru její pozornosti stojí prokreslení struktury společenského upořádání a hodnot v budoucím utopickém socialistickém světě.

Příběh se odehrává ve středních a severních Čechách ve vzdálené budoucnosti, v níž se k počítání letopočtu již neuvžívá tradiční evropský systém, ale tzv. socialistický řád. „Z kalendáře bylo vidět, že je čtvrtek, 5. května 358 socialistického řádu. Letopočet, ten se počítá od doby, kdy zřízena byla první socialistická republika, a odpovídal by dle toho rok 358 s. ř. roku 2276 po nar. Kr. čili, jak s v tuto dobu říkalo, starého řádu, nyní již jen nepoužívaného, ale v celém světě zapomenutého...“<sup>126</sup> V tomto světě je země rozdělena do několika oblastí podle příslušnosti k jednomu ze čtyř jazyků (němčina, angličtina, francouzština, ruština), všechny ostatní jazykové skupiny byly vymýceny. V nově utvořené socialistické společnosti se klade důraz především na užitečnost, prospěšnost a potřebnost, cokoli jiného je eliminováno (dějepisné poznatky o starém řádu, výuka jazyků, nepotřebné umění aj.). Dokonce i rodina je v takovém světě nadbytečná a děti jsou vychovávány v ústavních zařízeních. Společnost je perfektně

---

<sup>126</sup> Barda, Jan. *Převychování*. In: *Vládcové vesmíru*. Praha: Plus, 2010, s. 225.

organizována, má svůj pevný, neměnný řád, každý občan v něm má své místo a má vytyčeny své úkoly, které musí plnit. V novém světě neexistují peníze, všichni jsou si rovni a dostávají veškeré věci, které k životu potřebují, nic více, nic méně. „*Nebylo žádných peněz, ba jejich pojem byl mu vůbec neznám. Nikdy jich neviděl a nikdy jich nepotřeboval. Za svou práci, kterou byl naučen považovat za přirozenou část náplně života, dostával jídlo, oděv i byt a ani kdekoli jinde, jako kupř. nyní za jízdu autobusem, nikdo od něj peněz nepožadoval.*“<sup>127</sup>

Pohled na fikční svět je nám zprostředkován prostřednictvím dvojí perspektivy: perspektiva vypravěče a perspektiva postav – Vogelsauge, Veilchen, Schlumberbursch a Waldman (lidé v tomto světě nemají jména, oficiálně vystupují pouze pod číslem, které symbolizuje jejich postavení ve společenské hierarchii, vzájemně si tedy přidělují různé přezdívky). Na počátku vyprávění převažuje perspektiva vypravěče a jeho pohled zvenčí, ale postupně nabývá na důležitosti perspektiva postav, jejich osobní vnímání světa. Sřetenem této dvojí perspektivy se vytváří zvláštní kontrast utopičnosti a antiutopičnosti. Pohledem postav se zprvu budoucí svět zdá utopickým. Vogelsauge, Veilchen i Schlumberbursch jsou spokojeni se světem, ve kterém žijí, ničeho nežadají, ničeho nečekají, jsou tzv. převychovaní. Své potřeby, touhy a sny podřizují potřebám společnosti, o světě nepřemýšlejí a nekladou si otázky po hlubším smyslu jejich života. Až prostřednictvím perspektivy vypravěče však zjišťujeme, jak hrůzný tento budoucí svět je. Je to svět uniformity, netečnosti, otupělosti a samoty. Nový řád totiž lidi ničemu jinému nenaučil. Postupem času ale i postavy Vogelsaugeho a Veilchen dostávají možnost nahlédnout na tento svět z odstupů a vidět jeho hrůznou podobu. Lidé v tomto světě nejsou svobodní, jejich existence i způsob bytí je plně závislý na státu. Oni sami nerozhodují o tom, čím by chtěli být (budoucí povolání je jim vybráno podle toho, koho je zrovna ve společnosti zapotřebí, zdali obuvníků, techniků, učitelů nebo lékařů). Společnost doprovází výrazná byrokratizace, možnost rozhodování o svém vlastním životě se eliminuje. Svět je zcela pokřiven. „*Volnost styků mezi muži a ženami zavedená již v několika pokoleních otupila choulostivost v tomto směru.*“<sup>128</sup> Existuje pramálo intimního a svobodného. Tato nová socialistická totalitní společnost funguje již stovky let, lidé jsou zcela zapojeni do jejího chodu a považují ho za normální. Lidskost a svoboda předchozího řádu je nenávratně ztracena, propagandou popřena a zapomenuta. Lidé už o světě, ve kterém žijí, nepřemýšlejí, což se stává jedním z největších problémů

<sup>127</sup> Barda, Jan. Převychovaní. In: *Vládcové vesmíru*. Praha: Plus, 2010, s. 234.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 269.

člověka žijícího v totalitě – zmechanizování života, nemožnost a neschopnost přemýšlet, odevzdanost a dobrovolné podvolení se totalitě. V této novele se opět objevuje existenciální motiv hledání své vlastní identity. Jaká je identita jedince, kdo ji určuje, jak se vymezuje identita člověka žijícího v totalitě? Identita člověka je zde opět určována společenskopolitickým systémem, nikoliv člověkem samotným.

Po různých peripetiích se Vogelsauge a Veilchen po letech opět setkávají a nacházejí k sobě cestu. Když zjistí, že společně čekají dítě, jsou šťastní. Jakmile se ale tohoto svého cenného daru musejí vzdát, poznávají, že nový socialistický řád není spokojeným, blahobytným, ani šťastným světem. Jak bylo již výše zmíněno, děti jsou vychovávány ve zvláštní ústavní péči a rodičům odebírány rok po jejich narození. Děti vyrůstají bez jakéhokoli rodinného zázemí, zato je jim odmala vštěpována disciplína, poslušnost a smysl pro řád. Nejsou vychovávány, ale převychovávány. Děti nemohou zůstat u svých matek, protože mateřství překáží uplatnění ženy v pracovním procesu. Slovo rodina je nahrazeno slovem bratrství, neboť základní ideou nového světa je ono slavné: Volnost – Rovnost – Bratrství. Ideály Velké francouzské revoluce jsou v něm ale dávno zapomenuty.

Úzkost ze ztráty dítěte zavádí oba hlavní hrdiny na pokraj šílenství, jejich blízký, niterný vztah je krutě zasažen touto ztrátou, se kterou se nedokážou vyrovnat: „*Rodiče ztratili své dítě. Nezemřelo. Bylo v nejlepším zdravotním ústavu. Vždyť si na něm dali tolik záležit. Bylo uneseno do neznáma? Ne, sami je odnesli a místo jeho pobytu bylo jim dobře známo. A přece bylo ztraceno. Nikdy nebude vědět, kdo byla jeho matka, kdo byl jeho otec... Ani Vogelsauge, ani Veilchen nevědí ničeho o svých rodičích. Teprve nyní si to uvědomují.*“<sup>129</sup> Poznání neúnosné pravdy o praktikách totalitního režimu je krutým vystřízlivěním ze socialistické utopie. Novela *Převychování* se tak stává nekompromisní obžalobou totalitních režimů, v nichž jsou zpřetrhány rodinné vazby, obžalobou režimů, v nichž musí dítě vyrůstat osamoceně bez mateřské a otcovské lásky, obžalobou režimů, v nichž nemá člověk právo na rodinu, režimů, v nichž člověk je jen součástí celku, pro nějž musí být užitečný. V novém socialistickém řádu se zcela vytratil hodnoty lidství.

Jednoho dne nalezne Vogelsauge podivně rozbořený dům a v něm nachází černobílé fotografie, knihy, Bibli a obraz Ježíše. Těmto symbolům a artefaktům staré kultury nerozumí, nicméně poznává, že ve starém světě existovalo něco jako rodina,

---

<sup>129</sup> Barða, Jan. Převychování. In: *Vládcové vesmíru*. Praha: Plus, 2010, s. 271.

bůh či možnost svobodné volby. Jeho jediným snem se stává navrácení se ke starému způsobu života a k pořádkům, jež zde panovaly za starého řádu. Poté, co se s tím svěří Veilchen, je jejich tajemství nešťastnou náhodou odhaleno. Vogelsaue i Veilchen jsou zatčeni a okamžitě po krátkém soudním procesu popraveni smrtící injekcí. Jejich blízkému příteli Schlumberburschovi je sdělena pouze kusá zpráva o úmrtí na otravu krve. Po zemřelých zbyl jen strohý registrační záznam, žádný hrob, žádné místo k truchlení. „*Nebylo hřbitovů, nebylo urnových hájů. Bratři a sestry, nemajíce mezi sebou žádných bližších vztahů, umírali pravidelně v nemocnicích a nemocnice obstarávaly v nejbližším krematoriu za městem sežehnutí jejich tělesných schránek bez jakýchkoliv obřadů. Popel se neschovával, nebylo pro koho a nebylo tu nikoho, kdo by se měl o jeho úschovu starat. Za soudobých poměrů a názorů bylo to zbytečné a užitečnější použít jej k hnojení.*“<sup>130</sup>

Stěžejní tématem této mimořádné novely je život jedince v totalitním státě, především to, jakým způsobem člověk v takovém světě dokáže žít, jak o něm dokáže přemýšlet a zdali se dokáže vymanit z jeho strnulých společenských struktur. Hlavnímu hrdinovi Vogelsaugovi se to podařilo, zaplatil za to vysokou cenu, ale zemřel jako svobodný člověk, osvobozený od pout totality. „*Nebezpeční členové lidské společnosti, moudře socialistickým řádem upořádané, byli odstraněni a s nimi i nebezpečí, kterým svými přemýšlivými povahami, nedostatečně převychovanými k životu kolektivní volnosti, rovnosti a bratrství, ohrožovali spokojenost lidu bez víry v Boha, bez rodiny, bez národnosti a bez vlastního majetku.*“<sup>131</sup>

Novela *Převychování* se stává jedním z největších antiutopických románů české literatury, přibližuje se linii děl Jevgenije Zamjatina, Aldouse Huxleyho nebo George Orwella. Svou povahou je jednou z nejpronikavějších kritik totalitních režimů. Novela *Převychování* je v rámci české antiutopické tvorby zjevem nevídaným. Originální myšlenky a teze, s nimiž přichází, nebyly v českém uměleckém diskursu dvacátých let hlouběji reflektovány. Novela *Převychování* je v českém meziválečném kontextu dílem neobyčejným a skutečně neprávem opomíjeným. Nadto se výrazně přibližuje svým pojetím totality textům poválečným. Novela *Převychování* byla sepsána nicméně v době, kdy české země ještě neprošly žádnou totalitní zkušeností, a proto jsou vize Jana Bardy nesmírně pozoruhodné, cenné, až dech beroucí.

---

<sup>130</sup> Barda, Jan. *Převychování*. In: *Vládcové vesmíru*. Praha: Plus, 2010, s. 329.

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 329.

Tento text svým myšlenkovým světem inklinuje k utopiím z padesátých a šedesátých let. Jak uvidíme později, tyto texty se také soustřeďovaly na obraz člověka žijícího v totalitě, na člověka otupělého, nesvobodného a samotného. Lidé jsou v tomto světě převychováni tak, aby se podvolili totalitnímu režimu. Největší hrozbou, kterou tak totalita představuje, je otupělost, lhostejnost, nezájem a netečnost. Člověk je ve světě osamocen a není schopen s tím něco dělat. Utopický svět bez peněz a svět, v němž jsou si všichni lidé rovni, je vykoupen ztrátou rodiny a ztrátou svobody. Totalita podle této novely člověka naprosto deformuje, pokrývá jeho pohled na svět a bere mu i to poslední, co mu ještě zbývá – rodinu. Totalita je zde chápána jako konec svobodného života člověka, v totalitě člověk cele patří státu.

### **3. 5 Meziválečné utopie jako reprezentace dobového myšlení**

Období první republiky ohraničené lety 1918 a 1938 prošlo řadou dramatických i radostných okamžiků. Vznik republiky nebyl záležitostí jednoho převratného dne, ale dlouhodobým systematickým procesem budování a utváření podoby nové země. Národní revoluce zahájená bezprostředně po skončení první světové války byla symbolem nového začátku. Okázalé oslavy nabytí samostatnosti záhy vystřídalo zjištění, že vybudování nového státu nebude věcí jednoduchou a že ustanovení a stabilizace nové republiky bude záležitostí několika dlouhých let. Zdeněk Kárník ve své knize *České země v éře První republiky (1918 – 1938)* rozděluje první desetiletí tohoto období do třech důležitých etap: vznik, budování a zlatá léta republiky. Právě období budování bylo pro formování tváře nového státu zásadní. Není od věci, že vlna antiutopické literatury se vzedmula právě v těchto letech. Meziválečné antiutopické texty vznikaly nejhojněji v letech 1920 – 1925/1926. Do tohoto období spadají nejen díla Čapkova (*R. U. R.*, *Továrna na Absolutno*, *Krakatit*), Hausmannova (*Velkovýroba ctnosti*, povídky *-I*, *Ohrožené lidstvo*, *Metafysický průmysl*), ale i text Těsnohlídkův (*Vrba zelená*), Vachkův (*Pán světa*) nebo Jeřábkův (*Firma prorokova*).

V období budování státu bylo nutné vyřešit řadu zásadních otázek tak, aby se nový stát mohl proměnit v zemi nesoucí znaky západní demokracie. Do popředí soudobých diskuzí se dostala nejen tvorba zákonů, vytvoření nové ústavy, měnová reforma, problematika národnostních menšin, hospodářská a zahraniční politika, ale především obecné směřování státu a postavení člověka v něm. Převratné říjnové události podnítily rozvoj přírodních a humanitních věd, ale obecně i rozvoj kultury a



vznik nového kulturního prostředí. Důraz byl kladen i na rozvoj vysokoškolsky vzdělané obce (založení Masarykovy univerzity v Brně a Komenského univerzity v Bratislavě). Zdeněk Kárník zdůrazňuje, že podstatný se v novém státě se stal nejen vývoj politický a hospodářský, ale i vývoj kulturní.

Právě literatura se stala jednou z důležitých součástí soudobého veřejného života. Mnoho výrazných spisovatelských osobností té doby se podílelo na utváření konceptu nového státu a jeho směřování, především okruh lidí kolem T. G. Masaryka (Karel Čapek, Josef Čapek, Ferdinand Peroutka, Eduard Bass, Karel Poláček nebo Vladislav Vančura). Antiutopické literární texty, které v této době vznikaly, chtěly svými koncepty a tezemi zasahovat do budování moderní společnosti. Prostřednictvím tendence po sblížení fikčního a reálného světa mohly meziválečné antiutopie zrcadlit dobové diskuze a problémy.

Život první republiky měl být vystaven právě na ideálech humanismu. Tomáš Garrigue Masaryk se obsahu moderního humanitního ideálu věnuje ve své knize *Ideály humanitní* (1901). Konstatoval, že moderní společnost i moderní stát by měly být založeny na ideách člověčenství a na vztahu člověka k člověku. „*Ale být člověkem a uznávat druhého jakožto člověka v právech, o to běží.*“<sup>132</sup> Ve svých úvahách se dostává k tomu, že na přelomu devatenáctého a dvacátého století se střetávají dva různé koncepty zastávající ideály humanity – anarchismus a socialismu. Jeden z nich je silně orientovaný na lidskou individualitu a svobodu jedince, druhý se zaměřuje na důležitost kolektivu a zdůrazňuje vědomí kolektivní masy. Oba tyto principy Masaryk chápe jako krajní postoje vůči humanitním ideálům. Masaryk sice zdůrazňoval důležitost lidské individuality, ale nezapomínal při tom, že člověk je vždy součástí širšího společenství. Obroda společnosti tak mohla proběhnout pouze na základě ideálů humanity. Ideál lidství podle něho může být naplněn pouze prostřednictvím syntézy rozumu a citu. „*Mravnost je založena na citu...Hledejme vzdělání, právě proto, že cit je slepý, musíme citu svítit rozumem.*“<sup>133</sup> Masaryk rovněž ve svých tezích neopomínal vyzdvihnout význam soudobého kulturního a literárního života. „*...umění a zejména krásná literatura má pro společenský život každého národa veliký význam výchovný: velké masy národní přijímají z umění a speciálně od svých poetů své ideály mravní a*

---

<sup>132</sup> Masaryk, Tomáš Garrigue. *Ideály humanitní. Problém malého národa. Demokratism v politice*. Praha: Melantrich, 1990, s. 13.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 60.

sociální...“<sup>134</sup> Jedním z těch, kteří měli k Masarykovým myšlenkám i k jeho pojetí lidství nesmírně blízko, byl Karel Čapek. Po vzniku samostatného státu se do popředí jeho tvorby dostávaly právě obecně lidské otázky spojené s hledáním a vymezením vztahu člověka ke světu a ke společnosti.

Meziválečné antiutopické texty i přes svou nesmírnou různorodost částečně inklinují k jednomu společnému tématu, k zamyšlení se nad postavením člověka ve světě. Díla jsou v obecné rovině jakýmsi hledáním lidství, toho, co to znamená být člověkem. Nejzřetelnější je tato rovina v díle Karla Čapka. Jeho drama *R. U. R.* se stává hledáním podstaty člověčenství, jeho román *Továrna na Absolutno* je hledání toho, jaký by měl být vztah člověka k člověku. Společně s bratrem Josefem ztvárnil v dramatu *Adam Stvořitel* myšlenku o důležitosti lidské odpovědnosti za sebe sama, ale i za svět, jenž nás obklopuje. Pozdější Čapkův román *Válka s Mloky* pak reflektuje možné ohrožení člověka a státu. Haussmannův satirický román *Velkovýroba ctnosti* směřuje k obraně svobody člověka a ke zdůraznění jeho jedinečnosti. Jeřábkův text *Firma prorokova* podtrhuje důležitost svobody lidské volby a to, že lidstvo musí dospět ke své mravnosti dobrovolně. Těsnohlídkův román *Vrba zelená* se zamýšlí nad podstatou krásy lidství a krásy lidských odlišností. Jakkoli je každý z meziválečných antiutopických textů jedinečný a svébytný, všechny směřují k obraně člověka jako jedinečné svobodné bytosti. Tato díla se ptají na to, jak člověka v novém, moderním, přetechnizovaném světě ochránit. Meziválečné antiutopické texty tak v sobě zrcadlí dobovou atmosféru hledání. Období budování státu bylo obdobím hledání hodnot, na nichž by měla nová společnost být založena, antiutopické texty tak svými tezemi a koncepty umožnily reflektování nově vzniklé republiky a nastavovaly tak kritické zrcadlo době, která usilovala o konstituování moderní svobodné společnosti. Oficiální představitelé státu hledali odpovědi na to, jakým způsobem nový stát utvářet a jak ho zařadit do evropského společenství, spisovatelé se ve dvacátých letech soustředili na niternější problém nově vzniklé republiky – na roli člověka v novém státním zřízení, na postavení člověka v rámci společnosti. Potřeba ochrany ideálů humanity sílí ve třicátých letech spolu s rostoucí hrozbou nově vznikajících evropských totalitních režimů. Zatímco ve dvacátých letech se ideály nového státu teprve utvářely, ve třicátých letech již bylo nutné přistoupit k jejich obraně.

---

<sup>134</sup> Masaryk, Tomáš Garrigue. *Ideály humanitní. Problém malého národa. Demokratism v politice*. Praha: Melantrich, 1990, s. 11.

V meziválečném období se objevily ještě další dva významné antiutopické texty, jež se od zbylých děl odlišovaly. Jsou jimi jednak román Jana Weisse *Dům o tisíci patrech*, jednak novela *Převychování* Jana Bardy. Tyto texty se soustřeďují především na prokreslení života člověka v nesvobodném totalitním světě. Stěžejní linií obou děl je hledání lidské identity. Obě díla se ptají na to, kým nebo čím je identita člověka vymezována a jak může člověk svou identitu a to, kým se cítí být, nalézat. Hledání identity se zároveň stává hledáním lidské svobody. Tím, že neustále nalzáme sami sebe, oprošťujeme se od tíživého totalitního světa a můžeme vnímat sami sebe jako svobodné bytosti. Lidská identita se zároveň s naším poznáním okolního světa neustále proměňuje. Hledání sebe sama je tak nekončícím procesem, v němž stále objevujeme nové podstaty našeho bytí. Podle Chrise Barkera je identita procesem stávání se, je proměnlivá a v podstatě neuchopitelná. V průběhu hledání sebe sama a vlastní identity je stěžejní právě onen proces, jenž nám umožňuje chápat sebe sama v nových rozměrech a kontextech. „*Existovat jako osobnost neznamena vlastnit nadčasovou podstatu, jde spíš o plastičnost a proměnlivost, schopnost specificky reagovat na sociální a kulturní shody okolností.*“<sup>135</sup> Weissův román *Dům o tisíci patrech* i Bardova novela *Převychování* tak zřejmě odkazují k dobovému chápání člověka jako bytosti, jež se neustále hledá a jež by se měla neustále hledat.

---

<sup>135</sup> Barker, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006, s. 75.

## 4 NEGATIVNÍ UTOPIE V OBDOBÍ POVÁLEČNÉM

### 4. 1 Antiutopie jako realita všedního dne

Poválečná padesátá a šedesátá léta dvacátého století byla dobou, která nemilosrdně zasáhla do vývoje českého umění i českého myšlení. Dramatické válečné a poválečné události proměnily soudobý pohled na svět a převrátily dosavadní hodnotový systém. Poválečné období bylo dobou nestálou a proměnlivou, dobou neúprosného rozčarování. Euforii z konce tragické války vystřídal poválečné zklamání, nenaplnění očekávaných snů, ale především příchod nové totalitní moci. Skutečnost, že nacistický totalitní režim několik let po jeho svržení vystřídal komunistický totalitní režim, byla krutou ranou, z níž se česká společnost jen obtížně vzpamatovávala. Přestože bolavá, rozjitřená a tísnivá padesátá léta záhy vystřídala nadějná léta šedesátá, úzkost z nacistických a komunistických zvrstev stále ve společnosti přetrvávala. Krutá dehumanizace člověka a zločiny proti lidskosti, které probíhaly v obou totalitních režimech, zcela převrátily dosavadní postoj k člověku a ke světu.

