

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**MAGISTERSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

**2013 – 2015**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Vojtěch Kostka**

**Kyberpunk jako přímý pokračovatel žánru noir**

Praha 2015

Vedoucí diplomové práce:  
Prof. PhDr. Michaela Soleiman pour Hashemi, CSc.

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

MASTER FULL-TIME STUDIES

2013 – 2015

**DIPLOMA THESIS**

**Vojtěch Kostka**

**Cyberpunk as a direct successor to the noir genre**

Prague 2015

The Diploma Thesis Work Supervisor:  
Prof. PhDr. Michaela Soleiman pour Hashemi, CSc.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne .....

*Vojtěch Kostka* .....

## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat Prof. PhDr. Michaele Soleiman pour Hashemi, CSc., za její ochotu, pomoc a rady při zpracování této práce.

## **Anotace**

V této diplomové práci je vyslovena hypotéza, že kyberpunk je přímým následovníkem žánru noir, a to se zaměřením na tvorbu amerických spisovatelů. Za tímto účelem se v prvních dvou kapitolách mapuje historie obou žánrů; v případě kyberpunku i stručná historie science fiction. Ve třetí kapitole se porovnávají oba žánry, uvádí se jejich společné znaky a jmenují díla spadající do obou kategorií.

## **Klíčové pojmy**

Kyberpunk, noir, hardboiled, science fiction, Raymond Chandler, William Gibson, Blade Runner

## **Annotation**

This diploma thesis proposes a hypothesis that cyberpunk is a direct successor to the noir genre, while focusing on the works of American writers. For this purpose the first two chapters map the history of both genres and in the case of cyberpunk a brief summary of the history of science fiction as a whole. In the third chapter the thesis compares both genres, lists their common characteristics and works that fall into both categories.

## **Key words**

Cyberpunk, noir, hardboiled, science fiction, Raymond Chandler, William Gibson, Blade Runner

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>1 LITERATURA A FILM NOIR</b> .....	<b>9</b>
1.1 Historie žánru .....	9
1.1.1 Zločinci a novináři .....	9
1.1.1.1 Ben Hecht .....	10
1.1.1.2 William R. Burnett .....	11
1.1.1.3 John Bright .....	12
1.1.2 Detektivové a časopisy .....	13
1.1.2.1 Časopis Black Mask .....	14
1.1.2.2 Dashiell Hammett .....	15
1.1.2.3 Frederick Lewis Nebel .....	16
1.1.2.4 Erle Stanley Gardner .....	16
1.1.2.5 Raymond Chandler .....	17
1.1.2.6 James M. Cain .....	20
1.1.2.7 Horace McCoy .....	22
1.1.2.8 Cornell Woolrich .....	23
1.1.3 Žánr po 2. světové válce .....	25
1.1.3.1 James Meyers Thompson .....	25
1.1.3.2 Frank Morrison Spillane .....	26
1.1.3.3 Elmore Leonard .....	28
1.1.3.4 James Ellroy .....	28
<b>2 KYBERPUNK A SCIENCE FICTION</b> .....	<b>30</b>
2.1 Historie science fiction .....	30
2.1.1 Proto-science fiction .....	30
2.1.2 Devatenácté století a první opravdové sci-fi romány .....	35
2.1.2.1 Edgar Alan Poe .....	38
2.1.2.2 Edward Bellamy .....	39
2.1.2.3 Jules Verne .....	40
2.1.2.4 Herbert George Wells .....	42
2.1.3 Pulp a Hugo Gernsback .....	44
2.1.4 Zlatý věk science fiction .....	48
2.1.5 Padesátá léta a Nová vlna science fiction .....	53
2.2 Historie kyberpunku .....	58
2.2.1 Hlavní prvky kyberpunku .....	62
<b>3 JAK NOIR VEDL KE KYBERPUNKU</b> .....	<b>64</b>
3.1 Společné znaky žánrů.....	64
3.1.1 Chandler a Gibson – noir a kyberbunk .....	66
3.2 Future noir .....	68
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>74</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ</b> .....	<b>75</b>

## ÚVOD

Kyberpunk byl vždy žánrem, který mě velice fascinoval. Jako velkého fanouška science fiction mě zaujalo, jak se od zbytku sci-fi liší. Zatímco většina knih, filmů a seriálů využívá technologii pouze jako berličku pro příběh, kyberpunk se zabývá technologií samotnou – jaký má dopad na lidstvo, Zemi a civilizaci obecně. Bez cizích planet, mimozemšťanů a vesmírných lodí se zdá velice jednoduchým, ale právě opak je pravdou. Tím, že zůstávají v našem světě, jsou mi příběhy hrdinů kyberpunku mnohem bližší. Postava cynického samotáře, bloudícího labyrintem městských džunglí a skrývajícího se před všemocnými korporacemi. Člověka, který pro ránu nikdy nejde daleko a na všechno má sarkastickou odpověď.