Po roce 1945 byla opět česká společnost postavena před otázku, jak nově konstituovat politickou i kulturní tvář republiky. Ukončení války bylo velkým mezníkem historickým, duchovním i tvůrčím. V neklidných poválečných letech se v rámci uměleckých debat znovu otevíraly zásadní otázky nastíněné už na přelomu dvacátých a třicátých let: Co je to umění a jaká je jeho funkce? Jaké má být postavení a poslání umělce? V bouřlivých poválečných diskuzích se střetávalo mnoho názorů a představ o tom, co to umění vlastně je a čemu má sloužit. Na jedné straně se ozývaly hlasy volající po užitečnosti a angažovanosti moderního umění, na druhé straně zde byli autoři, kteří se snažili zachycovat bytí člověka v jeho nejnitemnější poloze. Poválečná generace se umělecky nesmírně rozrůznila, a tak se poválečný kulturní prostor stal místem střetů mnoha protikladných tendencí.

Veškeré snahy o pluralitu poválečné doby byly zmařeny rokem 1948, definitivním nástupem komunistické strany k moci. „*První etapu, zahrnující hektické pounorové a první březnové dny, vyplnilo především vylučování aktivních odpůrců komunistické strany či jinak nepohodlných osob z veřejného života, zvláště publicistů, spisovatelů, divadelníků, rozhlasových pracovníků apod.*“<sup>136</sup> Chaotický hon na odpůrce

---

<sup>136</sup> Knapík, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948 – 1956*. Praha: Libri, 2006, s. 20.

režimu, který se v těchto letech rozpoutal, nebral konce. Atmosféra občanského pronásledování, křivých a nesmyslných obvinění, vykonstruovaných soudních procesů, zatýkání a popravování odhalila veskrze a naplno hrůzu nového totalitního režimu. Idea dokonalé společnosti, kterou se snažila komunistická propaganda na počátku padesátých let vytvořit, ztroskotala. Imaginární socialistická utopie se proměnila v antiutopii všedního dne.

Umění mělo v komunistickém totalitním světě sloužit především jako podpora oficiální ideologie, a tak se nově ustanovená kulturní politika stala jedním ze základních pilířů nastupujícího režimu. Jiří Knapík, český historik specializující se na problematiku poúnorové kultury, chápe pojem kulturní politika jako určitý protimluv, nicméně konstatuje, že v padesátých letech se tento koncept stal důležitým fenoménem. Podle Jiřího Knapíka tvořily poúnorovou kulturní politiku jednak zásahy do fungování kulturních institucí, jednak omezování podmínek pro tvůrčí činnost. Totalitní umění v padesátých a šedesátých letech mělo přispívat k budování a upevňování komunistického režimu.

Ustanovením oficiálně uznávané kulturní obce začala velká reorganizace české kultury. Redukování počtu uměleckých spolků, likvidace kulturních periodik, knihovní čistky, omezování vydavatelských možností, procesy s katolickou inteligencí, vytlačování některých uměleckých žánrů či perzekuce nevyhovujících autorů, to byly jedny z prvních zásahů do českého poválečného umění. Reorganizace české kultury nemilosrdně vytěsňovala z českého literárního kánonu tzv. nepohodlné autory a uměle tam dodávala autory vyhovující ideologii vládnoucí sféry. Restriktivní opatření, cenzurní systém, byrokratizace společnosti, procesy reinterpretace, orientace na sovětské ideologicko-estetické normy, záměrná izolace českého umění a snahy o přetváření kulturního systému měly formovat podobu nového totalitního umění.

Michal Bauer v knize *Ideologie a paměť* konstatuje, že na počátku padesátých let probíhal pokus o kodifikaci umělecké normy, jež měla být statická, závazná a jediná platná. Nejasná definice socialistického umění, potlačování estetické funkce ve prospěch funkce výchovné a vyprázdňenost hesel a frází nicméně přispívaly spíše k tomu, že se oficiální totalitní umění zmítalo v jakémsi bludném kruhu. Statičnost a neměnnost poúnorového umění byla pouze iluzivní, ve skutečnosti to byl živý, proměnlivý systém. Masové kulturní propagandistické kampaně měly jediný úkol – manifestovat sílu režimu, podpořit mocenské totalitní struktury a přimět lidi k aktivnímu podílení se na budování státu. Michal Bauer dodává, že snaha o dokonalou

organizaci soudobého uměleckého života měla přispět k dohledu nad volným časem lidí. Totalitní umění mělo fungovat jako nástroj kontroly a převýchovy.

Stejně jako se proměňovala kulturní politika, proměňovala se i samotná podoba totalitního režimu. V určitých etapách docházelo k pozvolnému uvolňování uměleckých dogmat a pout totality. Je třeba zdůraznit, že cenzurní zásahy i přes postupnou decentralizaci a liberalizaci systému v literatuře stále přetrvávaly. Rehabilitace politických vězňů a celkové uvolnění politického i uměleckého života v šedesátých letech však nic nezměnily na otřesné totalitní zkušenosti, jíž společnost v padesátých letech prošla. Společenská atmosféra v padesátých a šedesátých letech byla zcela rozdílná, myslím si nicméně, že tragika dějinných událostí padesátých let byla v šedesátých letech ještě silně přítomna a intenzivně ve společnosti i v umění rezonovala. Literární díla vznikající v šedesátých letech tak v sobě stále absorbují jisté aspekty společenské atmosféry let padesátých.

V těchto bouřlivých a pohnutých letech vznikají i antiutopické literární texty a v diskursu doby si nacházejí své místo. „*Význam negativní utopie v českém prostředí neoslabuje ani skutečnost, že v době, která tento tematický žánr vydatně, byť nechtěně živila, je předem diskvalifikována z oficiálního proudu literatury...*“<sup>137</sup> Do kategorie poválečných antiutopických textů z padesátých a šedesátých let řadíme tato díla: **Pavel Nauman**: *Zlatý věk* (1949), **Eduard Petiška**: *Cesta do země Lidivoni* (sepsáno 1951 – 1952, vydáno 1999), **Jan Weiss**: *Země vnuků* (1957), *Hádání o budoucím* (1963), **Josef Nesvadba**: *Tarzanova smrt* (1958) – povídka *Ostrov pirátů*, **Čestmír Vejdělek**: *Návrat z ráje* (1961), **Jiří Jobánek**: *Stříbrné ostrovy* (1965), **Jiří Marek**: *Blažený věk* (1967), **Ivan Foustka**: *Výlet k pánu bohu* (1968), **Ivan Kříž**: *Pravda o zkáze Sodomy* (1968), **Jiří Gruša**: *Mimner aneb Hra o smrd'ocha* (sepsáno 1968 – 1969, kompletně vydáno v samizdatu 1973, oficiálně 1991), **Ivan Klíma**: *Porota* (sepsáno 1965, vydáno 1969), *Lod' jménem Naděje* (sepsáno 1967, vydáno 1969), **Ladislav Fuks**: *Myši Natalie Mooshabrové* (1970).<sup>138</sup>

<sup>137</sup> Hrtánek, Petr. *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století. Pokus o znakovou identifikaci žánru*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004, s. 32.

<sup>138</sup> Petr Hrtánek ve své knize *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století* upozorňuje na existenci ještě dalších textů, jejichž příslušnost k antiutopickému žánru je poměrně sporná. Jedná se o texty Karla Honzíkova: *Znovuzřízení ráje* (1961), *Stopa ve vesmíru* (1970). Tato díla jsou sice svým charakterem částečně negativními utopiemi, ale vypovídají především o zhoubných aspektech kapitalistického systému, přičemž zdůrazňují potenciál systému socialistického. Nejedná se tedy o antiutopie ve vlastním slova smyslu, tj. texty kriticky reflektující aktuální zkušenost se stávajícím společenským zřízením. Jedná se o texty vhodným způsobem doplňující dobovou ideologii. Petr Hrtánek sem přiřazuje ještě texty Jana Weisse, jež svým naivním optimismem a vírou v bezchybnou budoucnost připomínají texty Honzíkova.

Pozice antiutopického literárního žánru nebyla v poválečných totalitních letech zcela jednoduchá. Poúnorová kulturní politika začala reformovat stávající umělecké koncepty. Reinterpretování české kultury a české historie se stalo jednou z důležitých součástí utváření nového režimu. „*Záměr vybudovat „socialistickou kulturu“, k čemuž se začalo od sklonku léta 1948 programově přistupovat, kladl na ty, kdo ho měli realizovat, v podstatě tyto nároky: prosadit v rámci Ždanovových tezí v nové umělecké tvorbě tzv. novou tematiku, provést revizi kulturního dědictví a reinterpretovat dosavadní hodnoty české kultury a dále odstránit českou kulturu od západních kořenů a demokratických tradic, vystavit ji jakési karanténě, v níž by pak mnohem snadněji vstřebávala infuzi ideologických kritérií a sovětských vlivů.*“<sup>139</sup> Žánr antiutopie nebyl v souladu s dobovou uměleckou normou, a tudíž nebyl oficiální ideologií ani žádán, ani podporován. Antiutopický literární žánr se přesunul zejména v brzkých poúnorových letech do sféry ineditní literatury. Obtížná pozice antiutopie byla dána i rozkolísaným vnímáním díla Karla Čapka. Vyzdvihovány byly antiutopie tzv. kapitalistického typu, tzn. texty, jež zobrazovaly budoucí nebezpečný kapitalistický svět (viz dílo Karla Honzíka). Antiutopický literární žánr byl tedy především v padesátých letech striktně ideologicky omezován.

Díla, jež reflektovala hrůznost, absurdnost a krutost totalitních režimů, bylo nemyslitelné v padesátých a v některých případech i v šedesátých letech vydávat. Texty zpodobňující nacistický, ale i komunistický totalitní režim si musely někdy velice složitě hledat svou cestu k vydání a některé z nich byly vydány až v devadesátých letech. Texty podléhaly cenzurním kontrolám a zásahům. I přes jejich jinotajný charakter bylo jejich vydávání někdy pozastaveno nebo zcela zakázáno (Eduard Petiška – *Cesta do země Lidivoni*, Jiří Gruša – *Mimner aneb Hra o smrd'ocha*). Dorota Bielec se ve své stati *Imaginace proti totalitě – český antiutopický román* pozastavuje nad tím, jak je možné, že na samém počátku sedmdesátých let mohl být vydán Fuksův román *Myši Natalie Mooshabrové*, když se v něm objevuje tolik patrných narážek na fungování totalitních režimů. Sama to osvětluje tezí, že v roce 1970 byl normalizační proces ještě ve svých počátcích, a tak mohl tento text uniknout přísné dobové cenzuře. Ostatní antiutopické texty vznikající v sedmdesátých a osmdesátých letech již takové štěstí neměly a byly odkázány na vydání buď v exilových nakladatelstvích, nebo v samizdatových edicích.

---

<sup>139</sup> Knapík, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948 – 1956*. Praha: Libri, 2006, s. 35.

Petr Hrtánek poznamenává, že cenzurním zásahům se kupodivu vyhnulo vydávání některých zahraničních antiutopií, v roce 1957 u nás bylo vydáno Bradburyho *451 stupňů Fahrenheita*. V padesátých a šedesátých letech byly v českém kontextu známé zřejmě i Orwellovy antiutopie (*Farma zvířat* v českém překladu vychází poprvé v roce 1946, román *1984* oficiálně až v osmdesátých letech). Dále mohly být v této době reflektovány i myšlenky Aldouse Huxleyho, jehož román *Brave new world*, nevhodně překládaný jako *Konec civilizace*, česky vyšel již v roce 1933, známý byl též text Jevgenije Zamjatina *My*, česky vyšel v roce 1927. Dobová kritika interpretovala tyto texty jako alegorie kapitalistického zřízení. Kritický tón evropských antiutopických děl byl vykládán jako odsouzení kapitalistického systému, a tudíž jako podpora stávajícího socialistického zřízení.

I přes tuto komplikovanou situaci vznikalo v českém kulturním prostoru mnoho textů s antiutopickými motivy. Prostřednictvím jinotajného způsobu vyprávění se staly jednou z pronikavých reflexí obou totalitních režimů, jimiž česká společnost prošla. „*Negativní utopie se zpřítomňuje jako žánr, jehož prostřednictvím chce tvůrce rozkrývat nástroje, příčiny a důsledky fungování totalitních systémů – ideologická dogmata, tvůrčí nesvobodu, perzekuce.*“<sup>140</sup>

Poválečné antiutopie mají v rámci české literatury zcela odlišné postavení než antiutopie meziválečné. Zatímco meziválečné antiutopie byly ve své době žádány a reflektovány, poválečné antiutopie nemohly bez omezení vycházet. Cenzurní zásahy omezily možnost komunikace těchto textů. Meziválečné utopie reagovaly na dobový stav po první světové válce a na nutnost nově konstituovat společnost, poválečné utopie reagovaly především na dvojí totalitní zkušenost a nutnost nově rekonstituovat českou společnost. Poválečné utopie nefungovaly jako katalyzátory oficiálních dobových diskuzí, ale spíše zrcadlily stav soudobé společnosti a uvažovaly nad tím, kam až totalitní režim může člověka zavést. Vzhledem k tomu, že texty poválečného období neměly takovou možnost komunikace jako texty meziválečného období, důležitost intertextových vazeb se poněkud stírá. Výraznější intertextový motiv nalezneme pouze ve dvou prózách – *Blažený věk* a *Stříbrné ostrovy*, reflektováno je tu dílo Karla Čapka a meziválečné prózy Jana Weisse.

Poválečné antiutopické texty bychom mohli rozdělit do dvou skupin: klasické antiutopické texty a texty žánrově nevyhraněné, jež v sobě nicméně nesou některé

---

<sup>140</sup> Hrtánek, Petr. *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století. Pokus o znakovou identifikaci žánru*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004, s. 18.



antiutopické motivy. První linii textů reprezentují tato díla: Eduard Petiška – *Cesta do země Lidivoni*, Jiří Marek – *Blažený věk*, Jiří Jobánek – *Stříbrné ostrovy*, Čestmír Vejdělek – *Návrat z ráje*, Jiří Gruša – *Mimner aneb Hra o smrd'ocha*, Ivan Foustka – *Výlet k pánu bohu*, Ivan Kříž – *Pravda o zkáze Sodomy*. Fikční světy těchto textů jsou situovány do fiktivního prostoru a času a nesou v sobě většinu charakteristických rysů antiutopického žánru. Druhá linie je reprezentována díly, které v sobě pouze syntetizují určité antiutopické motivy. Tato díla nejsou klasickými antiutopickými díly, jejich děj se odehrává v jakémsi bezčase a všeobecně je těžké tato díla kamkoli začlenit. Zařazuji sem tyto texty: Ladislav Fuks – *Myši Natalie Mooshabrové*, Ivan Klíma – *Porota, Lod' jménem Naděje*. Žánrová nevyhraněnost podtrhuje symboličnost a mnohoznačnost těchto textů.

V následujících částech této kapitoly se budu zabývat analýzou a interpretací poválečných negativních utopií. Jakým způsobem texty odrážejí dobové vnímání totality? Jakým způsobem totalitu zachycují? A jak vnímají člověka uvězněného v poutech totalitního režimu? To jsou některé z otázek, jež si kladu a na něž se pokusím najít odpovědi.

#### **4. 2 Totalita a její dobové vnímání**

Stěžejním tématem poválečných antiutopických textů bylo zachycení struktury a fungování totalitních režimů a postavení člověka v nich. Totalita jako taková je nicméně pojmem poměrně komplikovaným, mnohvrstevnatým a těžko uchopitelným, dokonce její samotné vnímání se může v průběhu historického vývoje proměňovat. Budu-li ve své práci hledat, jakým způsobem autoři totalitní systémy zachycovali, bude nejprve nutné vytyčit si, co to vlastně totalita je a jak ji můžeme uchopit a interpretovat. V rámci svých analýz budu pracovat se dvěma teoretickými koncepty. Tyto koncepty nejsou zvoleny náhodně, nýbrž cíleně, aby posloužily jako vhled do dobového chápání totality. Jedná se o texty, jež vznikaly několik let po skončení války a jsou stěžejními pracemi reflektujícími dobové koncepty totalitarismu. První z nich je kniha Hannah Arendtové *Původ totalitarismu (The Origin of Totalitarianism* – vydána 1951, vznikala v letech 1945 – 1949), druhá pak publikace Raymonda Arona *Demokracie a totalitarismus (Démocratie et totalitarisme* – vydána 1965, sestavena na základě přednášek přednesených na Sorbonně v letech 1957– 1958). Prostřednictvím těchto dvou děl bych chtěla stručně nastínit několik představ o totalitních systémech, které považuji

za zásadní a o které se budu v rámci komparace poválečných antiutopických textů opírat. Poválečné koncepty totalitarismu mi umožní poodhalit, jak byla totalita v padesátých a šedesátých letech reflektována.

Pojem totalita bývá tradičně definován jako politický systém, jenž prostřednictvím propagandy a teroru prosazuje celistvé a úplné ovládnutí všech sfér společenského, politického, kulturního a hospodářského života. Koncept totalitarismu byl poprvé načrtnut ve dvacátých letech dvacátého století. Teoretikové o něm hovořili v souvislosti s režimem fašistické Itálie a později i v souvislosti s režimem nacistického Německa. Systematický výklad a podrobná analýza tohoto konceptu přichází nicméně až s koncem druhé světové války. V padesátých a šedesátých letech vzniká několik zásadních publikací, jež se zevrubně konceptem totalitarismu zabývají. Společně s postupujícím bádáním o evropských totalitních režimech se teoretický pohled na problematiku totalitarismu rozvíjí a proměňuje. Různost stanovisek pak někdy úzce souvisí s dobovým náhledem na odlišnosti či podobnosti nacistického a komunistického režimu.

Hannah Arendtová se interpretaci totalitních systémů začíná věnovat bezprostředně po skončení druhé světové války. Svým dílem výrazně přispěla k lepšímu pochopení mechanismů totalit. Prostřednictvím úvah a analýz zkoumá a vytyčuje některé základní znaky totalitních systémů: ideologie, indoktrinace, podpora mas, systém teroru a nepřátel, vražedná mašinérie, reinterpretační historie, systém mystifikace a manipulování s veřejným míněním, systematické potlačení intelektuální a umělecké činnosti člověka, zřízení tajné policie a všudypřítomná propaganda. Propaganda, jež má podle Arendtové charakter jakýchsi nedotknutelných pravidel, o nichž se nepřemýšlí, má za úkol oslabit a znejistit člověka, vtisknout mu pokroucená pravidla, nemyslná hesla a pokřivené ideje. Totalita si vytváří zvláštní monopol na pravdu a na systém jejího upravování. *„Rozdíl mezi pravou a nepravdou nemusí být objektivní povahy a může se stát pouze záležitostí moci a obratnosti, vytrvalého tlaku a neustálého opakování.“*<sup>141</sup>

Jak již z názvu její knihy vyplývá, Hannah Arendtová se věnuje i samotnému vzniku totalitních režimů. Vznik totalitní moci se opírá jednak o vytvoření ideologického konceptu, jenž prosazuje vizi nové a lepší budoucnosti, jednak o podporu mas, tzv. politicky nevyhraněné populace. Arendtová zdůrazňuje, že totalitní systémy

---

<sup>141</sup> Arendtová, Hannah. Totalitarismus. In: *Původ totalitarismu*. Praha: OIKOYMENH, 1996, s. 464.

jsou přitažlivé jak pro tzv. deklasované vrstvy, tak pro společenské elity. Autorka si je vědoma rozdílnosti ideologických konceptů, na jejichž základě byly evropské totalitní společnosti organizovány, ale shledává, že ve struktuře a mechanismech fungování se jednotlivé režimy neliší. „*Nezáleží na tom, zda totalitní hnutí nabudou podoby nacismu nebo bolševismu, zda budou organizovat masy ve jménu rasy nebo třídy...*“<sup>142</sup> Arendtová se tak svými tezemi zapojuje do dobových diskuzí o možnosti srovnávat komunistický a nacistický režim. Svými úvahami podporuje myšlenku o podobnosti obou systémů.

Dalším důležitým aspektem vzniku totalit je existence tzv. masového člověka. Arendtová ho definuje takto: „*Hlavním znakem masového člověka není brutalita či primitivnost, nýbrž osamocení a nedostatek normálních sociálních vztahů.*“<sup>143</sup> Samota, nejistota a prázdnota – to jsou jedny z klíčových aspektů, které člověka přivádějí do pout totality. Touha po konzistentním, srozumitelném a předvídatelném světě vede člověka do osidel totalitního režimu. Skepse, všeobecná nedůvěra, všeobšáhá krize a lidská tíseň, to byly jedny ze zásadních okolností, které umožnily vzestup totalitních systémů. Totalita sama pak dále podporuje proces izolace člověka. Člověk osamocенý, nejistý, zmatený, odevzdaný, nepřemýšlející, člověk odtržený od reálného světa, člověk svázaný absurdními pravidly a nařízeními, tj. cíl totalitní moci. „*Totalitarismus se nespokojuje s vládnutím vnějšími prostředky, tedy pomocí státu a mašinérie násilí, totalitarismus objevil – díky své zvláštní ideologii a její úloze v donucovacím aparátu – nástroj umožňující ovládnutí a terorizování lidských bytostí zevnitř.*“<sup>144</sup> Výstižnými slovy vše shrnuje i Christiane Brennerová, která chápe totalitu jako „...*nárok na celého člověka i celý stát...*“<sup>145</sup>

Autor pozdější práce francouzský teoretik Raymond Aron dospívá ve svých úvahách k obdobným závěrům. Fenomén totalitarismu pro něj představuje několik zásadních pilířů: zrušení plurality stran, monopol strany na politickou činnost, ideologie, absolutní autorita, oficiální státní pravda, monopol na prostředky násilí a prostředky přesvědčování, absolutní podřízenost veškerých státních i soukromých zájmů státní ideologii, byrokratizace společnosti, politizace společnosti, teror policejní a ideologický. Právě kombinace ideologické zběsilosti a policejního teroru vytváří

---

<sup>142</sup> Arendtová, Hannah. Totalitarismus. In: *Původ totalitarismu*. Praha: OIKOYMENH, 1996, s. 439.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 444.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 454.

<sup>145</sup> Brenner, Christiane. Koncept totalitarismu – studená válka v teorii? In: Jiroušek, Bohumil a kol. *Proměny diskursu české marxistické historiografie*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta, 2008, s. 28.

ve společnosti atmosféru všeobecného strachu, podezřívání, samoty a izolovanosti. Nelítostná snaha o eliminaci nepřátel režimu je pak maskována vykonstruovanými a vynucenými ceremoniály doznání.

Jestliže se Hannah Arendtová věnuje spíše charakteristice a popisu vzniku totalitních režimů, pak Raymond Aron se věnuje spíše jejich srovnání a začlenění do širšího kontextu doby a evropské společnosti. Jestliže se Arendtová věnuje spíše analýze nacistického totalitního systému, pak se Aron věnuje spíše analýze stalinského totalitního systému. Aron shledává, že podoba francouzské a sovětské ústavy je téměř shodná, v základních bodech a principech se neliší. Konstatuje, že v totalitním státě právo a svoboda existují pouze na papíře. Vytváří se velká propast mezi ústavní fikcí a skutečností. Právo a spravedlnost jsou v totalitě podřízeny vůli vládnoucí sféry.

Aronova práce a jeho úvahy ho přivádějí až k momentu srovnání nacistického a komunistického režimu. V tomto bodě se poněkud rozchází s konceptem Arendtové. Existuje jeden totalitarismus nebo totalitarismy? Hannah Arendtová soudí, že nezáleží na tom, prostřednictvím jaké ideje bude společnost organizována, důležité jsou mechanismy fungování totalit, které jsou v případě nacistického i komunistického režimu téměř shodné. Raymond Aron naproti tomu zdůrazňuje rozdílnost těchto systémů. Odlišnosti objevuje nejen v podobě ideologie, ale především ve voličské základně jednotlivých totalitních stran.<sup>146</sup>

V této části své práce jsem prostřednictvím myšlenek Hannah Arendtové a Raymonda Arona jen stručně nastínila několik rysů totalitních systémů. Na základě srovnání těchto obecných konceptů a antiutopických textů ze stejné doby uvidíme, jakým způsobem se poválečná společnost stavěla k existenci totalitních režimů a jakým

---

<sup>146</sup> Problematika srovnávání komunistického a nacistického totalitního režimu je poměrně rozsáhlá a různí teoretikové k ní zaujmají různá stanoviska. Do jaké míry lze vlastně mezi nacistický a komunistický režim klást rovnítko? Christiane Brennerová ve své studii *Koncept totalitarismu – studená válka v teorii?* analyzuje proměnu chápání a porovnávání evropských totalitních systémů. První zmínky o komparaci nacistického a komunistického režimu přicházely již ve třicátých letech dvacátého století. Důkladnější a systematičtější náhled přichází nicméně až s koncem války. Brennerová poukazuje na to, že v brzkých poválečných letech mělo toto srovnání zejména v Německu sloužit k jakési redukci viny, popis nacistické vlády jako totalitní pomáhal přenášet zodpovědnost za politiku tohoto systému na malou skupinu vládnoucích. Změny v komunistických totalitních státech po roce 1956 nicméně odstartovaly proměnu pohledu na statický koncept totalitarismu. Brennerová zmiňuje, že po Stalinově smrti dochází k proměně sovětského systému, někdy bývá tento režim dokonce označován jako posttotalitní nebo pozdně totalitní. Širší spektrum poznatků o obou režimech silně narušilo statický koncept totalitarismu rozvíjející se zejména na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Podoba nacistického a komunistického totalitarismu se tak již zcela neshoduje. Někteří vnímají nacismus jako hnutí založené na „antihumanismu“, kdežto komunismus jako hnutí založené na „humanismu“. Chápání totalitních režimů se postupem času proměňuje. I u nás v pozdějších letech přichází zjištění, že komunistické totalitní Československo sedmdesátých a osmdesátých let již není oním komunistickým totalitním Československem let padesátých.

způsobem se otiskovalo dobové přemýšlení o totalitách do fikčních světů negativních utopií z padesátých a šedesátých let. V rámci dílčích analýz a interpretací vybraných poválečných textů se detailněji zadívám, jak autoři na totalitní systémy nahlíží a jak je v dílech zachycují.

### 4.3 Totalita tížící, drtící, deformující

V padesátých a šedesátých letech vznikalo v českém kulturním prostředí několik antiutopických textů. Jak z předchozí rozpravy vysvítá, neměly tyto texty pozici zcela jednoduchou. Antiutopie jako žánr reflektující soudobé společenské uspořádání byl žánrem nežádoucím a záměrně eliminovaným. I přes nejrůznější problémy se podařilo většinu antiutopických textů v tomto období vydat, pouze některé z nich musely počkat až na revoluční listopadové události. V této části své práce bych chtěla představit ty texty, jež mohou být považovány za tzv. klasické antiutopie, naplňují strukturu toho žánru. Mezi tzv. klasické antiutopické texty řadím tato díla: Eduard Petiška *Cesta do země Lidivoni*, Jiří Marek *Blažený věk*, Ivan Foustka *Výlet k pánuobohu*, Ivan Kříž *Pravda o zkáze Sodomy*, Jiří Jobánek *Stříbrné ostrovy*, Čestmír Vejdělek *Návrat z ráje* a Jiří Gruša *Mimner aneb Hra o smrd'ocha*. Fikční světy těchto textů se soustřeďují jednak na vyobrazení mechanismů fungování totalitního světa, jednak na situaci člověka, jenž se v takovém světě ocitne.

Text Eduarda Petišky *Cesta do země Lidivoni* je jedním z prvních poválečných antiutopických děl. Ačkoli text vznikl již v letech 1951 – 1952 a do nakladatelství byl rukopis předán v roce 1968, ke čtenářům se oficiálně dostává až na sklonku devadesátých let, tedy se zpožděním bezmála čtyřiceti let. Okolnosti vzniku tohoto antiutopického textu jsou poměrně zásadní, neboť ovlivňují výslednou podobu díla. Text vznikl v období neustálého strachu, nejistoty a podezírání, v atmosféře každodenního očekávání domovních prohlídek. Petiška se proto rozhodl skrýt své autorství a rukopis opatřil těmito slovy: „*Přeloženo ze starého německého originálu: Die Reise nach Leuteduften.*“<sup>147</sup> V bolavé atmosféře padesátých let, v době právě probíhajících persekucí mnoha českých spisovatelů a v době vyvrcholení politických procesů Petiška své dílo z krycích důvodů formálně uzpůsobil podobě utopických textů z přelomu osmnáctého a devatenáctého století, aby sám sebe mohl chránit před

---

<sup>147</sup> Petiška, Eduard. *Cesta do země Lidivoni*. Praha: Votobia, 1999, s. 6.

případným postihem či vězněním. K samotnému textu díla byl později přiřazen autorský prolog. „*Tento příběh byl napsán v letech 1951 a 1952. Nese znaky své doby. Tenkrát nemohl vyjít tiskem. Ležel v zásuvce vedle jiných mých rukopisů a dnes jej předkládám beze změny a bez dodatků. Nese znaky své doby. Ale nejen své.*“<sup>148</sup> Petiška zde dvakrát zdůraznil, že dílo nese znaky své doby. Ačkoli formální stránka díla odkazuje k textům starším, *Cesta do země Lidivoni* je výpovědí o hrůzné době totalitních padesátých let.

Petiškova antiutopie je koncipována jako klasický utopický cestopis. Hlavní hrdina se za podivných okolností dostává na neznámý ostrov Lidivoni. Ocitá se ve zvláštním absurdním světě, v němž je veškerý veřejný i soukromý život podroben králově vůli. V zemi mají zaveden striktní řád, jímž se všichni musejí řídit. Podivné ostrovní království je řízeno výhradně prostřednictvím králových nařízení a přání. Země, její minulost i přítomnost, zcela podléhá oficiální státní ideologii. Historie je pozměňována a upravována tak, aby vyhovovala královým potřebám a jeho vládnoucí ideologii. „*Psát historii tak, jak chce král...Nepsat nic jiného, než co chce král...Dbát ve všem králově vůle...*“<sup>149</sup> Pravda je pojem zcela pokroucený, v tomto světě se hledí spíše na užitečnost než na objektivnost pravdy. „*Pravda se stala prostředkem, který lze vhodně přizpůsobovat, který lze zjednat na posluhu, i koupit ji můžete, což je výhodnější nežli koupit otroka, jenž vám může utéci nebo předčasně zemřít. Není účelem hledat a nalézat pravdu, nýbrž stalo se zvykem prostřednictvím nějaké pravdy dojít prospěšného účelu, jenž naplnil kapsu a připne na hrud' čestný řád.*“<sup>150</sup> Ostrovní společnost je převychovaná, nikdo se již nezajímá o skutečný stav věcí. Lidé se podřizují králově vůli a přijímají totalitní společnost se všemi jejími aspekty, přesvědčení o správnosti svého rozhodnutí. Někteří jsou si těchto absurdních situací vědomi, aby ale mohli v takovém světě přežít, musejí striktně rozlišovat mezi svým soukromým a veřejným životem. Jakási schizofrenie lidského bytí přivádí člověka do stavu neustálé nejistoty a strachu. Jedinec si není jistý svou existencí, a tak se jeho život stává každodenním neustálým bojem se sebou samým. Svět, v němž se ocitá, ho drtí svými nesmyslnými pravidly, jimž nemá možnost vzdorovat.

Po nejrůznějších peripetiích se hlavní hrdina v samém závěru setkává s postavou krále, zjišťuje ovšem nenadálou pravdu o podstatě tohoto totalitního světa: „*Král se však nehýbal. I přistoupil jsem blíže a ke své hrůze jsem zpozoroval, že je jen vycpanou*

---

<sup>148</sup> Petiška, Eduard. *Cesta do země Lidivoni*. Praha: Votobia, 1999, s. 5.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 24.

velkou loutkou.“<sup>151</sup> Z postavy despotického krále se stala hadrová loutka, král se stal pouhým nástrojem, jenž měl udržovat totalitu a její mocenské struktury pohromadě. Skutečná moc je soustředěna v jiných rukou. Ale v jakých? Metaforický obraz krále jako loutky vypovídá o skutečné hrozbě totalitní moci. Tato skutečnost vyvolává několik důležitých otázek: Kdo tedy ovládá ostrovní zemi? Existoval kdy nějaký král? A jakým způsobem bychom mohli svrhnout režim, když ani nevíme, kdo ho vede? S kým bojovat a jak? Neuchopitelnost totalitní moci, nemožnost boje s ní, úzkost z toho, že nevíme, s čím bojujeme, to jsou zřejmě jedny z palčivých otázek, jež jedince žijícího v totalitě sužují.

Eduard Petiška ve fikčním světě své antiutopie zkonstruoval svět, jenž nese mnoho znaků totalitních režimů (všudypřítomná propaganda, nošení stejnokrojů, eliminování nepřátel, militarizace společnosti, reinterpretace historie, likvidace nepohodlných lidí, nutná loajalita k režimu, vzorové umění, absence svobodné tvůrčí činnosti, demonstrace síly režimu). Této novele nicméně dominují především dva dílčí aspekty, jež utváření totalitního světa doprovázejí: stanovení nároku na absolutní pravdu a nepřehlednost totalitní moci. Oba tyto aspekty totality zmiňuje i Hannah Arendtová. „*Jediné pravidlo, kterým si v totalitním státě může být každý jistý, je, že čím jsou vládní úřady viditelnější, tím menší je jejich moc, a čím méně se ví o existenci nějaké instituce, tím mocnější se nakonec ukáže.*“<sup>152</sup> Arendtová později zmiňuje, že v totalitě se paradoxně stranické postavení stává důležitější než postavení politické. Nepřehlednost moci v totalitním státě byla zřejmě vyvolána chaotickým honem na odpůrce režimu. Persekuce se v padesátých letech dotkly nejrůznějších vrstev společnosti i nejrůznějších osobností, tzv. ušetření nezůstali ani nejvyšší představitelé režimu (viz proces s Rudolfem Slánským). Nově nastupující totalitní režim si potřeboval upevnit svou mocenskou nadvládu a základní prostředek, který k tomu využíval, byl jednak systematický nátlak pokroucené totalitní pravdy, jednak persekuce nepohodlných osob. Oba tyto procesy měly nejen demonstrovat sílu režimu, ale především oslabit jeho potenciální odpůrce.

Eduard Petiška ve své krátké próze vytvořil pozoruhodné dílo. Obavy z potenciálního postihu mu neumožnily přílišné experimentování s tímto žánrem. I přes tato omezení je nicméně *Cesta do země Lidivoni* textem, který skutečně nese znaky své doby. Autor prokázal velmi dobrou pozorovací schopnost, postihnul důležité aspekty

---

<sup>151</sup> Petiška, Eduard. *Cesta do země Lidivoni*. Praha: Votobia, 1999, s. 82.

<sup>152</sup> Arendtová, Hannah. Totalitarismus. In: *Původ totalitarismu*. Praha: OIKOYMENH, 1996, s. 550.

života počátků padesátých let, v nichž se podoba režimu teprve ustalovala. Petiškova reflexe totalitního světa je výstižná. Alegorický příběh je projevem zděšení z absurdního, pokrouceného světa, je upomínkou toho, jakým způsobem totalita člověka deformuje, ale zároveň je i hrůzným poznáním nemožnosti s takovým systémem bojovat.

Experimentální próza Jiřího Gruši *Mimner aneb Hra o smrd'ocha* se v mnohých ohledech od Petiškovy novely *Cesta do země Lidivoni* odlišuje (formální zpracování, pojetí jedince žijícího v totalitním státě), ale stejně jako Petiškova antiutopie, tak i Grušova antiutopie mohla vyjít až v polistopadových letech. Jiří Gruša původně svůj text vydával v časopise *Sešity* pod pseudonymem Samuel Lewis. V brzké době bylo Grušovo autorství odhaleno, vydávání textu zastaveno a Jiří Gruša byl soudně stíhán pro obscénnost a nemravnost svého díla. Poprvé tak Grušův text *Mimner aneb Hra o smrd'ocha* vychází až v samizdatu v roce 1973 v edici Petlice a oficiálně je vydán až v roce 1991.

Saikak, hrdina Grušova příběhu, se dostává do záhadné země Kalpadocie, ocitá se ve světě, v němž lidé mluví jiným jazykem a platí zde jiná pravidla. Postupně nás seznamuje s krutým, hrubým, odlidštěným a chladným světem, v němž je násilí na denním pořádku a city pouze přívažkem lidského života. „*Když si odmyslím nemoc nebo úraz, je tu nejčastější příčinou smrti vražda.*“<sup>153</sup> Surovost, bezcitnost a hrubiánství jsou jedněmi ze základních pilířů tohoto světa. „*Ostatní tančili, smáli se a několik traómaseleitů dokonce ukazovalo své ženy, chválili je a o dvou těhotných tu padaly nejhrubší žerty. Mluvílo se o nich jako o panděřících – kaitarách, všichni se těmto žertům upřímně řehtali a zejména obě postižené. Popadaly se za svá břicha velmi okázale.*“<sup>154</sup> V Kalpadocii se zcela stírají hranice mezi intimním a veřejným životem. Společnost narušuje nejen intimitu milování, ale i intimitu umírání. Veřejné sledování svatební noci novomanželů je běžnou součástí kalpadockého života, milostný akt probíhá bez jakýchkoli emocí, mechanicky a strojeně. V zemi je narušen i koncept rodiny a rodinné výchovy. Otcové jsou vybírání losem. Plození dětí je pouze součástí společenského rituálu a vztah matky a dítěte je zcela popřen. Absence jakékoli mravnosti, počestnosti, citlivosti či cudnosti narušuje běžnou lidskou intimitu a

---

<sup>153</sup> Gruša, Jiří. *Mimner aneb Hra o smrd'ocha*. Praha: Odeon, 1991, s. 29.

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 43.



mezilidské vztahy. Hrůza kapadockého světa se odráží i v hrůznosti krajiny, jíž je Kalpadocie obklopena – odlidštěná, nevlídná, vyprahlá step.

Saikak se zpočátku snaží podat zprávu o této absurdní, nemilosrdné a podivné zemi. Snaží se být stran veškerého dění a zachovat si svůj pohled na svět a své hodnoty. Čím déle je nicméně v Kalpadocii, tím více přebírá její zvyky, obyčeje, způsoby chování i myšlení.

Stěžejním motivem Grušovy antiutopie je motiv jazyka, ten se objevuje ve dvou odlišných podobách: jednak jazyk jako prostředek úniku, jednak jazyk jako prostředek deformace člověka. Saikak si vede jakési záznamy, zprávy o Kalpadocii. Analýzou a zamyšlením se nad tímto světem si stále od Kalpadocie udržuje odstup a brání se jejímu pohlcení. Jazyk představuje pro hlavního hrdinu možnost úniku. Prostřednictvím zpráv, jež píše ve své mateřštině, vzdoruje absurditám kalpadockého světa. Samotný kalpadocký jazyk pak představuje prostředek deformace člověka. Kalpadocký jazyk svou neurčitostí a mnohoznačností představuje jednu ze zásadních bariér komunikace tamějších lidí. Deformovaný jazyk jako takový narušuje mezilidské vztahy a lidské myšlení. Přijetí narušeného jazykového kódu je jednou z příčin, proč se hlavní hrdina postupně vplétá do sítě tamějších pokroucených pravidel. Zabitím svého hostitele Basika přejímá jeho roli ve společnosti, dědí po něm dům i ženu. Převzetím nové identity se Saikak stává členem kalpadocké společnosti a bezezbytku přebírá její zvyky a obyčeje.<sup>155</sup>

Na rozdíl od Petiškova hrdiny se Grušův hrdina do pout totalitní společnosti stále více zaplétá. I když měl být kalpadocký výlet pouze krátkou návštěvou, na níž měla být vytvořena stručná zpráva o této neznámé zemi, hrdina se postupně a nevědomky stává součástí této pokřivené společnosti. Zatímco v Petiškově textu má hlavní hrdina možnost úniku, využívá příležitosti a prchá z absurdního ostrova Lidivoni, hrdinovi Grušova románu se možnost úniku z absurdního světa podivné Kalpadocie uzavírá. I přes jeho úsilí uniknout se stále více zaplétá do osidel totality. Grušův text je tak naléhavým varováním, neúprosným zděšením nad tím, jakým způsobem člověka totalita ovlivňuje. Přestože se jedinec sám nechce podílet na zvěrstvech, které režim

---

<sup>155</sup> Motiv jazyka jako prostředku deformace lidského myšlení použil už ve své antiutopii *1984* George Orwell. Tzv. newspeak důsledně omezoval možnost jazykového projevu, radikálně zjednodušoval řeč, omezoval tak možnost lidského myšlení. Okleštěný jazykový systém byl opět prostředek převýchovy člověka, totalita potřebovala eliminovat lidskou schopnost přemýšlet, soudit a hodnotit. Deformováním řeči se deformuje lidské myšlení a v konečném důsledku i člověk samotný. V Grušově i Orwellově románu tak vidíme, jak důležitým aspektem lidského života je jazyk. Pomocí něho můžeme svět reflektovat, kritizovat, vzdorovat mu, ale především o něm samostatně uvažovat. Zničením bohatosti jazyka ničíme lidský potenciál k obraně vůči vnějšímu světu.

páchá, nevědomky se zapojuje do koloběhu společenského dění, jeho myšlení se postupně deformuje a on přebírá totalitní vzorce chování.

Sepsání Grušova a Petiškova textu dělí téměř dvacet let. Záměrně jsem tyto dva texty přiřadila k sobě, neboť poměrně autenticky zachycují proměnu tematiky českých poválečných utopií. Zatímco na počátku padesátých let se stěžejním tématem stal aspekt utváření režimu, na konci let šedesátých, po téměř dvacetileté totalitní zkušenosti, se do popředí dostává nutnost zachycení toho, jakým způsobem totalitní svět člověka deformuje. Petiškův text je systematickým vhladem do struktury i fungování totalitního režimu, v Grušově textu je totalita pouze tušená a stěžejním tématem se stává její vliv na člověka. Pozdější antiutopické texty již nezkoumají, jakým způsobem se totalitní struktury upevňují, ale jakým způsobem člověka život pod totalitní nadvládou ovlivňuje. Grušova experimentální próza je textem, který poměrně výstižně mapuje to, co se s člověkem trýzněným totalitními absurditami může stát, jakým způsobem se může pokřivit jeho pohled na svět a na sebe sama.

Další dva antiutopické texty ze šedesátých let *Návrat z ráje* Čestmíra Vejdělka a *Stříbrné ostrovy* Jiřího Jobánka jsou díly, jež se zaměřují na jedno z dalších klasických antiutopických témat – existence člověka v přetechnizované společnosti.

Ústředními postavami Vejdělkovy antiutopie *Návrat z ráje* jsou novinář Řehoř, jenž jako pozorovatel přiletěl na planetu Lucie, a Lucijanka Bis. Planeta Lucie je planetou, na níž do evolučního vývoje lidstva zasáhly tzv. umělé mozky. Život na Lucii je kompletně řízen pomocí strojů. Řehoř zpočátku podléhá lákavosti nové civilizace a jejich neomezených možností. Užívá si svůj pobyt na planetě a neuvědomuje si možná rizika ovládnutí lidského života stroji. Lucijanka Bis se naproti tomu straní veškerého veřejného života na planetě, žije raději v ústraní. Řehoř se snaží o adaptaci, Bis o útěk. Po čase nicméně oba nacházejí společnou řeč a zjišťují, že ani jeden z nich nerozumí lucijanským pravidlům a zvyklostem. Dívka Bis je protikladem přetechnizovaného lucijanského světa, je posledním narozeným dítětem na Lucii. Stává se symbolem lidskosti, života a přirozenosti.

Lucijanští obyvatelé jsou určitým způsobem deformovaní, nechávají svůj život řídit prostřednictvím počítače, který oni sami zkonstruovali. Stroj Ben pracuje podle programu, který sestavili lidé. Pohodlnost a lhostejnost je zavedla dokonce do takového stavu, v němž centrální mozek celého systému Ben může nahlížet i do snění jednotlivých obyvatel. Kde jsou tak tito lidé ještě svobodní? Ben je komponován tak

důmyslně, aby mohl do detailu plnit všechny touhy Lucijanů. Obyvatelé planety žijí v iluzorním, nereálném světě, který je vytvářen v jejich myslích. Tento pohodlný způsob života je nicméně cestou k jejich záhubě. „*Život Lucijanů až příliš připomínal dubnový vítr, do kterého jednou vyjdete z domu, nastavíte mu tvář a pocítíte prostě blaho žít.*“<sup>156</sup> Někteří lidé se ze svého snění již nikdy neprobudí.

Absence jakéhokoli svobodného prostoru dokládá i fakt, že Lucijané neznají tužku a papír, neznají umění. Nemožnost cokoli zaznamenat opět odvádí člověka od jeho schopnosti přemýšlet. Potlačena je i důležitost lidské paměti, prostřednictvím níž jsme schopni si svět uvědomovat a reflektovat ho. Lucijanský jazyk, jenž není nikterak umělecky využíván, upadá. „*Lucijština se vyvinula tak dalece, že je schopna vyjádřit i nejdrobnější záhyby svého světa. A protože chybí literatura, mocná a sjednocující a třídící síla jazyka, je takřka nemožné osvojit si její obrovský pavučinově jemný masív, dochází nutní k tomu, že se každý Lucijan pohybuje v okruhu svých individuálních výrazových prostředků, a lucijština překonavší svůj kulminační bod, rozpadá se jako jednotný jazyk. Ještě si jakžtakž rozumějí. Zatím.*“<sup>157</sup> K čemu je ovšem taková bohatost jazyka, když ji nikdo nevyužívá. Svoboda lidského myšlení je úzce spjata s rozmanitostí jazyka. Tím, jak upadá jazyk, upadá i možnost a způsob, jak o světě přemýšlet. Komunikační bariéry uzavírají Lucijany do osamělého světa, v němž mají pouze své sny vyprodukované počítačem. Deformovaný jazyk je opět příčinou deformace lidských vztahů.

Pachtění se za dokonalou společností převedlo tuto planetu do nekonečného kolotoče lhostejnosti, netečnosti a otupělosti. Dokonalost, po níž lidstvo touží, je jednou z jeho nejpošetilejších tužeb. Dokonalost člověka otupí, omámí, ukonejší ho. V dokonalém světě je člověk oproštěn od práce, tvoření i přemýšlení. „*Bude vám to připadat paradoxní, ale pochmurný stav našeho lidstva je způsoben tím, že se tak pachtilo za vyšší dokonalostí.*“<sup>158</sup> Dokonalost člověka přivádí do lhostejného transu. Člověk se vzdal vlády nad sebou samým a přenechal ji jiným, stal se opuštěným, apatickým a nevšímavým. Tím, že se vzdal vlastní svobodné vůle, uvrhl sám sebe do světa totalitního diktátu. „*Proč jste to dopustili? Proč jste se vzdali vlády nad věcmi? Ty vykládáš paradoxy, váš stav je způsoben vyšší dokonalostí, za kterou jste se pachtili, Povídačky! Díky jim sedíš po desítky let v tomto pohodlném domě, modeluješ sochy a*

---

<sup>156</sup> Vejdělek, Čestmír. *Návrat z ráje*. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 126.

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 115.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 136.

oháníš se dlátem, zatímco jsi měl chodit mezi lidmi a burcovat je.“<sup>159</sup> Touha po dokonalosti a neschopnost převzít zodpovědnost za svůj život jsou hlavními příčinami, jež společnost zavedly do bludného kruhu totality, kterou si ale vlastně Lucijané zkonstruovali sami.

V próze Jiřího Jobánka *Stříbrné ostrovy* se setkáme s postavou Jáchyma, člověka, jenž se náhle probudí po dlouhé nemoci plné halucinací a přeludů. Země, do níž se probudil, ale není zemí, kterou opustil. Svět se proměnil v nehostinné místo, v němž člověk musí každodenně bojovat o své bytí. Jáchym si postupně si začíná vybavovat zasuté vzpomínky a konfrontuje realitu okolního světa s vlastními myšlenkami. Marně se snaží vzpomenout si, kým je a kým byl. Nejasnost, náznakovost a roztržitost vyprávění, pozice hlavního hrdiny ve světě i některé z motivů až nápadně připomínají Weissův antiutopický román *Dům o tisíci patrech*. Postava Jáchyma pak evokuje postavu Petra Broka. Intertextová vazba, která se zde objevuje, odkazuje nejen k tradici meziválečného antiutopického žánru, ale je rovněž určitým vodítkem pro vlastní interpretaci románu.

Postupné poznávání světa, do něhož se Jáchym probudil, je stěžejní linií celého příběhu. Nový svět je jaksi pokřivený, děsivý a temný. Jáchym pozoruje okolní svět a snaží se ho pochopit. Co jsou ony Stříbrné ostrovy, jež se vznášejí nad zemí? Od neznámého řečníka Ondřeje zjišťuje, že veškerou lidskou práci na zemi nahradily stroje a zemi pak ovládly. Vytvořil se zde bezútěšný svět, jemuž vládne všudypřítomná bída a strach, je zde potlačováno jakékoli umění a lidé jsou tříděni podle své rasy. Jáchym se stává svědkem hrůzného náletu letadel a masového zabíjení lidí. Jáchymovi se náhle začíná vracet jeho minulost. Vzpomíná si, jak se se svou rodinou zachránil po ničující jaderné katastrofě. Společně se ukrývali v podzemí, kde po dlouhá léta žili. Jáchym se další souhrou náhod dostává do jednoho ze Stříbrných ostrovů, který sestoupil na zem. V samotném závěru románu pak hrdinským činem zachraňuje svět, Jáchym se obětoval a zemřel pro blaho ostatních. Konečně jsou opět po mnoha temných, tíživých letech vidět na obloze hvězdy. Jáchym obětoval svůj život za zničení totalitního světa podobně jako Petr Brok.

Jobánkuv román *Stříbrné ostrovy* vypovídá o hrůze člověka, jenž ztratí paměť. Ztrátou paměti ztrácíme svou vlastní identitu. Vzhledem k charakteru totalitních režimů a jejich snaze po reinterpetaci světa a pozměňování minulosti je lidská paměť nesmírně

---

<sup>159</sup> Vejdělek, Čestmír. *Návrat z ráje*. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 152.

důležitá. Pouze pomocí ní si můžeme uvědomovat, kým jsme a v jakém světě žijeme. Jobánkův hrdina pouze díky nalezení své paměti a nalezením své identity mohl završit totalitní hrůzy a vymanit se z pout pokrouceného světa.

Tematika přetechnizovaného světa, která se v románech *Návrat z ráje* a *Stříbrné ostrovy* objevuje, odkrývá dobovou tíseň z nové vlny technické revoluce. Rostoucí napětí mezi západním světem a státy tzv. východního bloku přineslo závody ve zbrojení, rozvoj výroby jaderných zbraní, soupeření ve vývoji technických inovací, dobývání vesmíru a vypuknutí dalších ozbrojených konfliktů (Korejská válka, válka ve Vietnamu). V poválečném světě tak opět sílí úzkost z rozvíjející se techniky. Zobrazování hrozby jaderné války bylo typické především pro texty západních antiutopií, pro české antiutopie je stěžejním tématem spíše vztah člověka a totality. Nicméně Jobánkův text jasně ukazuje, že zbrojařské a technické soupeření západního a východního světa umocnilo obavy o budoucí osudy lidstva. Nejednou přichází zděšení z toho, kam tyto spory povedou. V samotném světě komunistických režimů se vytváří paradoxní stav, v němž totalitní propaganda prosazuje mírový koncept světa, ale v reálné skutečnosti dochází k výrobě zbraní a násilnému uchvacování moci. Ve Vejdělkově textu můžeme na druhou stranu číst dobové obavy z toho, jak ničivé a zhoubné mohou být zásahy techniky do běhu lidského života.

Román Jiřího Marka *Blažený věk* je dalším poválečným antiutopickým textem, který se zabývá obrazem přetechnizovaného světa. *Blažený věk* je nicméně románem, jenž v sobě syntetizuje obě důležitá témata poválečných antiutopií. Zabývá se nejen úvahami o problematice nového přetechnizovaného věku, ale rovněž i zevrubnou analýzou fungování totalitních režimů. Do centra pozornosti poválečných antiutopických textů se dostala tato dvě témata: vztah člověka a techniky a vztah člověka a totality. Román *Blažený věk* v sobě kombinuje oba tyto tematické okruhy.

V rámci fikčního světa tohoto románu se opět ocitáme v přetechnizovaném světě, ve světě, v němž dominantní postavení zastává věda a technika. Prostřednictvím strojů je ovládán téměř veškerý život v zemi. Profesor Maximus, přední vynálezce a technik Blaženého věku, přemýšlí o důsledcích a dopadech automatizace na člověka. Začíná si tíživě uvědomovat, že místo toho, aby stroje sloužily člověku, začínají lidé sloužit strojům. „...*stroj myslí za vás, píše za vás, kombinuje za vás...*“<sup>160</sup> V novém

---

<sup>160</sup> Marek, Jiří. *Blažený věk*. Praha: Ivo Železný, 1995, s. 18.

přetechnizovaném světě není místo pro nic přirozeného, nedokonalého či nepředvídatelného. Prostřednictvím rozvíjející se techniky se člověk snaží dosáhnout svého dokonalého utopického světa (podobně je toto téma pojato i v románu *Návrat z ráje*). „*Ale City už nemá duši...Je dokonalé, dokonale čisté a dokonale zmechanizované, ale nemá charakter.*“<sup>161</sup> Hlavní město Blaženého věku City je konstruováno tak, aby v něm mohly být ovládnuty všechny přírodní živly i střídání dne a noci. „*...stroje nám ukradly život, zastínily přírodu kolem nás, odtrhly nás od druhých lidí.*“<sup>162</sup> Lidé žijící v tomto světě si již ani neuvědomují důsledky takového života, přijímají nový věk vstřícně a s nadšením tak, jak jim nařizuje totalitní propaganda. *Občane, žiješ v Blaženém věku, uvědom si to...Občane, usmívej se, patří ti celý svět....*“<sup>163</sup>

Profesor Maximus v závěru románu odhaluje velké tajemství Blaženého věku. Sériově začínají být vyráběny automaty, které jsou od nerozeznání od člověka. „*Mezi námi chodí automaty podobní lidem. Sedají s námi, poslouchají nás, souhlasí s námi, vykonávají naše příkazy, ale přitom skrytě, nepostřehnutelně, tajně nás ovládají.*“<sup>164</sup> Nejprve bylo nahrazeno strojem lidské srdce a teď již i člověk sám. Největší zděšení však vyvolává jedna ze závěrečných scén, v níž zjišťujeme, že ani samy automaty neví, že jsou automaty a považují se za skutečné lidi. Neustálá touha po dokonalosti, dokonalém utopickém světě přivádí lidstvo do neuvěřitelného stavu apatie, bezmoci a otupělosti. Dokonalost, po níž lidstvo touží, je jeho největším pochybením. To, co je dokonale organizované, dokonale zkonstruované a dokonale fungující, už není ani přirozené, ani krásné, ani lidské. Člověk ve své zoufalé honbě po dokonalém životě ztrácí to nejdůležitější – sebe sama. „*Lhostejnost je to, nač lidstvo jednou vymře.*“<sup>165</sup> Lhostejnost, netečnost, nevšimavost, samota, to jsou rysy člověka žijícího v dokonalém, zmechanizovaném světě. Život člověka tak bude zřejmě v brzké době nahrazen životem automatických robotů, druhou tváří smrti. „*Kdysi se lidé báli, že svět se zřítí do hlubin vesmíru spálen neopatrně rozpoutanou energií. Ted' už všichni začínají tušit, že se stane něco jiného: svět, stále dokonalejší a neosobnější vychladne. Život se zastaví sám od sebe, protože ztratil důvod svého bytí.*“<sup>166</sup> Poslední nadějný hlas zaznívá v samém závěru románu. Východiskem z této zoufalé situace by byl moment, v němž by si

---

<sup>161</sup> Marek, Jiří. *Blažený věk*. Praha: Ivo Železný, 1995, s. 51.

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 6 – 8.

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 128.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 184.

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 221.

člověk konečně uvědomil, že honba za zvláštními ideály a dokonalým světem je jen pošetilou, nespílitelnou touhou. Lidskost se neskrývá v dokonalosti a uniformitě, ale naopak v naší jedinečnosti. Život nemá být pachtěním se za nedosažitelnou dokonalostí, ale stálým hledáním, objevováním a uvědomováním si sebe sama.

Druhá interpretační rovina románu *Blažený věk* je soustředěna na analýzu struktury a fungování totalitních systémů. Ve fikčním světě tohoto textu jsou zobrazeny poměrně výstižně a uceleně výrazné znaky totalit tak, jak je definují ve svých tezích Hannah Arendtová a Raymond Aron: všudypřítomná totalitní propaganda, teror, represe, zastrasování, nárok na absolutní pravdu, vytvoření soustavy nepřátel, úsilí o trvalé izolování a sledování jedince a systematické potlačování tvůrčí schopnosti člověka. V textu jsou podtrženy zejména ty aspekty totality, jež člověka bezprostředně obklopují, narušují jeho osobní prostor a potlačují jeho individualitu. Většina těchto rysů je v textu románu představena, román se ale ve své podstatě soustřeďuje na tři výrazné okruhy: totalitní propaganda, totalita a její nepřátelé a vztah jedince a totality.

Motiv totalitní propagandy prostupuje celým románem. Propaganda je zde chápána jako systematický informační nátlak, který člověku neustále připomíná, nač má myslet a jak jednat. Je zajímavé, že propaganda je v totalitním světě Blaženého věku úzce propojena se světem reklamy. Toto zjištění konstatuje ve svých tezích již Hannah Arendtová, propaganda se stejně jako reklama opírá o vědeckost a neomylnost svých tvrzení. Cílem totalitní propagandy je nejen vštípení nového konceptu světa, ale především omezení schopnosti vytvořit si jiný. Arendtová poznamenává, že prostřednictvím neustálého opakování se i lež může postupně stát pravdou. Arendtová dále podtrhuje fikčnost totalitní propagandy (nejúčinnější fikcí nacistické propagandy byl příběh o světovém spiknutí Židů). V románu *Blažený věk* je totalitní propaganda představena jako jeden ze zásadních pilířů totalitního systému, neboť znejišťuje a znesnadňuje pozici člověka ve světě. Všudypřítomný tlak totalitní propagandy činí člověka lhostejným, paranoidním a opuštěným. Cílem totalitní moci je vytvořit člověka, jenž by bez rozmyšlení, pouze mechanicky, přijímal teze totalitního světa. Vyprázdňenost totalitních hesel a frází člověka uzavírá v pochybném světě, v němž už se nesnaží o čemkoli přemýšlet. Stěžejní linií celého textu je naznačení, že prostřednictvím propagandy totalita člověka drtí a neposkytuje mu možnost tomuto světu vzdorovat. „*Neboť je velmi obtížné říct ne!, uprostřed davu, který křičí ano!*“<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Marek, Jiří. *Blažený věk*. Praha: Ivo Železný, 1995, s. 32.

V románu se tak odhaluje děsivá nemožnost z takového světa uniknout. „*Je příliš mnoho těch, kteří se vším souhlasí. Projedovat nesouhlas není jenom nebezpečné, je to i zbytečné! A to je mnohem horší.*“<sup>168</sup> Ukazuje se, že ani jakákoli forma odporu nenaplňuje ideály humanity. Kompletní destrukce City, hlavního města Blaženého věku, by vedla pouze ke smrti dalších a dalších lidí. Lhostejnost, apatie a otupělost lidí tak pouze pomáhá více a více upevňovat pozici totality.

System nepřátel je v totalitním světě Blaženého věku rovněž systematicky rozpracován. Nejen, že totalita potřebuje svého vnějšího nepřítele, ona si potřebuje ustanovit i svého vnitřního nepřítele. V románu *Blažený věk* jsou nepřátelé systému buď posíláni do koncentračních táborů, nebo jsou bez milosti zabíjeni. Bezprostředně po jejich deportaci nebo smrti se stát rovněž postará o to, aby již nezůstala žádná zmínka o jejich dřívější existenci. O tomto rysu hovoří podobně i Arendtová. Podotýká, že degradace a likvidace člověka jde tak daleko, že musí být kompletně vymazány jakékoli údaje o jeho bytí. Tresty smrti slouží k zastrasování obyvatelstva a k upevnění mocenské struktury režimu. V koncentračních táborech jsou zase lidé dokonale odříznuti od světa a od svých blízkých. Pro okolní svět jakoby už neexistovali, v rámci hierarchie tábora jsou zcela postradatelní a nahraditelní.

Třetím rysem, jenž je v románu *Blažený věk* zachycen, je záměrné potlačování svobodné umělecké a intelektuální činnosti člověka. Totalita, jež si podle teoretiků klade nárok na celého člověka a celý stát, usiluje o ovládnutí veškerých sfér veřejného i soukromého života. Totalita si vytváří koncept dokonalého umění. Oficiálním uměním Blaženého věku je tzv. technická poezie, poezie vytvářená stroji. Je to druh poezie, který nepřetěžuje lidský mozek. Poezie o pocitech, úzkostech, svíravé době, prázdnotě a velké lidské nudě není oficiálními mocenskými strukturami uznávána. Technická poezie je uměním, které příliš nezatěžuje člověka, nenutí ho přemýšlet, a tím se i zbytečně namáhat. Umění nemá sloužit k přemýšlení o světě, ale k bezobsažnému vyplnění volného času. Umění zachycující niterné pocity člověka je záměrně z oficiální kulturní sféry eliminováno. „*Není poezie příliš tichý hlas naší doby? Je ji ještě slyšet pod hučením města?*“<sup>169</sup> V dokonalé totalitní době, kdy lidský život zcela řídí stroje, není již umění zapotřebí, umění musí ustoupit do pozadí, je zbytečné, neužitečné a zatěžující.

Antiutopický román *Blažený věk* se tak stává jednak jakýmsi bezvýhodným hledáním posledního svobodného lidského prostoru, jednak hledáním člověka ve světě

---

<sup>168</sup> Marek, Jiří. *Blažený věk*. Praha: Ivo Železný, 1995, s. 62.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 52.



strojů. Jedinci v tomto světě je vzat téměř veškerý svobodný prostor pro jeho realizaci. Totalita si klade nárok nejen na veřejný život člověka, ale i na jeho život niterný. Vše jde dokonce tak daleko, že v Blaženém věku je vynalezen stroj, jenž umožňuje číst lidské myšlenky a pocity. Kde je tedy vlastně člověk ještě svobodný, když technika může proniknout i do jeho mysli? Prozatím jsou tyto přístroje ještě nedokonalé a nedokážou přesně rozpoznat, nač člověk myslí, prozatím stroj neumí obsáhnout rozsah a složitost lidského myšlení. Prozatím.

V románu *Blažený věk* jsou patrné intertextové vazby na antiutopická díla Karla Čapka a George Orwella. Jiří Marek navazuje na některé čapkovské motivy. Motivы přetechnizovaného světa a počátky nadvlády robotů jsou mu prostředníky, pomocí nichž uvažuje o tom, co je to lidství. Podobě jako Karel Čapek ostře vystupuje proti konceptu dokonalosti. Stejně jako Čapkovo drama *R. U. R.* hovoří o tom, že nejhorší věcí na světě je dát lidem ráj, tak i obdobným způsobem Marek chápe zhoubnou lidskou touhu po dokonalosti.

Na orwellovský typ antiutopie navazuje Marek především poměrně zevrubným a strukturovaným vnímáním totality. Dokáže nesmírně trefně postihnout všechny mechanismy jejího fungování. Orwellův text představuje jedince, které totalitní moc zcela pohltila, Orwelloy postavy Winstona i Julie jsou dokonale převychovány a stávají se hrdými občany Oceánie. Neváhají dokonce využívat její ohavné praktiky. „*Kdyby například sloužilo našim zájmům vychrtnout dítěti do tváře kyselinu sírovou – jste ochotni to udělat? – Ano.*“<sup>170</sup> Orwellův román *1984* je nekompromisní obžalobou všech totalitních režimů. Totalita podle tohoto románu člověka naprosto deformuje, pokrývá jeho pohled na svět a bere mu i to poslední, co mu ještě zbývá – možnost přemýšlet. Totalita je zde chápána jako konec svobodného života člověka. Text Jiřího Marka je naproti tomu možné číst jako pronikavou kritiku společnosti, která prahne po stále lepším a dokonalejším světě. Její touha ji přivádí až do neúprosných totalitních pout. V závěru románu však zaznívá nadějný hlas, který je neurčitým příslibem možného zlepšení. „*Ledaže by někdo pochopil, že skutečný Blažený věk nastává tam, kde se člověk sám se sebou pustí do boje.*“<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Orwell, George. *1984*. Praha: KMA, 2000, s. 183.

<sup>171</sup> Marek, Jiří. *Blažený věk*. Praha: Ivo Železný, 1995, s. 221

#### 4. 4 Boj člověka s totalitou

V poválečném období v českém kulturním kontextu vznikaly ještě další literární texty, které nemůžeme jednoznačně přiřadit k antiutopickému literárnímu žánru. Podle Petra Hrtánka jsou tyto texty žánrově nejednoznačné a nemají podobu tzv. čisté negativní utopie. Přestože se jedná o žánrově nevyhraněné prózy, tato díla nesporně nesou některé rysy tohoto žánru, vyskytují se v nich některé antiutopické motivy. Jsou to jednak prózy Ivana Klímy *Porota* a *Lod' jménem Naděje*, jednak román Ladislava Fukse *Myši Natalie Mooshabrové*. Tyto prózy nejsou zaměřeny na přesné strukturování totality, ale jsou jakousi niternou sondou do duše člověka, jehož totalitní svět drtí.

Novela Ivana Klímy *Porota* vypráví příběh archiváře, který je jedním z členů poroty rozhodující o vině či nevině muže obžalovaného z vraždy. V šestičlenné porotě zasedá archivář, holič, inženýr, prodavačka, pensiovaný kapitán a student medicíny. Vyšetřování celého případu probíhá za podivných a nejasných okolností. V momentě, kdy archivář začne o samotném skutku uvažovat hlouběji, vyvstane mu na mysl mnoho zásadních otázek, v nichž rozvažuje nad tím, zda v dějinách lidstva existovaly vůbec spravedlivé soudní procesy. „*Od počátku, ačkoli jsem pro to neměl mnoho rozumných důvodů – pokud nenazvu rozumným důvodem vědomí o tom, kolik justičních omylů a dokonce vražd provází dějiny lidské spravedlnosti od dávných dob až po dnešek – jsem se nedokázal zbavit nepřijemného dojmu, že cosi není zcela v pořádku.*“<sup>172</sup> Mínil, že v dějinách snad existuje jen jeden proces, který se v různých obdobích pouze proměňuje. Novodobé soudní procesy mohou být obměnou někdejších honů na čarodějnice. „*Ale lidstvo bohužel neslyne přílišným zájmem poučit se ze své minulosti: někdy mi připadá, že veškeré moje přemýšlení i moje konání nepřinášejí užitek nikomu než mně samému.*“<sup>173</sup> Je snad možné, že se doba inkvizice v různých obměnách v dějinách lidstva pravidelně navrácí? Jeho přemýšlení o vykonstruovaných soudních procesech, o politických honech na odpůrce režimu ho přivádí k neblahému poznání o nenávratnosti a neodčinitelnosti trestu smrti.

Na Klímově prozaickém textu je vidět patrná inspirace dílem Franze Kafky. V novele *Porota* se objevuje kafkovský motiv jakési neuchopitelné viny (tento motiv můžeme nalézt především v Kafkově novele *Proměna* či v románu *Proces*). Kafkovi hrdinové žijí ve světě zákonů, pravidel, pevného řádu. Kafkovy postavy takovému světu

---

<sup>172</sup> Klíma, Ivan. *Porota*. In: *Lod' jménem Naděje*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 7.

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 7.

nerozumí, nechápou principy jeho fungování, jsou ztraceni a zmateni, nedokážou se vyrovnat s nepochopitelností tohoto systému. Kafkovi jedinci usilující o své začlenění do struktury společnosti jsou ve své snaze neúspěšní. Z Kafkových hrdinů se stávají postavy osamocené, vzdor proti absurdním zákonům je marný. Vina, jež je jim přičtena, je nevyslovená, neuchopitelná, neznámá, metafyzická.<sup>174</sup>

Klíma svého archiváře zasazuje do obdobného světa. Archivář nicméně zpočátku věří ve spravedlnost a řádnost konaného soudního procesu. Po dramatických událostech, které se během několika málo hodin seběhnou, mu ale začíná docházet nesmyslnost boje s tímto řádem. Archivář začíná pociťovat, že člověk je pouze obětí systému a bránit se křivému obvinění z vraždy je stejně pošetilé jako snažit se z tohoto světa uniknout. Archivář postupně zjišťuje, že se nachází ve světě, v němž platí jakási pseudospravedlnost. Neexistuje spravedlnost jako taková, ale spravedlnost, jež je podřízena vůli vládnoucí moci. Přemýšlí nad tím, k čemu vlastně soudní procesy jsou, zdali opravdu soudy slouží spravedlnosti nebo moci. „*A nebyla v dějinách celá údobí – kdy trestající soudy vítězů soužily daleko méně spravedlnosti a daleko více moci?*“<sup>175</sup> Archivář si začíná uvědomovat, že otázka viny či nevinu tak v některých případech nemusí souviset se skutečným proviněním, ale s dobovým viděním světa (údajně čarodějnice i političtí odpůrci by pravděpodobně v jiné době odsouzeni nebyli). Vina se tak stává relativní a je podmíněna podobou dobového společenského diskursu. Tato skutečnost vzbuzuje v archiváři zásadní otázku: „*A kdo jsou viníci dnešních dní?*“<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Na počátku šedesátých let dochází v českém literárním kontextu k postupnému navazování kontinuity s předválečným a meziválečným uměním a k recepcím moderní české i světové literatury. Jedním z těch, k jehož poetice se autoři šedesátých let vracejí, je Franz Kafka. I přes nespornou významnost své dílo, stál po dlouhá léta stran hlubší reflexe. Do širšího povědomí se jeho dílo dostává až prostřednictvím konference v Liblicích pořádané v roce 1963. Tato konference bývá rovněž spojována s počátky liberalizace kulturního života šedesátých let. Liblická konference výrazně přispěla k větší vlně ohlasu Kafkova díla. Ivan Klíma byl jedním z těch, kteří byli Kafkovým dílem inspirováni. Další výrazné intertextové motivy odkazující na Kafkovy texty nalezneme v Klímově prozaickém díle *Láska a smetí*. Myslím si ale, že v případě toho díla bylo kafkovských motivů užito strojeně a nepřírozně. V případě novely *Porota* jsou odkazy na Kafkovo dílo v harmonii s celkovým vyzněním a myšlenkovým poselstvím textu, motivy jsou zařazeny nenásilně a uměřeně a čtenáři umožňují hlubší reflexi díla. Inspiračním zdrojem se Kafkova poetika stala nejen pro Ivana Klímu, ale kupříkladu i pro některá díla Milana Kundery, Jaroslava Putíka, Věry Sládkové, ale i pro další literáty té doby.

Kafkovo dílo se stalo jedním z prostředků, jak nahlížet na absurditu doby. Franz Kafka vyjádřil ve svých textech nadčasové myšlenky, jeho dílo uvažuje o člověku žijícím v absurdním, pokrouceném, nepochopitelném světě. Hrdiny Kafkových příběhů tento svět nesmírně tíží, ale i přesto se s ním snaží bojovat, snaží se mu vzdorovat. Kafkovo dílo se tak v období šedesátých let stalo opět nesmírně aktuální, neboť částečně zachycovalo pocit člověka žijícího ve světě, kterému nerozumí. Potřeba psát o problémech člověka zmítaného nepřehledným světem a o neschopnosti lidské komunikace podpořila obnovení zájmu o dílo Franze Kafky.

<sup>175</sup> Klíma, Ivan. *Porota*. In: *Lod' jménem Naděje*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 45.

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 16.

Poté, co si porota vyžádá rozhovor s obviněným, odhalí se jedno z děsivých tajemství tohoto světa. Porotcům je ukázána mrtvola obžalovaného se slovy, že byl zastřelen na útěku. Bystrému oku všech přítomných porotců nicméně neunikne fakt, že obžalovanému muži byla setnuta hlava. Před archivářem se tak objeví děsivé tajemství tohoto pokrouceného a absurdního systému – obžalování jsou zde popravováni bez řádného soudního procesu a bez prokázání jejich viny. „...rozsudek byl vykonán bez mého souhlasu...“<sup>177</sup> Archivář se tak bez jakéhokoli svého přičinění stává součástí tohoto vražedného systému. Je mu jasné, že na členy poroty je vyvíjen nátlak, aby vyslovili svůj souhlas s vinou obžalovaného a legitimizovali tak neprávem vykonanou popravu. Archivář tento akt odmítá a jako jediný z šestičlenné poroty hlasuje pro nevinu obžalovaného. Student medicíny, který vyjádřil nesouhlas s vinou obžalovaného a se svědeckými výpověďmi, již další den k soudnímu přelíčení nedorazil. Poslední slova, která mladík řekl archiváři, pro něj byla osudná. „*Nemůže se stát, že jsou svědci vinní a obžalovaní nevinní?*“ *Odešel rychleji, než jsem stačil odpovědět.*“<sup>178</sup> Archivář se právem obává, že nenávratné zmizení může postihnout i jeho a že lavice obžalovaných bude jednou určena i pro něj. I přes toto velké riziko nicméně archivář odmítá stát se figurkou v tomto absurdním totalitním státě, v němž funguje překroucená spravedlnost. Sám sebe osvobodil od totalitních pout a neúčastnil se zabíjení nevinných lidí.

Postava archiváře zde není zvolena náhodně – v perspektivě Klímovy prózy je povolání důležitým aspektem lidského života, povolání předurčuje identitu člověka (v textu se nedozvídáme jména postav, pouze jejich povolání). Archivář jakožto určitá spojnice doby současné i doby minulé ztělesňuje princip paměti. Pro odhalení totalitního režimu a nesmyslnosti doby bývá vědomí osobní i historické paměti zcela zásadní. Vzhledem k velké míře reinterpetování, přeznačování a falsifikace je uchování paměti klíčové. Archivář se stává nositelem paměti historické. Jsa si vědom krutých a bolavých historických událostí, může rozpoznávat absurdnost dění současného.

Hrůza totalitního režimu nespočívá jen ve ztrátě vlastní identity a vlastní pozice ve světě, ale i ve skutečnosti, že mnoho lidí se na totalitních zvěrstvech podílí jakousi kolektivní vinou, vinou tichého mlčení a souhlasu s krutými totalitními represemi. Přesně do této pozice se dostali čtyři členové poroty – prodavačka, holič, inženýr i kapitán. Mladý student medicíny kvůli svým otevřeným názorům a oprávněným pochybnostem o vině obžalovaného zmizel v soukolí režimu. Archivář, důstojný svých

---

<sup>177</sup> Klíma, Ivan. Porota. In: *Lod' jménem Naděje*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 30.

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 11.

názorů, setrval na svém mínění a nestal se jedním ze spoluvinných, kteří by obžalovaného odsoudili k trestu smrti. Nestal se tichým přihlížejícím jako tisíce dalších. „*Když inkvizice nejvíce řádila, statisíce dychtivě sledovaly planoucí hranice.*“<sup>179</sup> Stále existují nějací spoluvinní. Archivář se nestal součástí mlčící většiny, která totalitní zvěrstva v obavách o svůj vlastní život akceptuje. Archivář neuposlechl zákonů společnosti, ale zákonů svého vlastního svědomí. Odhodlal se k aktu vzdoru, možná za něj zaplatí, možná dopomůže k nastolení lepšího světa. „...*mrtvému už samozřejmě nikdo nepomůže, ale můžeme zachránit mnoho živých.*“<sup>180</sup>

Jedním z témat, které antiutopické texty z poválečného období v sobě zrcadlí, jsou politické soudní procesy. Texty odkazují k době nemilosrdných padesátých let, v nichž probíhaly hony na odpůrce režimu. Provinění obviněných bylo často vykonstruované, lživé a účelově vyrobené. Téma pseudospravedlnosti a podvržených procesů se objevuje nejvýrazněji v Klímově textu *Porota*, ale i v románu Jiřího Marka *Blažený věk* nebo v Petiškově próze *Cesta do země Lidivoni*. Ve všech těchto dílech se rozkrývá hrůza soudní mašinérie, jež se stává nástrojem prosazení mocenských zájmů vládnoucích. V románu Jiřího Marka *Blažený věk* se v samotném závěru chystá velký proces s odpůrci nového světa, přičemž je zde několikrát zdůrazněno, že počet obviněných může libovolně narůstat tak, jak bude zapotřebí. V Petiškově textu *Cesta do země Lidivoni* je hlavní hrdina Jakub Libertus zatčen a odsouzen k desetiletému pobytu v káznici pro údajnou urážku krále. Během cesty do věznice mu dokonce jeden ze strážníků sděluje: „*Bud'te rád, že nechceme, abyste se přiznal, a nemyslete si, že byste se nepřiznal. Tady se přizná každý a ke všemu.*“<sup>181</sup> V novele *Porota* se totalita snaží nevinné porotce zatáhnout do soukolí nespravedlivé totalitní justice, porotci mají jediný úkol – legitimizovat politickou vraždu.

Politické procesy, jež se staly jedním z prostředků demonstrování síly režimu, krutě zasáhly nejen perzekuované a jejich bližní, ale po odhalení bestiálnosti vyšetřovacích praktik i většinu české společnosti. Jedna z publikací, jež mapuje rozsah politických procesů z padesátých let, je kniha *Komunistický režim a politické procesy v Československu* Karla Kaplana a Pavla Palečka. Autoři konstatují, že už v předúnorovém období komunisté poměrně aktivně pracovali na zdiskreditování některých vysoce postavených vládních činitelů, jejich snahy byly většinou neúspěšné.

---

<sup>179</sup> Klíma, Ivan. *Porota*. In: *Lod' jménem Naděje*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 46.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>181</sup> Petiška, Eduard. *Cesta do země Lidivoni*. Praha: Votobia, 1999, s. 85.

„Už v době, kdy se komunistická strana teprve drala k moci, bylo zřejmé, že komunisté nebudou váhat řešit politické záležitosti a spory pomocí administrativně perzekučních metod a trestně soudních zákroků.“<sup>182</sup> Po únorovém převratu se ale politické procesy staly jednou z důležitých součástí konstituování nově vzniklé totality. „Nezvrátitelnost mašinerie politických procesů tkvěla v počáteční fázi v přesvědčení vedoucích komunistických funkcionářů, že jejich režim není dostatečně pevný. Bylo proto nutné výsledek státního převratu pojistit.“<sup>183</sup> Připravované procesy se staly útokem proti základům československé demokracie. Rozpoutalo se tažení proti mnoha lidem, kteří politicky, nábožensky a názorově režimu nevyhovovali. Veřejné politické procesy sloužily k upevnění komunistické moci, eliminaci nepřátel režimu, ale i k vytvoření atmosféry všeobecného strachu, podezírání a k výchově mas. Soudní přelíčení se stala dobře režirovaným divadlem pro veřejnost. Do štvavých kampaní měla být zapojena doslova celá společnost. „Do hysterické štvance, která měla vyvolat a vyvolala „spravedlivý hněv lidu proti zrádcům“, komunisté zatáhli i školní děti. Kampaň prostě vyzněla jako masové volání po krvi.“<sup>184</sup> Zrůdnost totalitního režimu se podepisovala i na skutečnosti, že do jeho propagandistické mašinerie byly zapojovány i děti. Důkazem velké moci totalitní propagandy byly masové petice, jež požadovaly v procesech ty nejpřísnější tresty. Odehrávaly se procesy s příslušníky bývalé vládnoucí sféry, s církevními hodnostáři, s účastníky druhé odboje, s distributory protirežimních letáků, s občany, kteří údajně vyvíjeli trestnou hospodářskou činnost, s nevyhovujícími katolicky orientovanými spisovateli, ale i s některými komunistickými funkcionáři. Rozsah procesů byl opravdu nedožímavý. Pečlivě byly vybírány a schvalovány oběti, ale i prokurátoři, soudci, advokáti, svědkové a autoři znaleckých posudků. Doznání oběti bylo vynucováno bestiálním fyzickým a psychickým týráním. Doznání obviněného bylo totiž zcela klíčové a zbavovalo veřejnost pochybností o jejich nevině. S politickými procesy úzce souvisely velké propagační kampaně a štvavé články v novinách. Společnost tak byla zamořena nenávistí a zlobou. Hrůznost a obludnost těchto procesů nebrala mezí.

Politické procesy naplno ukázaly, jak je člověk ve střetu s totalitní mašinerií bezmocný. Snahy o popírání své viny pouze vedly k dalšímu a dalšímu týrání, dokud nebylo doznání vynuceno. Střet člověka a totalitní spravedlnosti velmi výstižně

---

<sup>182</sup> Kaplan, Karel – Paleček, Pavel. *Komunistický režim a politické procesy v Československu*. Brno: Barrister & Principal, 2001, s. 17 – 18.

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>184</sup> Tamtéž, s. 68.

zaznamenal právě Ivan Klíma ve své novele *Porota*. Klíma zde neodkazuje k žádnému konkrétnímu politickému procesu, ale vytváří spíše obecný příběh o nemožnosti boje s pokroucenou totalitní spravedlností. Karel Kaplan a Pavel Paleček nicméně ve své knize uvádějí, že v padesátých letech se pravděpodobně několik obdobných procesů odehrálo. Zmiňují případ Petra Konečného a Františka Novotného, kteří byli ještě před vynesením rozsudku zřejmě popraveni a jejichž smrt byla obhájena pokusem o útek.

Politické procesy ukázaly, že formálně sepsané právní normy existují pouze na papíře a jejich uplatňování závisí pouze na vůli režimu (podrobně se o tom zmiňuje Raymond Aron – viz jeho srovnání francouzské a sovětské ústavy). Jakmile se jedinec ocitne v soukolí totalitního honu na nepřátele režimu, má jen pramalou naději, že by mohl uniknout. Spravedlnost už není otázkou práva, ale otázkou moci. Ivan Klíma ve svém textu dokázal vystihnout zoufalství člověka, jenž je vystaven tlaku totalitního aparátu. Režim si vytvořil zvláštní monopol na pravdu a spravedlnost a člověk jen těžce mohl vzdorovat smyšleným, lživým a absurdním nařčením. Rehabilitace politických vězňů probíhala pomalu a obtížně. Většinou až po letech žalářování byli lidé propuštěni na svobodu a v některých případech i očištěni. Klímova próza nicméně tíživě upozorňuje na nenavratitelnost a neodčinitelnost trestu smrti.

Klímova novela *Porota* je tak jednou z nejuvýstižnějších reflexí absurdnosti totalitního světa. Explicitně neodkazuje ke konkrétnímu soudnímu procesu, ale zachycuje dobovou úzkost z nemožnosti totalitě vzdorovat. Jestliže totalitní systém a jeho vládnoucí sféra shledala člověka nepohodlným, neexistovala pro něj prakticky žádná cesta, jak trestu za nesmyslná obvinění uniknout. Totalitní svět člověka zcela ochromí a člověk, ač se snaží sebevíce, nemá možnost se bránit. Politické vraždy jsou mementem, na něž by česká společnost neměla zapomínat ani v dnešních dnech. Pouze vědomí naší minulosti a přítomnosti může člověku dát možnost přemýšlet o světě, v němž žije.

Další z Klímových próz *Lod' jménem Naděje* vypráví alegorický příběh o plavbě na neznámé lodi, která své pasažéry žene vstříc záhubě. Příběh, který zde Klíma vystavěl, je možné číst a interpretovat různými způsoby. Neurčitost a symboličnost textu to nejen dovoluje, ba přímo k tomu vybízí. Cestující plující na lodi jménem Naděje se během podivné plavby dozvídají, že loď má být potopena i se všemi pasažéry na palubě, včetně kapitána, zbytek posádky má opustit loď na záchranném člunu. „*Plavba Naděje se končí dnes hodinu před půlnocí,“ oznámil jim důstojník. „Lod' bude*

*potopena na širém moři.*“<sup>185</sup> Cestující, kteří si nevědomky zvolili cestu na této lodi, jsou vystaveni absurdní situaci, v níž mají podle rozkazů zemřít. Cestující jsou udržováni v neustálé nejistotě o budoucnosti jejich bytí. „*Kam vlastně plujeme? Proč? Prozradil vám něco o cíli cesty? – Tušil jsem to,*“ řekl. „*Neodpovědí! Je to promyšlený plán! Chtějí nás zlomit nejistotou.*“<sup>186</sup> Posádka se nedá obměkčit, neboť pouze plní kapitánovy rozkazy. Jedna z hlavních postav příběhu si uvědomuje absurdnost takového jednání. Nesmyslné plnění rozkazů, aniž by se nad nimi člověk zamyslel, může vést k tragickým důsledkům. „*Ano, pomyslel si Jakub, ale i oni plní rozkaz, snad jim ani neřekli, kdo jsme, zcela jistě jim to neřekli, protože jejich úkol byl jiný a zcela přesně vymezený, tak jako jeho úkolem bylo zajistit dodání časopisů a nestarat se, vyzývají-li k vraždám anebo proti nim, anebo jsou-li lhostejné ke všemu...*“<sup>187</sup> Cestující, kteří se stávají oběťmi záhadného systému, uvažují, jak se mohou vymanit z pokroucených rozkazů, jež rozhodují o jejich životě a smrti. Jak se vyrovnat se světem, z něhož není úniku? Údajné dobrovolné rozhodnutí bylo rozhodnutím z nevědomosti. Čím se člověk v takovém případě provinil?

Klímová próza není klasickým antiutopickým vyprávěním, přesto se v ní objevují některé stěžejní rysy popisující život člověka v totalitě. Motiv neznámého, záhadného provinění doplňuje motiv nepochopitelnosti a neuchopitelnosti totalitního světa. Novelu *Lod' jménem Naděje* je nicméně možné číst v několika perspektivách, jež by mohly odkazovat k reprezentaci dobového dění a myšlení. Je možné tuto prózu číst jako alegorický příběh o tom, kterak se člověk nevědomky a prostřednictvím mylného rozhodnutí dostává do pout totalitního systému? Klímova próza se ptá na několik zásadních otázek: Jakým způsobem vlastně vzniká totalita? A jakým způsobem se na tom jedinec svými rozhodnutími podílí? A jak následně s takovým režimem můžeme bojovat? Klímovu prózu je možno chápat nejen jako alegorické vyprávění o nástupu totalitního režimu, ale rovněž jako příběh, jenž ztvárňuje absurdnost a surovost židovské genocidy. V Klímově děsivém příběhu se člověk dostává do pevného soukolí systému, z něhož nemůže uniknout. Pošetilá a krutá rozhodnutí určují, kdo bude žít a kdo nikoli. Klíma dokázal ve své próze postihnout bestiálnost nesmyslného vyvražďování lidí. Klímova próza *Lod' jménem Naděje* je příběhem o strašlivé hrůze a bezmocnosti, s jakou se člověk v takové situaci potýká.

---

<sup>185</sup> Klíma, Ivan. *Lod' jménem Naděje*. In: *Lod' jménem Naděje*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 143.

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 167.



Běsnění druhé světové války se nemilosrdně podepsalo na podobě poválečné společnosti. Hrůzné zločiny proti lidskosti a masové vyvražďování nevinných lidí, jež probíhalo v nacistických koncentračních táborech, byly důkazem hluboké krize doby. Jedním z těch, kteří zkoumají poválečné reflektování židovské genocidy, je Enzo Traverso. Ve své knize *Trhlina v dějinách: esej o Osvětimi a intelektuálech* rozvažuje nad tím, jak hluboce a krutě události druhé světové války zasáhly do vývoje evropské společnosti. Naprostá dehumanizace člověka a nejhrubší porušení lidskosti zcela narušily kontinuitu jejího vývoje a donutily ji přehodnotit dosavadní postoj ke světu a k člověku. Traverso nicméně konstatuje, že poválečná Evropa nedokázala ani několik let po válce židovskou genocidu skutečně reflektovat. „...evropská kultura po druhé světové válce nedokázala v židovské genocidě poznat civilizační zlom a na základě tohoto zjištění se zamyslet nad tím, jak k němu došlo.“<sup>188</sup> Ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století se téma židovské genocidy dostalo na okraj dobových diskuzí. V českých poválečných antiutopických textech je toto téma rovněž reflektováno spíše zřídka, a to jen jako jeden z doprovodných motivů (Ivan Klíma *Lod' jménem Naděje*, Jiří Jobánek *Stříbrné ostrovy*). Traverso se tudíž ptá, proč se židovská genocida stala opomíjeným tématem? Proč nebyla v poválečném světě blíže reflektována? „*Lidé nereagují na velké katastrofy s jasnými myšlenkami a silnými emocemi, ošívají se, váhají, schovávají se za zavedené názory, ze samého strachu utíkají.*“<sup>189</sup> Enzo Traverso podotýká, že dokonce sami přeživší potřebovali několikaletý odstup, aby se mohli nad svým hrůzným zážitkem zamyslet a pokusit se s ním vyrovnat. Snaha o postihnutí prožitku lidí, kteří byli svědky nacistických zvěrstev, byla rovněž nesmírně problematická. Prožitky přeživších se různily, každý vnímal tuto skutečnost jiným způsobem. Nadto se v poválečném světě dalo jen těžko uvěřit, že lidstvo bylo tak krutých skutků schopno. „*Není-li zpráva o továrnách na smrt podložena přímým pohledem na hrůzy, zůstává abstraktní, neurčitá a vlastně neuchopitelná.*“<sup>190</sup> Traverso soudí, že se lidstvo bylo vystaveno tak hroznému absurditě, již nebylo schopno pochopit.

Reflektování židovské genocidy bylo po válce věcí nesmírně problematickou. Začalo se uvažovat o tom, kdo nese za tyto válečné hrůzy největší podíl viny. Jedním z palčivých problémů se stalo hledání odpovědnosti za nacistická zvěrstva. Hledání viny za totalitní zločiny se stává jednou z otázek poválečného světa, která dodnes není a ani

---

<sup>188</sup> Traverso, Enzo. *Trhlina v dějinách*. Praha: Academia, 2006, s. 18.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 25.

nemůže být vyřešena. Obtížné hledání viny a lidské zodpovědnosti za tyto zločiny bylo diskutovanou, avšak nevyřešenou otázkou. Nesou vinu pouze ti, kteří je páchali? Má odpovědnost přijmout pouze německá společnost nebo je to záležitostí celé společnosti evropské? V dobovém myšlení se tak střetává princip individuální a kolektivní viny (podrobněji o tomto tématu uvažuje Karl Jasper v knize *Otázka viny* z roku 1946). Několikaleté soudní procesy s nacistickými pohlaváry, neúspěšný hon na nacistické utečence a spory o odpovědnost za zločiny proti lidskosti uvrhly svět do nejistoty a pochybnosti, společnost zřejmě netušila, jaké zaujmout stanovisko. Děsivé zjištění, že smrt se stala jakýmsi produktem výrobní struktury, bylo nesmírně tíživé a těžko pochopitelné a uchopitelné. Nevyřešený problém odpovědnosti a viny se nad evropskou společností vznášel a zřejmě stále vznáší jako neviditelný přízrak. Téma židovské genocidy zaujímalo v české literatuře čtyřicátých a první polovině padesátých let jen okrajové místo. Těsně po válce začaly vycházet knihy dokumentárního charakteru, příkladem budiž kniha autorů Oty Krause a Ericha Kulka *Továrna na smrt* z roku 1946, v roce 1949 vychází význačný román Jiřího Weila *Život s hvězdou*. Na počátku padesátých let s nástupem nové totalitní moci pak dochází k záměrnému vytěšňování tohoto tématu. Větší vlna reflexe přichází až s přelomem padesátých a šedesátých let v díle Arnošta Lustiga, Ladislava Fukse, Jana Otčenáška nebo Hany Bělohradské. V šedesátých letech se pak tematika židovské genocidy stává jedním z centrálních témat české prózy.

Jedním z posledních románů poválečné antiutopické literatury je text Ladislava Fukse *Myši Natalie Mooshabrové*. Tato mnohohrstevnatá próza vypráví o střetu člověka s totalitním režimem. Ústřední postavou celého vyprávění je Natalie Mooshabrová, žena žijící v chudinské čtvrti, pracující na hřbitově a věnující se péči o problémové děti. Paní Mooshabrová žije v podivném, temném, tíživém světě, který ovládá záhadná postava Albína Rappelschlunda. Ten má údajně vládnout společně s kněžnou Augustou Thálskou, kterou už ale nikdo padesát let neviděl.

Román *Myši Natalie Mooshabrové* je kompozičně promyšleným a propracovaným celkem, nic není v díle samoučelné a vše má hlubší smysl. Ladislav Fuks vytvořil pozoruhodné dílo, jež čtenáře neustále nutí k zamyšlení. Čtenář tak v průběhu vyprávění tápe, přemýšlí, kombinuje a hledá skutečnou podstatu vyprávěného. „Čtenář postupující dílem se dlouho marně snaží podle syžetu rekonstruovat jeho fabuli. Pravá podstata událostí se před ním zjevuje až v samém

závěru.“<sup>191</sup> Luboš Merhaut podotýká, že Fuksův román se pohybuje v jakési spirále. Principy opakování a mystifikační motivy vytváří v díle určité napětí. Čtenář neustále musí dešifrovat odehrávající se události. Nejednou ho text přivádí na scestí a znesnadňuje mu celistvé uchopení příběhu. Struktura vyprávění není zvolena náhodně, ve Fuksově románu tento zvláštní princip výstavby textu koresponduje s myšlenkovým poselstvím díla. „*Fuks strategicky zahaluje román do příznačné atmosféry, přizpůsobuje se charakteru prostředí, promyšleně a utajeně připravuje vyznění, smysl, jehož šíře a adekvátnost zapřičiňují způsob fungování komunikace.*“<sup>192</sup> Dílo jako celek svou formální i tematickou linií zosobňuje absurdnost totalitního světa.

Atmosféra pokrouceného a tíživého světa, v němž paní Mooshabrová žije, není v textu bezprostředně představena. Totalita je zde spíše tušená, než že by byla explicitně popisovaná. Před čtenářem se tak hrůznost režimu postupně vyjevuje. Neurčitost a mlhavost vyprávění nám dává pouze tušit, jaké hrůzné praktiky se v tomto pokrouceném světě dějí. Bizardní a groteskní vyprávění jen umocňuje úzkost ze světa. Žánrový synkretismus, jenž je pro toto dílo typický, znejišťuje vnímání fikčního světa (Luboš Merhaut poznamenává, že v díle se objevují prvky hororu, vědeckofantastické, utopické a detektivní literatury). Nejruznější mystifikační motivy nás upomínají k tomu, že v pokrouceném totalitním světě nic není takové, jak se na první pohled může zdát. Všudypřítomná tíseň, strach a samota odhalují hrůzu doby. Člověk se ocitá v prapodivném světě plném paradoxů. Kněžna, jež je jedním ze symbolů totalitního světa, je zároveň tím samým režimem pronásledována. Merhaut připomíná, že jsou zde v podivné symbióze smíchány rozdílné časy – dávný středověk, tragická přítomnost i kosmická budoucnost. Modernost doby se groteskně střetává se středověkými rysy společnosti. Samotná výstavba díla tak napomáhá v interpretaci tohoto románu. Text má svou klamavost a zdánlivou nepřehledností připomínat chaotičnost a nesmyslnost totalitního světa.

Hrůznost totalitního světa se vyjevuje nejen ve struktuře textu, ale především v pohledu na mezilidské vztahy. Ty jsou v rámci tohoto světa pokrouceny a deformovány. Hrůza totalitního světa zasahuje i do nejniternějšího lidského vztahu, do vztahu matky a dítěte. V románu *Myši Natalie Mooshabrové* jsme nejednou svědky toho, jak jsou matky a jejich děti od sebe vnitřně odtrženy. Není, že Paní Mooshabrová

---

<sup>191</sup> Merhaut, Luboš. Nelehká cesta za poznáním zla. Interpretace Fuksova románu *Myši Natalie Mooshabrové*. *Česká literatura* 37, č. 5., 1989, s. 401.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 407.

dohlíží na výchovu problémových dětí, ale sama je svými dětmi systematicky terorizována. Nabule a Wezr se k ní chovají otřesným způsobem, ponižují ji, využívají a posmívají se jí. Ke své matce nechovají žádnou úctu. Nabule a Wezr se k matce chovají jako k nejposlednějšímu ubožákovi, odhánějí ji od sebe a vystavují ji psychickému týrání. Totalita tak svou mocí zasahuje nejen do podoby veřejného života v zemi a řízení státních institucí, ale zcela narušuje mezilidské vztahy. Zlo totalitního světa tak skrytě začíná deformovat i vztah člověka k člověku.

Stěžejním tématem Fuksova románu je nicméně hledání lidské identity v totalitním světě. Dílo se ptá na to, jakým způsobem můžeme v totalitě žít a jak můžeme sami sebe uchránit před jejím zlem? V závěru knihy se nám totiž odhaluje skutečná identita paní Mooshabrové, byla onou desítky let ztracenou kněžnou Augustou Thálskou. Bezprostředně po nástupu Albína Rappelschlunda k moci musela samu sebe ukrýt, aby se uchránila před jeho zuřivým pronásledováním. Kněžna Augusta byla nucena přijmout jinou identitu, identitu chudé prosté ženy. Musela se vzdát sebe sama, aby si tak uchránila svůj život. Role, kterou přijala, se na desítky let stala jejím vězením. Nemožnost být tím, kým se cítí, ji uvrhla do světa osamění a nepochopení. Byla odtržena nejen od ostatních blízkých lidí, ale především sama od sebe. *„Paní Mooshabrová jako hledaná panovnice dělá jen důkladněji to, co všichni lidé v rappelschlundovském státě. Vytváří si okolo sebe neproniknutelnou vrstvu anonymity, zcela podléhá zavedenému systému banality a neupřímnosti, snaží se nijak na sebe neupozorňovat aktivitou a osobností. Rozpornost vnitřního a vnějšího světa ústí až do absurdního momentu, kdy kněžna zcela přijímá nesejmutelnou masku Natálie Mooshabrové.“*<sup>193</sup> Bezprostředně po svržení Rappelschlundova režimu ale paní Mooshabrová volí raději dobrovolnou smrt, aby tak již nikdy nemohlo být využito jejího dobrého jména pro nové uchvácení vlády nad její zemí. Konec totalitního režimu je tak symbolicky spjat i se smrtí jednoho z jejích symbolů. Ztrátou své vlastní identity jako by ztratila i něco ze sebe. Nemožnost po dlouhá léta vystoupit ze své role z ní vytvořila osamělého a nesmírně zranitelného člověka.

Podobným osudem, jakým měla Natalie Mooshabrová, možná prošla většina lidí žijících v Rappelschlundově totalitě. *„Dostáváme se k nepřírozenému (až panoptikálnímu) světu obyvatel, kteří manévrují od banality k banalitě, pro něž je všednost napětím. Postavy v románu jako by se bály projevit svou lidskost a*

---

<sup>193</sup> Merhaut, Luboš. Nelehká cesta za poznáním zla. Interpretace Fuksova románu *Myši Natálie Mooshabrové*. *Česká literatura* 37, č. 5., 1989, s. 408.

*individualitu, svou aktivitu a vůli.*<sup>194</sup> Ztráta vlastní identity se jeví jako jediné možné východisko v bezútěšném, zlém světě. Totalitní režim prostřednictvím své propagandy a neustálého přeznačování znejišťuje a znejasňuje naši pozici ve světě. To v nás vyvolává otázku: Jak moc se člověk musí proměnit, aby mohl v totalitě přežít? Totalitní teror nepostihuje člověka pouze vnějškově, ale především uvnitř. Ztráta sebe sama je chápána jako jediná možnost, jak v totalitním světě přežít. Nejen, že totalitní svět svými mechanismy atakuje lidské bytosti a snaží se je situovat do pozice, v níž je chce mít, ale člověk, aby se mohl takovému světu alespoň částečně bránit, musí přistoupit na tuto krutkou hru a převzít na sebe identitu někoho jiného.

Fuksův román *Myši Natalie Mooshabrové* zobrazuje jeden z nejhorších rysů totalitních režimů. Hannah Arendtová ho nazvala „terorizování lidských bytostí zevnitř.“ Člověk je vystaven neustálým atakům ze strany totalitního světa, ubránit se jim vyžaduje nesmírnou sílu a odvalu. Nejen, že člověk zmítaný totalitním systémem musí dennodenně nastavovat vnějšímu světu masku své poslušnosti, ale teror zachází tak daleko, že člověk sám se stává zoufalým, nešťastným a osamoceným. Totalita terorizuje člověka nejen, když vychází ven na ulici, ale i v klidu jeho domova.

#### **4. 5 Poválečné utopie jako reprezentace dobového myšlení**

Poválečné antiutopické texty neměly v padesátých a šedesátých letech zcela jednoduchou pozici. Antiutopický literární žánr byl v komplikovaném postavení vůči striktní kulturní politice poválečného období, jež se snažila o eliminování ideologicky nevhodného umění. I přes zjevná omezování uměleckého diskursu vzniklo v českém literárním kontextu několik pozoruhodných antiutopických textů. Tyto texty v sobě zrcadlí realitu poválečné společnosti. Odráží se v nich některé dobové diskuze. Texty nejsou přesnou kopií dobového dění a myšlení, přinášejí nicméně pohled na některé palčivé otázky poválečné doby, zejména náhled na fungování totalitních režimů a postavení člověka v nich.

Vzhledem k uměleckým a politickým tendencím padesátých a šedesátých let nedocházelo v rámci antiutopického literárního žánru k tak patrnému sblížení fikčního a reálného světa jako v meziválečných utopiích. Vazby k reálnému světu nejsou představovány tak explicitně jako v negativních utopiích z dvacátých a třicátých

---

<sup>194</sup> Merhaut, Luboš. Nelehká cesta za poznáním zla. Interpretace Fuksova románu *Myši Natálie Mooshabrové*. *Česká literatura* 37, č. 5., 1989, s. 406.

let. Fikční světy těchto děl jsou situovány do fiktivních, smyšlených, někdy fantastických světů, v nichž se většinou neobjevují vazby na konkrétní osobnosti, místa či události reálného světa. Entity fikčního světa jsou tak jakýmsi obecným konstruktem, který pouze náznakově odkazuje ke skutečnostem našeho světa. I přes alegoričnost, jinotajnost, fragmentárnost a náznakovost příběhů poválečných antiutopických děl v nich můžeme rozkrývat množství motivů, jež směřují k hluboké kritice soudobného světa. „*V rovině časoprostorové smyšlenky však nic nebrání tomu, aby byly alegoricky, metaforicky, hyperbolicky atd. demaskovány veřejně proklamované lži a zavádějící pseudomýty a sny o utopiích, a proto je svět negativní utopie nadán osvobozující a odlehčující časoprostorovou neskutečností, jen v jejím rozsahu zaznívají nepřímě, ale o to naléhavěji nejpalcivější stigmata reality.*“<sup>195</sup> Poválečné antiutopie nebyly výpověďmi o tom, co možná jednou nastane, byly skutečnou reflexí toho, co je.

Stěžejní linií poválečných antiutopických děl se stává téma vztahu člověka a totality a analýza života jedince v pokroucené, absurdní totalitní společnosti. Poválečné antiutopické texty hledaly odpověď na otázku, jakým způsobem člověka totalita ovlivňuje, jak se s ní člověk vyrovnává nebo jak jí může vzdorovat. Dvojí totalitní zkušenost, jíž česká společnost během několika málo let prošla, umožnila prohlédnout mechanismy fungování totalitních režimů, včetně všech jejich ohavných a krutých praktik. Autoři poválečných antiutopií vystihli ve fikčních světech svých textů většinu základních principů fungování totalitních systémů. Když porovnáme tato literární díla s dobovými teoretickými koncepty totalitarismu Hannah Arendtové nebo Raymonda Arona, zjistíme, že jsou si nesmírně podobné. Vnější pohled na totalitní režimy zaznamenaný Arendtovou nebo Aronem se nápadně shoduje s pohledem lidí, kteří se s totalitní mašinérií museli každodenně vyrovnávat. Někdy je velmi těžké uvědomit si, v čem vlastně žijeme a jaký je svět, jenž nás obklopuje. Rozkrývat podstatu aktuálního světa je pro člověka obklopeného totalitní propagandou nesmírně obtížné. To, že autoři dokázali zachytit podstatu totalitních systémů stejným způsobem jako lidé, kteří v tomto režimu nežili, je obdivuhodné.

V poválečných antiutopických textech se většinou neobjevují konkrétní odkazy k nacistickému nebo ke komunistickému totalitnímu režimu. Autoři nerozlišují tyto dvě totality. Totalita je zde chápána v obecné rovině jako určitý princip ovládnutí člověka a státu. Tento postoj určitým způsobem koresponduje s tezemi Hannah Arendtové –

---

<sup>195</sup> Hrtánek, Petr. *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století. Pokus o znakovou identifikaci žánru*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004, s. 49.

totalitní režimy jsou sice řízeny prostřednictvím různých idejí, ale mechanismy upevňující jejich moc jsou téměř shodné.

Jestliže jsme se v meziválečných antiutopických textech setkávaly s příběhy, jež nám objasňovaly vznik pokroucených společenství a vyjevovaly příčiny katastrofy, k níž lidstvo dospělo, pak v poválečných antiutopických textech se většinou nic podobného neobjevuje (vznik totality není objasněn, objevují se zde pouze náznaky). Člověk je do podivného totalitního světa vržen, ani sám vlastně neví jak. Ve vyprávění jednotlivých próz se nedozvídáme, jakým způsobem ke vzniku totalitního režimu došlo, člověk se v ní ocitá nevědomky a neočekávaně. Tento aspekt tak zřejmě odkazuje k poválečnému dobovému pocitu člověka, jehož v krátkém časovém období postihla hned dvojí totalitní zkušenost. Krátce po druhé světové válce nacistický teror vystřídal teror komunistický. Společnost si tak zřejmě kladla otázku, jak je možné, že v rozmezí několika málo let se mohly dvě pokřivené ideologie dostat k moci? Uchvácení moci totalitním režimem je pro člověka obtížně vnímatelné a zachytitelné, neboť kritické reflektování světa, v němž žije, vyžaduje citlivé vnímání všech aspektů skutečnosti. Společnost tak možná začínala pociťovat, že zabránit příchodu totalitních režimů je nesmírně obtížné, vznikají nechtěně a za nevyjasněných okolností a jejich vzniku je těžké zabránit. Jenže je tomu skutečně tak? Je totalita něčím, co vzniká samovolně bez přičinění většiny obyvatel? Kde a na kom ulpívá skutečná vina za vznik totalitních systémů? Evropská i česká společnost si tak možná není ochotna připustit, že dva nejhorší totalitní režimy upevňovaly svou mocenskou pozici právě ve svobodných demokratických volbách (Německo 1933, Československo 1946).

Tento aspekt nepřijetí odpovědnosti za současný stav věcí odkazuje možná k jedné z Foucaultových teorií o omezování diskursu. „*Dobře se ví, že nemáme právo všechno říci, že nemůžeme mluvit o všem za jakýchkoli okolností, že konečně nemůže kdokoli mluvit o čemkoli.*“<sup>196</sup> Foucaultovy teze nás odkazují zpět k teorii reprezentace. Literatura jako jeden z druhů estetické reprezentace nemůže být přesnou nápodobou reálného světa, v rámci světa uměleckého textu jsou entity z reálného světa pečlivě vybírány a zasazovány do jiných kontextů, některé z těchto entit nicméně v textu nemusejí být vůbec reflektovány. Podobným způsobem to naznačuje i W. J. T Mitchell svou myšlenkou, že každá reprezentace si vybírá určitou daň, určité omezení. Když se vrátím zpět k Foucaultovi, tak i on sám hovoří o jistém systému vylučování – ten je

---

<sup>196</sup> Foucault, Michel. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994, s. 9.

nejčastěji institucionálně podmíněn, existují nicméně ještě další kontrolní a eliminační procesy. Michel Foucault hovoří o tom, že každý diskurs, každá výpověď funguje na určité bázi a řídí se jakýmsi nepsanými pravidly o jeho podobě. Texty se liší nejen tím, o čem hovoří, ale rovněž i tím, o čem nehovoří. Každý diskurs jako takový vykazuje znaky svého kulturního a společenského prostředí. Poválečné antiutopické texty byly omezeny nejen cenzurními zásahy, ale přirozeně rovněž určitými tabuizovanými tématy. Téma hledání viny a zodpovědnosti za vznik totalitního režimu mohlo být jedním z nich. Vina či zodpovědnost za vznik totalitního režimu není věcí nikterak snadno rozpoznatelnou, identifikovatelnou, hmatatelnou či objasnitelnou. Snad možná kvůli této dvojí totalitní zkušenosti, jež přišla tak krátce za sebou, vzniklo ve společnosti určité zmatení, nepochopení a tápání. Lidé s hrůzou zjistili, že na troskách jedné totality se začala rodit totalita jiná. Už od konce války se vzrůstala síla komunistické strany. Vítězství ve volbách v roce 1946 naznačilo budoucí směřování země. Hledat tedy kořeny vzniku totality bylo nesmírně obtížné. Začal se zde střetávat princip individuální a kolektivní viny. Označit jednoho člověka za strůjce vzniku totalitního režimu nebylo možné, naopak obvinění celého společenství nebylo akceptováno. I přes zjevné vítězství v demokratických volbách je stanovení kolektivní viny věcí problematickou. Dodnes se vedou spory o tom, co to vlastně kolektivní vina je a kdy je možno tento termín uplatnit.

Otázka viny byla jednou ze stěžejních otázek, jíž musel poválečný svět čelit. Po skončení druhé světové války se veškerý hněv a rozhořčení obrátilo proti německému lidu a k výjevům zachyceným v koncentračních táborech bylo připisováno: „To je vaše vina.“ Jedním z těch, kteří se tímto problémem zabývali, byl německý filozof Karl Jaspers. Ve své knize *Otázka viny. Příspěvek k německé otázce* z roku 1946 vytyčil čtyři základní druhy viny: vina kriminální, vina politická, vina morální a vina metafyzická. Podotýká, že bychom neměli zapomínat na různý podíl viny jednotlivých obyvatel a nesměšovat vinu politickou a vinu morální nebo vinu kriminální. Jaspers tak odmítal jednoduché a plošné odsouzení německého národa, ale rovněž připomínal, že každý člověk by si své vlastní viny měl být vědom. Zdůrazňuje, že ne celý německý národ nese morální či kriminální vinu, lidé by však neměli zapomínat na politickou odpovědnost za svou zemi.

Po skončení druhé světové války byli před soud postaveni nacističtí pohlaváři, kteří se přímo provinili ze zločinů proti míru, válečných zločinů a zločinů proti lidskosti. Obžaloba byla namířena nejen proti konkrétním osobám, ale i proti tzv.



zločinným organizacím (NSDAP, SS, Gestapo, SA a další). Otázka viny se tak stala jednou z klíčových otázek poválečného světa. Kdo skutečně zapříčinil bestialnost druhé světové války? Kdo je viníkem? Kdo je žalobcem těchto viníků? Definitivní odpovědi na tyto otázky nemohou být nikdy skutečně dány. Problematika viny a odpovědnosti za válečné hrůzy je nesmírně složitá. Tyto tíživé problémy nebudou moci nikdy být vyřešeny, stejně jako nebudou moci být válečné hrůzy nikdy odčiněny. Hledání viny a odpovědnosti neskončilo ani po desítkách let, dodnes stále zaznívají omluvné hlasy z té či oné strany. Vznik nacistického totalitního režimu byl sice přímo podmíněn vítězstvím Hitlerovy národně socialistické strany ve volbách, vinu za válečná zvěrstva však nelze přikládat pouze tomuto momentu. Obdobně jako se německý národ těžce vyrovnával s tím, že v demokratických volbách byla vytvořena cesta pro budoucí totalitu, tak se zřejmě i český národ obtížně srovnával s tím, že přímo dopomohl komunistické straně k moci. Hledání viny za současný stav věcí se tedy stalo jednou z tíživých otázek, jež nicméně nemohla a nemůže být vyřešena. Vznik nového totalitního režimu bezprostředně po pádu režimu nacistického byl tvrdou ranou, jež společnost zasáhla a s níž se musela vyrovnat. Postupné odhalování a vyjevování hrůz nového režimu podnítilo myšlenku, že zabránit vzniku totality společnost nedokázala, důležité tudíž je, abychom si uvědomovali svět, v němž žijeme, a abychom každý jako jedinec tento svět vnímali, přemýšleli o něm a abychom ho pouze pasivně nepřijímali. Člověk ve světě plném polopravd, překroucených lží, omylů a klamání musí mít oči otevřené a uchovat si svůj vlastní pohled na svět.

Jedním z důležitých aspektů života v totalitním státě je důležitost uchování si vlastní paměti. Paměť člověku slouží jako prostředek, jímž může o světě uvažovat. Konfrontováním současného a minulého může rozpoznávat absurdnost světa, v němž žije. Paměť pomáhá člověku uchovat si svou vlastní tvář, svou vlastní identitu. Motiv identity a motiv paměti je v poválečných antiutopických textech úzce propojen. Prostřednictvím paměti osobní upevňujeme své mínění, formuje své vlastní představy o světě, uvědomuje si sebe sama a stvrzujeme tak svou identitu. Paměť historická nám pak na druhé straně pomáhá konfrontovat lživé informace totalitní propagandy se skutečným stavem věcí. Reinterpretování historie a přeznačování světa si pouze prostřednictvím paměti historické můžeme uvědomovat. Paměť je jedním z těch nástrojů, prostřednictvím něhož můžeme totalitní systémy rozpoznat. Paměť nám umožňuje konfrontování přítomného a minulého, konfrontaci našich myšlenek a vzpomínek se soudobým děním a se soudobou společenskou atmosférou. Ten, kdo si

uvědomuje svou minulosti, uvědomuje si i svou přítomnost. Motiv paměti je v některých textech zcela klíčový (Jiří Jobánek *Stříbrné ostrovy*, Ivan Klíma *Porota*, Ladislav Fuks *Myši Natalie Mooshabrové*), objevuje se však více či méně ve všech poválečných antiutopických textech.

Dalším z klíčových témat, které se v textech objevuje, je motiv hledání identity člověka. Kým člověk vlastně je? Kdo určuje jeho identitu? A jak se lidská identita proměňuje v totalitním státě? Totalita soustřeďující se na všeobecnou reorganizaci společnosti posunuje člověka do zcela jiné pozice, než v níž by chtěl být. Nutnost pochopení a uchopení vlastní identity je v totalitním světě zásadní. Vlastní identita je jediným způsobem, jak se proti totalitě vymezit, jak se proti ní bránit. Nalezení vlastní identity podporuje lidské myšlení, uvažování o světě a reflexi lidské přítomnosti.

S konceptem vlastní identity, svobody a paměti úzce souvisí i možnost tyto prožitky a postoje zaznamenávat. Vyjádření sebe sama a zaznamenání sebe sama člověku nejčastěji umožňuje umění. Tvůrčí svoboda je jednou ze základních svobod, která formuje podobu společnosti. V poválečných negativních utopiích je umění zobrazováno jako zbytečné, neužitečné a zatěžující. Umění příliš podporuje lidskou kreativitu, a tím tak vytváří prostor pro svobodnou reflexi světa. Totalita chce svět bez umění, které by podněcovalo rozvoj člověka (Jiří Gruša *Mimner aneb Hra o smrd'ocha*, Jiří Marek *Blažený věk*, Čestmír Vejdělek *Návrat z ráje*). Umění zobrazující niterný život člověka vnímala totalita jako nadbytečné, dokonce nebezpečné. V kontextu dobového diskursu tak můžeme poválečné negativní utopie interpretovat jako naléhavou kritiku striktní poučovací kulturní politiky. Oficiální propaganda svými kroky literaturu devalvovala natolik, že se z ní stalo umění kýčovitě, frásovité, umění sloužící převýchově společnosti, umění bez estetického prožitku. Umění již nemělo být prostředkem obohacení života člověka, ale stalo nástrojem, jak lidi usměřovat. Petr Hrtánek píše, že totalitní umění se stává všudypřítomným, vtíravým kýčem a brakem, je prostředkem vymývání mozků a projevem všeobecného kulturního marasmu. V poválečném Československu se sice vytvořila silná základna kulturní politiky, její zásahy měly nicméně za úkol umění omezit a použít ho jako prostředku manipulace a ovládnání lidí. Takové umění již přestává být uměním a stává se pouze nástrojem totalitní propagandy. Vytvoření dokonalého totalitního umění znamená vytvoření neuměleckého paskvilu, jenž bude sloužit jako podpora režimu.

S konceptem vytvoření dokonalého totalitního umění úzce souvisí i koncept dokonalého totalitního jazyka. Oficiální propaganda si prostřednictvím monopolu

na sdělovací prostředky vytváří svůj specifický slovník. Jazyk se tak stává jedním z důležitých nástrojů převýchovy člověka. Jak již Orwell uvedl ve svém románu *1984*, vznik nového totalitního jazyka má jediný cíl – zúžit okruh myšlení. Nehybné slogany, vyprázdněná hesla, torzovitě fráze, ustrnulé formulace a monotónní projevy mají nejen demonstrovat mocenskou sílu režimu, ale svým neustálým opakováním mají člověka přimět k jejich automatickému přejímání. Záměrná a účelová deformace řeči má za následek i deformaci lidské komunikace, a tím pádem i narušování mezilidských vztahů. Deformace jazykového kódu má jediný cíl – omezit možnost lidského uvažování. Totalita chce mít člověka odevzdaného, osamělého a nemyslicího.

V poválečných negativních utopiích je všeobecně kritizován koncept dokonalého světa. Častokráte je nám představen dokonale čistý svět, svět, v němž je vše dokonale řízeno a zorganizováno, svět, v němž už příroda a lidská přirozenost nemají své místo. Je to svět unifikovaný, svět ubíjejícího stereotypu (Jiří Marek *Blažený věk*, Čestmír Vejdělek *Návrat z ráje*, Ladislav Fuks *Myši Natalie Mooshabrové*). Člověk jdoucí ve své slepé touze za svým dokonalým světem ocitá se v poutech totalitního režimu. Touha po lidské dokonalosti přivádí člověka do dokonale zmechanizovaného světa, v němž mají stroje kontrolu nad vším. Takový dokonalý svět nicméně pozbývá své jedinečnosti. Veškerá krása, přirozenost, lidskost se v něm vytrácejí a zbývá pouze otupělost a netečnost. Člověk tak sám sebe uvrhnul do osidel totalitního systému, v němž je řízen nejen jeho veřejný, ale i soukromý život.

Petr Hrtánek dále přichází s postřehem týkajícím se hierarchizace postav v těchto textech. Shledává, že v poválečných antiutopiích se objevují tři skupiny postav: tyranský vládce, řadoví obyvatelé totality a jakýsi odpůrce režimu. Hrdina, odpůrce režimu, je jakýmsi protihráčem totalitního vůdce. Jeho hlavním úkolem je odhalovat absurdnost totalitního světa a zhoubné působení mocenských struktur na život člověka. Jeho vzpoura nicméně většinou končí tragicky – umírá nebo je popraven.

Typ neomezeného vládce je podle Hrtánka symbolizován svým autoritativním chováním, bezohledností, krutostí, povrchností, sadismem, ve skutečnosti jsou ale tito vládcí slaboši a zbabělci, neschopní diletanti bez skrupulí, jedinci trpící komplexy méněcennosti. „*Atributy zesměšňující královský majestát zároveň rozkrývají alegorii totalitní moci, která se opírá o brutalitu a represí vyvolávající bezmezný strach obyvatel, jinak je osoba krále prázdnou figurínou.*“<sup>197</sup> Většina totalitních společností

---

<sup>197</sup> Hrtánek, Petr. *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století. Pokus o znakovou identifikaci žánru*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004, s. 75.

z poválečných antiutopií má ve svém čele osobnost, jež symbolizuje sílu, pevnost, odolnost a krutost tohoto režimu (král z prózy *Cesta do země Lidivoni*, Albin Rappelschlund z románu *Myši Natalie Mooshabrové*, kapitán z novely *Lod' jménem Naděje*, stroj Ben z románu *Návrat z ráje*). Nezřídka se ale setkáváme s tím, že je společnost ovládána spíše mocí tušenou, která není reprezentována žádnou konkrétní postavou (Jiří Marek *Blažený věk*, Jiří Jobánek *Stříbrné ostrovy*, Ivan Klíma *Porota*, Jiří Gruša *Mimner aneb Hra o smrd'ocha*). Poválečné texty si tak nejednou kladou otázku, kdo je skutečným vládcem totalitního světa? O veškerém dění v totalitě mnohdy rozhoduje jakási neviditelná moc. Oprávněně se tak tyto texty ptají: Kde pramení skutečná totalitní moc? Ve kterých rukou se ukrývá? A jak můžeme bojovat s něčím, když vlastně ani nevíme, proti čemu stojíme? Tato skutečnost vzbuzuje ještě větší tíseň a úzkost. Potenciální svržení totalitního režimu se zdá téměř nemožné, neboť je těžké bojovat s imaginárními vůdci, s imaginární mocí. Celou hrůzu totalitního světa dokáže většinou rozpoutat masová propaganda, která prostřednictvím teroru a občanského pronásledování vzbuzuje v lidech strach a obavy, totalita usiluje o trvalé izolování jedince, činí z něj bytost vystrašenou a osamělou, neschopnou jakéhokoli odporu.

Dalším typem postav, jež se podle Hrtánka v poválečných negativních utopiích objevují, jsou řadoví obyvatelé tzv. antisvěta. Jedná se o pasivní veřejnost, ovládanou masu lidí. Ta je nejčastěji zobrazována jako dav, dav ustrašených lidí nebo dav nadšených lidí. Nejednou tito lidé nosívali stejnokroj nebo bývá jejich jméno nahrazeno číslem. Tito obyvatelé jsou zbaveni své jedinečnosti. Petr Hrtánek je nazývá snadno kontrolovatelnou většinou. Jsou to lidé, kteří častokrát podporovali vznik nového státu, netušíce, kam je jejich slepá víra dovede. „...*na počátku stojí naivní důvěra ve zdánlivě spravedlivé vládcy, kteří „to myslí dobře“, a víra ve slibovanou dokonalejší, ne-li přímo dokonalou budoucnost, kterou všichni společně s upřímným entuziasmem budují. Když je zaslepení vystřídáno prozřením a nadšení je nahrazeno skepsí, bývá zpravidla pozdě – společnost je přísně hierarchizována, víra je potlačena strachem z tyranie kdysi obdivovaných vládců...*“<sup>198</sup> Tichým souhlasem a mlčením zabředají stále více a více do struktury totalitního světa. Tento souhlas je nicméně v mnohých případech podmíněn lidským strachem o rodinu, blízké či o svou vlastní existenci. V obavách o svůj vlastní život či životy blízkých lidí mlčí, neprotestují a tiše a nešťastně podporují stávající režim. Životní monotónnost, stereotyp, apatie, lhostejnost, otupělost a uniformita jsou

---

<sup>198</sup> Hrtánek, Petr. *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století. Pokus o znakovou identifikaci žánru*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004, s. 79.

znaky řadového občana totalitního státu. Žádá se po něm pouze několik věcí, aby svědomitě pracoval, tiše souhlasil, veřejně nenáviděl odpůrce režimu a na velkých manifestacích nadšeně jásal. Cokoli jiného, co se vymyká požadavkům totalitního režimu, je již v zárodku tvrdě trestáno. „*Jakýkoli svobodný projev jednotlivce, který by se jen nepatrně vymykal zavedenému stereotypu, je ze strany establishmentu interpretován jako útok na jeho neotřesitelnou pozici a jako takový nemůže zůstat bez exemplárního potrestání.*“<sup>199</sup>

Totalita atakuje a deformuje celou společnost, děti nevyjímaje. Dítě vyrůstající v totalitním režimu je každodenně vystavováno nátlaku totalitní propagandy. Dítě, jež se teprve učí rozpoznávat a chápat svět, je tak již od svého útlého dětství konfrontováno s pokrouceným, nesmyslným světem. Poválečné antiutopické texty tématu střetu dítěte a totality nevěnují příliš pozornosti. Pouze okrajově je naznačeno, že dítě vyrůstající v takovém režimu si musí zvyknout na existenci dvojího světa – světa veřejného, v němž musí spolu se svou rodinou zastávat oficiální ideje a názory, a světa soukromého, v němž pozoruje intimní rozhovory svých bližních, kteří se kriticky staví proti totalitním opatřením. Rozpolcenost světa dítěte a nutnost jakéhosi schizofrenního chování ho přivádí do nejisté pozice, v níž neví, který ze světů je ten skutečný. Dítě vyrůstající v totalitním režimu automaticky může přebírat oficiální státní názory, jimž se učí ve školách. Princip převýchovy člověka se tak uplatňuje od raného dětství.<sup>200</sup>

Poválečné antiutopické texty jsou odrazem dobového vnímání totality, zrcadlí v sobě některé tragické momenty válečného a poválečného běsnění. Umožňují nám nahlédnout, jak lidé žijící v totalitě tento svět vnímali. Poválečné antiutopie nám ukazují, jak totalita může člověka deformovat a ničit mezilidské vztahy. Totalita člověka izoluje, nutí ho k pocíťování všeobecné nedůvěry, odtrhává od druhých lidí. Totalita usiluje o celistvé ovládnutí člověka, jeho veřejného i soukromého života. V totalitě má člověk cele patřit státu.

---

<sup>199</sup> Hrtánek, Petr. *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století. Pokus o znakovou identifikaci žánru.* Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004, s. 62.

<sup>200</sup> Podobnými slovy to komentuje Petr Pithart v úvodu své knihy *Osmašedesátý: „Připisuji tuto knihu svým spolužákům a spolužačkám z obecné školy. Jejich otcové byli v padesátých letech odsouzeni k vysokým trestům za protistátní činnost. Dlouhá léta jsem o tom nevěděl. Byl jsem totiž z prominentní rodiny – otec byl členem KSČ už před válkou – a tak se o tom přede mnou ve třídě nemluvalo. A já se na to neptal. Neměl jsem ani ponětí o tom, že se takové věci dějí...Dodnes na ně myslím a nejen proto, že mnohem později jsem se začal trápit představou, jak oni mě asi tehdy museli vidět: jako naivního hlupáčka nebo jako nebezpečného spratka? Mohu jim touto cestou vzkázat jen jedno: mým dětem se tohle nestane.“* (Pithart, Petr. *Osmašedesátý.* Praha: Rozmluvy, 1990, s. 5.)

## ZÁVĚREM

Když si budeme pokládat otázku, co je to literatura, budeme moci nalézat různé odpovědi. Na literaturu je možné nahlížet z různých hledisek. V rámci literárněvědného bádání vznikaly nejrůznější koncepty, jež se snažily analyzovat, čím literatura je a co ve svých fikčních světech zachycuje. Jednou ze zásadních otázek, kterou si teoretici pokládají, je, jaký je vztah literárního textu a literárního kontextu, jakým způsobem se fikční světy uměleckých děl vztahují ke světu naší skutečnosti. Jakkoli jsou fikční světy literárních textů svébytné a jedinečné, vždy určitým způsobem úzce souvisejí se světem reálným. V rámci moderních literárních přístupů se tak otevřela nová možnost nahlížet na literární texty jako na produkty dobového dění a myšlení.

Teorie reprezentace umožňuje chápat a interpretovat fikční světy literárních děl v úzkých vazbách ke světu reálnému. Teorie reprezentace podporuje tezi, že skrze literární texty je možné zkoumat atmosféru doby a dobové myšlenkové diskursy. Vztah fikčního a reálného světa nebyl chápán mimeticky. Jednotliví teoretikové zdůrazňovali, že fikční světy literárních děl nejsou kopiemi světa reálného, ony ho pouze specifickým způsobem zastupují. Literatura jako estetická reprezentace nám zprostředkovává pohled na dobovou realitu, zrcadlí v sobě dobové diskuze a to, jakým způsobem soudobá společnost přemýšlí o světě a o člověku. V průběhu interpretací jednotlivých děl však nestačí hledat jednoduché dobové paralely, ale je důležité skutečně se zamyslet nad tím, která témata a otázky před námi texty rozkrývají. Literární texty nejsou ale odkázány pouze na reflektování dobového dění a myšlení, literární díla rovněž naši skutečnost specifickým způsobem obohacují a přinášejí do ní nové, dosud nezodpovězené otázky.

Ve své diplomové práci jsem se zabývala charakteristikou a interpretací českých negativních utopií z meziválečného a poválečného období. Prostřednictvím teorie reprezentace jsem se pokoušela poodhalit, kterým tíživým otázkám, problémům a obavám společnost ve 20. a 30. letech a později v 50. a 60. letech 20. století čelila. Tragické válečné a poválečné události nemilosrdně zasáhly do vývoje české a evropské společnosti. V důsledku dvojí zkušenosti válečné a dvojí zkušenosti totalitní se zcela pozměnil dosavadní pohled na svět. Společnost si začala klást nové otázky nejen o proměně světa, ale především o problémech lidského bytí.

Antiutopické literární texty jsou specifickými výpověďmi založenými na bezprostřední zkušenosti s dobovým společenským uspořádáním. Antiutopie jsou výpověďmi o světě, který znají, jsou reakcí na svět, jenž je obklopuje. Krach utopického

myšlení na přelomu devatenáctého a dvacátého století způsobil, že vize spění k pokroku vystřídala vize spění ke katastrofě. Společnost si začala tíživě uvědomovat, že lidské ideály jsou nesmírně diferencované a dosáhnout ideálního stavu věcí nebude zřejmě nikdy možné. Namísto snění o ideální zemi začínají díla zrcadlit nejhlubší lidské obavy z možného selhání jedince a společnosti.

České antiutopické texty meziválečného období vznikají v období budování nového demokratického státu. Ustanovením republiky a nabytím samostatnosti se začala psát nová kapitola české historie. V brzkých porevolučních letech bylo zapotřebí vyřešit mnoho důležitých otázek, jež souvisely nejen s hospodářskou, politickou, národnostní a kulturní situací státu, ale bylo rovněž důležité zamyslet se nad tím, kam v nově vzniklé republice umístit člověka. Jedním z klíčových témat meziválečných antiutopických textů se stalo zdůrazňování ideálů humanity a hledání podstaty lidství. Antiutopické literární texty se staly prostředkem, jak kriticky nahlížet na nově se utvářející společnost, antiutopie se snažily nastavit kritické zrcadlo době, v níž se rozhodovalo o nejen o konstituování republiky, ale rovněž o vnímání a chápání člověka jako jedinečné lidské bytosti.

V českém kulturním kontextu se ve 20. letech objevila silná vlna tzv. čapkovské antiutopické literatury. Tyto texty byly charakteristické nejen svou tendencí po sblížení fikčního a reálného světa, vzájemnými intertextovými vazbami, ale především jejich společnou motivickou a tematickou linií. Stěžejní linií čapkovské antiutopické literatury se stává hledání toho, co znamená být člověkem. Prostřednictvím antiutopických děl Karla Čapka (*R. U. R.*, *Továrna na Absolutno*, *Krakatit*, *Válka s Mloky*, *Bílá nemoc*), Jiřího Haussmanna (*Velkovýroba ctnosti*, povídka *Ohrožené lidstvo*, *-I*, *Metafysický průmysl*) Čestmíra Jeábka (*Firma prorokova*), Rudolfa Těsnohlídka (*Vrba zelená*) nebo Vladimíra Raffela (*Obchodník sympatiemi*) jsme se mohli seznámit s tím, jak společnost 20. let na člověka nahlíží. Karel Čapek ve svých textech zdůrazňuje právě hodnoty lidství. Zamýšlí se nad tím, jaký člověk je a jakým by měl člověk zůstat. Krása lidství podle něho spočívá především v lidských vášních, touhách, obavách a snech. Podstata člověčenství netkví v dokonalosti, ale v lidské rozmanitosti a jedinečnosti. Člověk jako takový není definován svou dokonalostí, ale tím, že si dokáže sám přiznat své chyby a dokáže se vydat na cestu vlastního sebepoznání. Čapkovy antiutopie rovněž zdůrazňují nutnost lidského soucitu a porozumění. Jiří Haussmann ve svých prozaických textech na druhé straně zdůrazňuje, že člověk se každodenně stává obětí manipulace a ovlivňování, lidská svoboda je

neustále atakována mocenskými a politickými zájmy. Člověk by takovému nátlaku měl neustále vzdorovat a uchovávat si svůj pohled na svět, své hodnoty a svůj zdravý rozum. Jeřábkův román zdůrazňuje důležitost svobody lidské volby. Lidstvo si svou cestu ke svobodné a morální společnosti musí zvolit samo, lidstvo nelze přetvářet násilím. Těsnohlídkova próza zase podtrhuje krásu lidských odlišností a Raffelův text je zamýšlením nad tím, jak dalece bychom vědu a vědecké objevy měli pouštět do svého života.

Po skončení první světové války musela evropská společnost čelit hrozivým následkům válečného běsnění. Krutost a tragika války vyvolaly zděšení nad tím, že vývoj moderní techniky posloužil k hromadnému zabíjení lidí. Meziválečné antiutopické texty tak začaly zobrazovat dobové obavy z možného tragického dopadu rychlého technického pokroku na společnost a na člověka. Technika je vnímána jako jedna z možných hrozeb, jíž bude muset lidstvo v budoucnu čelit. Téma technického a vědeckého pokroku se ale v meziválečných antiutopických textech stává spíše prostředkem, jak opět nahlížet na obecné otázky lidského bytí. Technika sice může člověka ohrozit, v konečném důsledku je to ale většinou člověk, který se se zločinnými úmysly obrátí proti druhému člověku. Otázka dopadů nových technických vynálezů na lidstvo se tak proměňuje v palčivé téma odpovědnosti lidského konání. Meziválečné antiutopické texty zdůrazňují odpovědnost člověka za to, co na svět přivedl. Technika sama o sobě není vnímána jako element, jenž by lidstvo zničil, to člověk se svými chorobnými touhami po moci představuje největší nebezpečí. Největší hrozbou pro člověka se tak stává člověk sám.

Na přelomu 20. a 30. let se v českém kulturním kontextu objevily ještě dva nesmírně pozoruhodné texty, které se od tzv. čapkovských textů odlišovaly. Již nehledaly odpovědi na obecné otázky o lidství a podstatě člověka, ale zamýšlely se nad důležitostmi lidské identity a nalezení svého vlastního já. Román Jana Weisse *Dům o tisíci patrech* i novela *Převychování* Jana Bardy jsou díly, jež reflektují to, jak totalitní systémy zasahují do života člověka. Přestože oba texty vznikaly v prostředí rodící se demokracie, tíživě si uvědomovaly nebezpečí vzniku totalitních režimů. V obou textech je zdůrazněna důležitost procesu nalézání své identity. Pouze nalézáním sebe sama se můžeme odpoutat od dogmat totalitního režimu, pouze prostřednictvím uvědomění si toho, kým jsme a kým chceme být, můžeme být svobodní. Tyto texty se svým myšlenkovým poselstvím přibližují linii textů z 50. a 60. let, jež jsou náhledem na obraz člověka žijícího v totalitním státě.



Poválečné antiutopické texty byly oproti meziválečným antiutopickým textům ve zcela odlišné pozici. Zatímco ve 20. a 30. letech byla literatura reflektující aktuální společenskou situaci žádaná a podporovaná, v 50. a 60. letech se takové texty netěšily pozornosti vládnoucí sféry a byly záměrně z českého literárního kontextu vytěšňovány. Dvojí válečná a totalitní zkušenost, jíž česká společnost během několika let prošla, nemilosrdně zasáhla do podoby dobového umění i myšlení. Krutost válečného běsnění a hrůza totalitních světů, která se prostřednictvím nacistického a komunistického teroru naplno vyjevila, poznamenaly nejen vztah člověka ke světu, ale i vztah člověka k člověku. Poválečné antiutopické texty se soustřeďovaly na dvě výrazná témata: vztah člověka a techniky a vztah člověka a totality.

Téma vztahu člověka a techniky je zobrazováno ve sci-fi románu *Stříbrné ostrovy* Jiřího Jobánka, v próze *Návrat z ráje* Čestmíra Vejdělka a v orwellovsky laděném textu *Blažený věk* Jiřího Marka. Reflektování tohoto téma umocnila nová vlna technické revoluce, zahájení nových závodů ve zbrojení, vývoj jaderných zbraní a soupeření v rychlosti dobývání světa i vesmíru. Konflikty studené války mezi státy západního světa a zeměmi tzv. východního bloku umocnily lidskou tíseň a obavu z budoucího technického rozvoje. V poválečných literárních utopiích se na techniku nahlíží jako na aspekt, který nepřirozeně zasahuje do běhu lidského života. Prostřednictvím vědeckého a technického pokroku chce člověk dosáhnout svého vysněného světa, své utopie. Záhy nicméně zjišťuje, že z původního utopického světa se stává ponurný svět antiutopický. Dokonale zmechanizovaný svět se stává světem umělým, nepřirozeným a tíživým, světem, v němž je potlačována podstata lidství. Technika potlačuje lidské sny, touhy a vášně a zcela vytěšňuje tvůrčí schopnosti člověka. V době technického věku musí být vše praktické, účelové a využitelné, cokoli, co stojí mimo tento rámeček, je chápáno jako zbytečné a zatěžující. Doba technického věku tak zcela potlačuje nevinnost dětství i krásu umění. Tím, že tajemnost světa umění a čistotu světa dětství nahradíme dokonalostí, připravíme sami sebe o možnost vnímání našich nejnítějnějších prožitků. Usilováním o dokonalý svět se stáváme pouze mechanickými bytostmi bez duše. Koncept dokonalosti narušuje vše to, co je krásné, přirozené a lidské. Touto myšlenkou se poválečné antiutopie přibližují meziválečným antiutopiím, jež rovněž kritizovaly zhoubnou lidskou touhu po dosažení dokonalého světa. Největším nebezpečím se tak opět nestává technika sama, ale skutečnost, že dokonalost člověka natolik pohltí, že ho odtrhne nejen od okolního světa, od druhých lidí, ale i od sebe samého. Na počátku 20. století jedna z představ o katastrofě, která by

mohla postihnout lidstvo, hovořila o tom, že svět vzplane, shoří, bude zničen. Postupně se ale začíná objevovat představa, že svět spíše vychladne, obklopí se lhostejností, netečností a apatií a vlastně sám od sebe zastaví běh života, protože už nebude mít důvod ke svému bytí.

Druhým stěžejním tématem poválečné antiutopické tvorby je vztah člověka a totality. Literární utopie z 50. a především ze 60. let se soustřeďovaly na prokreslení struktury a fungování totalitních režimů a na postavení člověka v nich. Poválečné antiutopie dokázaly postihnout většinu charakteristických rysů totalitních systémů obdobně jako dobové koncepty totalitarismu Hannah Arendtové a Raymonda Arona. Ve fikčních světech poválečných negativních utopií se zrcadlí některé konkrétní válečné a poválečné události (vznik totalitní moci, nepřehlednost totalitní moci, politické procesy, židovská genocida), v převážné většině jsou ale tyto texty zachycením obecných modelů totalitního světa. Ve fikčních světech antiutopických textů jsou zaznamenány ty rysy totality, jež jedince bezprostředně obklopují a narušují jeho osobní prostor. Analyzování mechanismů fungování totalit se věnuje především román *Blažený věk* Jiřího Marka a novela *Cesta do země Lidivoni* Eduarda Petišky. Další antiutopické literární texty se soustřeďovaly na prokreslení pozice jedince v totalitním světě a na zachycení toho, jak člověk tíživému, absurdnímu světu může vzdorovat, ale i na to, jak člověka takový svět deformuje. Tato linie je zobrazena v Grušově próze *Mimner aneb Hra o smrd'ocha*, v Klímově novele *Porota* a ve Fuksově románu *Myši Natalie Mooshabrové*. Totalita ve svém pokrouceném světě vynalezla možnost, jak terorizovat lidské bytosti zevnitř. Totalita trvale usiluje o vytvoření nového člověka – člověka osamělého, izolovaného, nejistého a nemyslíciho.

Jedním z dalších témat, které se v poválečných antiutopických textech rozkrývá, je hledání viny a odpovědnosti za válečné a totalitní zločiny. Otázka viny byla v poválečném světě jedním z palčivých problémů a stala se důležitým tématem dobových diskuzí. V poválečných negativních utopiích se rozkrývá tematika hledání odpovědnosti za vznik totalitních režimů. Jak se ukazuje, toto téma ale nemohlo a ani nemůže být nikdy vyřešeno. Situace ve válečném a poválečném světě byla tak nesmírně složitá, že striktní přisuzování viny by bylo pouze účelovým zjednodušováním. Vina je nazíraná ze dvou hledisek, buď je to vina spojená s lidskou netečností a lhostejností se světem něco udělat, nebo je to vina spojená s neschopností člověka rozpoznat příchod nové totalitní moci.

Meziválečné a poválečné antiutopické myšlení spojuje ještě jedna skutečnost, totiž hledání prostoru, místa, útočiště, v němž by člověk mohl být opravdu svobodný. Přestože literární utopie tuto myšlenku explicitně nevyjadřují, je patrné, že jako jediný svobodný prostor je chápán svět umění. Umění se pro člověka stává místem, v němž se může realizovat, v němž může naplno a bez obav vyjádřit své myšlenky, pocity a názory. Meziválečné i poválečné antiutopie zdůrazňují, jak důležitou roli umění v životě člověka hraje. Prostřednictvím umění můžeme sami sebe zachycovat, můžeme zachycovat svět, jenž nás obklopuje, a prostřednictvím umění můžeme hledat, kým skutečně jsme. Důležitosti umění jsou si dobře vědomi nejen autoři meziválečných a poválečných negativních utopií, ale naneštěstí i totalitní systémy.

Ve své diplomové práci jsem hledala odpověď na otázku, jakým způsobem se ve světě literárních utopií otiskují dobové společenské diskuze a dobový životní pocit. Literární texty meziválečného a poválečného období odlišuje především prostředí, v němž vznikaly. Zatímco meziválečné antiutopie vznikaly uprostřed rodící se demokracie, poválečné antiutopie vznikaly ve světě totalitního útlaku. Tato skutečnost zásadně ovlivňuje to, o čem texty vypovídají. Zatímco meziválečné utopie se stávají hledáním podstaty lidského bytí a člověčenství, poválečné utopie se soustřeďují na zobrazení jedince v totalitním světě a na to, jak totalita člověka sužuje a poznamenává. Zatímco meziválečné období bylo dobou hledání toho, co znamená být člověkem, poválečné období se stalo dobou obrany člověka. Antiutopie obou období tedy spojuje společný zájem – zájem o člověka. V centru pozornosti meziválečných a poválečných děl nestojí společnost jako taková, ale člověk jako jedinec.

Otázky, jež si meziválečné a poválečné antiutopie kladou, jsou aktuální i v dnešních dnech. Tyto texty nás upomínají k důležitosti hledání podstaty lidství a k důležitosti ochrany člověka. I v současném světě můžeme bohužel rozkrývat některé rysy, jež jsou charakteristické pro svět totalitních systémů (systematický informační nátlak, desinformování, mystifikace, vytváření atmosféry nenávisti a strachu, ale i určitý způsob terorizování lidských bytostí zevnitř). Antiutopie meziválečného a poválečného období jsou velkým mementem doby. Jsou připomínkou toho, že bychom se měli neustále snažit svět okolo nás reflektovat, přemýšlet o něm a rozkrývat mechanismy jeho fungování, abychom se později nestali jen loutkami mocenských a politických bojů a abychom měli možnost svobodně uvažovat, tvořit a žít.

## SEZNAM LITERATURY

### Primární literatura

- BARDA, Jan. Převychování. In: *Vládcové vesmíru*. Praha: Plus, 2010, s. 219 – 329.
- BRATŘÍ ČAPKOVÉ. Adam Stvořitel. In: *Hry*. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 135 – 229.
- ČAPEK, Karel. R. U. R. Rossum's Universal Robots. In: *Loupežník, R. U. R., Bílá nemoc*. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 113 – 216.
- ČAPEK, Karel. *Továrna na Absolutno*. Praha: Československý spisovatel, 1962.
- ČAPEK, Karel. *Válka s Mloky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- FUKS, Ladislav. *Myši Natalie Mooshabrové*. Praha: Československý spisovatel, 1970.
- GRUŠA, Jiří. *Mimner aneb Hra o smrd'ocha*. Praha: Odeon, 1991.
- HAUSSMANN, Jiří. Velkovýroba ctnosti. In: *Velkovýroba ctnosti*. Praha: Mladá fronta, 1948, s. 7 – 193.
- HAUSSMANN, Jiří. Divoké povídky. In: *Velkovýroba ctnosti*. Praha: Mladá fronta, 1948, s. 195 – 270.
- JEŘÁBEK, Čestmír. *Firma prorokova: historie velkého pokušení*. Praha: F. Svoboda, 1926.
- JOBÁNEK, Jiří. *Stříbrné ostrovy*. Praha: Československý spisovatel, 1965.
- KLÍMA, Ivan. Lod' jménem Naděje. In: *Lod' jménem Naděje*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 59 – 180.
- KLÍMA, Ivan. Porota. In: *Lod' jménem Naděje*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 7 – 58.
- MAREK, Jiří. *Blažený věk*. Praha: Ivo Železný, 1995.
- PETIŠKA, Eduard. *Cesta do země Lidivoni: neuvěřitelná dobrodružství trosečníka*. Praha: Votobia, 1999.
- RAFFEL, Vladimír. *Obchodník sympatiemi*. Praha: Aventinum, 1929.
- TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Vrba zelená*. Praha: nákladem Fr. Borového, 1925.
- VEJDĚLEK, Čestmír. *Návrat z ráje*. Praha: Mladá fronta, 1963.
- WEISS, Jan. *Dům o tisíci patrech*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

## Sekundární literatura

- AÍNSA, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007.
- ARENDTOVÁ, Hannah. Totalitarismus. In: *Původ totalitarismu*. Praha: OIKOYMENH, 1996, s. 427 – 645.
- ARON, Raymond. *Demokracie a totalitarismus*. Brno: Atlantis, 1993.
- BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006.
- BAUER, Michal. *Ideologie a paměť*. Jinočany: H&H, 2003.
- BIELEC, Dorota. Imaginace proti totalitě – český antiutopický román. In: *Ideologie a imaginace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 193 – 198.
- BÍLEK, Petr A. – PAPOUŠEK, Vladimír. *Models of representations in Czech literary history*. New York: Columbia University Press, 2010.
- BRENNER, Christiane. Koncept totalitarismu – studená válka v teorii? In: Jiroušek, Bohumil a kol. *Proměny diskursu české marxistické historiografie*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta, 2008, s. 27 – 39.
- ČAPEK, Karel. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel, 1960.
- ČAPEK, Karel. Proč nejsem komunistou. *Přítomnost* 1, č. 47, 4. 12. 1924, s. 737 – 739.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Autor, diskurs, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994.
- GEERTZ, Clifford. Zhuštěný popis: K interpretativní teorii kultury. In: *Interpretace kultur*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000, s. 13 – 42.
- GILK, Erik. Na prahu neznáma. In: *Povídka román a periodický tisk v 19. a 20. století*. Praha: ÚČL AV ČR, 2005, s. 181 – 193.
- GREENBLATT, Stephen. *Podivuhodná vlastnictví. Zázraky Nového světa*. Praha: Karolinum, 2004.
- HODROVÁ, Daniela. Utopický prostor v románu. In: *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 32 – 52.
- HODROVÁ, Daniela. Utopie. In: *Poetika české meziválečné literatury: proměny žánrů*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 80 – 104.
- HOLÝ, Jiří. Katastrofické příběhy. In: *Možnosti interpretace*. Olomouc: Periplum, 2002, s. 184 – 201.

HOLÝ, Jiří. Proměny utopie, utopie proměn. In: *Možnosti interpretace*. Olomouc: Periplum, 2002, s. 151 – 164.

HRTÁNEK, Petr. *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století. Pokus o znakovou identifikaci žánru*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004.

ISER, Wolfgang. Rozhraní mezi textem/kontextem a textem/čtenářem. In: *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009, s. 76 – 85.

ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

- dostupné z www: <<http://books.google.com/>>.

JANOŮŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945 – 1989. III. 1958 – 1969*. Praha: Academia, 2008.

JASPERS, Karl. *Otázky viny. Příspěvek k německé otázce*. Praha: Mladá fronta, 1991.

KAGARLICKIJ, Julij. *Fantastika, utopie, antiutopie*. Praha: Panorama, 1982.

KAPLAN, Karel – PALEČEK, Pavel. *Komunistický režim a politické procesy v Československu*. Brno: Barrister & Principal, 2001.

KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918 – 1938). Díl první Vznik, budování a zlatá éra republiky (1918 – 1929)*. Praha: Libri, 2003.

KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918 – 1938). Díl druhý Československo a České země v krizi a v ohrožení (1930 – 1935)*. Praha: Libri, 2002.

KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948 – 1956*. Praha: Libri, 2006.

KRAUS, Ota – KULKA, Erich. *Továrna na smrt. Dokument o Osvětimi*. Praha: Naše vojsko, 1959.

MASARYK, Tomáš Garrigue. *Ideály humanitní. Problém malého národa. Demokratism v politice*. Praha: Melantrich, 1990.

MAYOR, Frederico. Chtějme nemožné. In: Aínsa, Fernando. *Vzkříšení utopie*, Brno: Host, 2007, s. 9 – 13.

MERHAUT, Luboš. Nelehká cesta za poznáním zla. Interpretace Fuksova románu *Myši* Natálie Mooshabrové. *Česká literatura* 37, č. 5., 1989, s. 398 – 412.

MITCHELL, W. J. T. Representation. In: *Critical Terms for Literary Study*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995, s. 11 – 22.

- ORWELL, George. *1984*. Praha: KMA, 2000.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny*. Praha: Academia, 2010.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Lingvistické čítanky*. Praha: Universita Karlova, 1972.
- PEROUTKA, Ferdinand. *Sluší-li se býti realistou*. Praha: Mladá fronta, 1993.
- PEŠTA, Pavel. *Satirik převratu Jiří Haussmann*. Brno: Atlantis, 1999.
- PITHART, Petr. *Osmášedesátý*. Praha: Rozmluvy, 1990.
- PLATÓN. Kniha desátá. In: *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2005, s. 367 – 400.
- ŘEZNÍKOVÁ, Lenka. Co reprezentují historické reprezentace. Gnozeologická skepse mezi konstatováním a performací. In: *Dějiny – teorie – kritika*. Praha: Masarykův ústav AV ČR, č. 1, 2005, s. 45 – 64.
- SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. Brno: Krajské nakladatelství, 1963.
- SZACKI, Jerzy. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1971.
- TRAVERSO, Enzo. *Trhlina v dějinách*. Praha: Academia, 2006.
- Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996.