Ale přesně takový typ postavy už tu byl. Ve starých detektivkách drsné školy a noir filmů ze třicátých a čtyřicátých let. Phil Marlowe možná neměl přípojku do kyberprostoru, ale v kyberpunkovém románu by se rozhodně neztratil. Prvky osudových žen, všemocné vlády, kriminálního podsvětí... To vše lze nalézt v obou žánrech.

Ve své práci chci dokázat, že nejde jen o podobnost čistě náhodnou. Má hypotéza zní, že kyberpunk je přímým následovníkem žánru noir. V prvních dvou kapitolách své práce shrnu historii obou žánrů – v případě kyberpunku i historii science fiction jako takové. Zmíním vybrané autory a jejich díla, jak literární, tak filmová, protože oba žánry mají bohaté zastoupení i v audiovizuálních médiích. Budu se zabývat především anglicky mluvícími autory, neboť jsou to právě angličtí a američtí autoři, kteří na poli noir detektivek a hlavně sci-fi dominují. Jak napsal spisovatel Andrzej Sapkowski k vysvětlení tohoto jevu – anglosasové mají pro literaturu tohoto typu velmi slušné základy v podobě keltské mytologie – legenda o králi Artušovi a jí podobné, zatímco když Slované začali popouštět uzdu své fantazii, byla z toho pohádka.<sup>1</sup> Francie má bohatou historii noiru a například i mnozí čeští spisovatelé jsou významnými autory vědeckofantastických příběhů, ale plně obsáhlá historie by vystačila na celou další práci, proto svůj výhled omezují.

V poslední kapitole srovnám žánry, vyjmenuji podobnosti a zmíním i takzvaný „future noir“ a jeho nejznámější příklad – kultovní film *Blade Runner* (1982).

---

<sup>1</sup> SAPKOWSKI, A. V šedých horách zlato není, aneb hrst úvah o literatuře fantasy, *Ikarie*, č. 6, 1994.



# 1 LITERATURA A FILM NOIR

## 1.1 Historie žánru

„Roman noir“ znamená ve francouzštině černý román. Tento termín by poprvé použit v osmnáctém století jako označení pro britské gotické romány, ale ve století dvacátém ho francouzští historikové a kritici začali používat pro popis amerického výtvaru, detektivek takzvané „drsné školy“ (hardboiled). Podle nich začíná noir povídkami Johna Carrola Dalryho, Dashiella Hammetta a všech spisovatelů časopisu *Black Mask* ve dvacátých letech dvacátého století. Pokračoval druhou generací paperbackových spisovatelů, jako byli Whittington, Brewer, Day Keene, Charles Williams a Jim Thompson a pokračoval až do let devadesátých (Lawrence Sanders, Elmore Leonard, Ellroy, Thomas Harris). Pro americké publikum se slovo noir objevilo poprvé jako označení filmového žánru v roce 1968, jako označení pro literaturu až v roce 1984.<sup>2</sup>

### 1.1.1 Zločinci a novináři

Inspirací pro první povídky tohoto žánru se ve dvacátých letech dvacátého století staly články novinářů jako byli Jack Lait, Ben Hecht a William R. Burnett, kteří zaznamenali nástup slavného Al Capona k moci. Jejich příspěvky začalo číst rozsáhlé publikum čtenářů, kteří měli o toto téma zájem. Režisér a spisovatel Andrew Bergman o poměrech před rokem 1930 napsal „*Tehdy se příčiny zločinu neobjasňovaly, protože by to nemělo smysl. Zločin byl prostě životním stylem. Způsob, jak ve světě žít.*“<sup>3</sup> Objasnění přišlo teprve později, jak se zločin sám a publikum prahnoucí po příbězích měnili.

Al Capone, po krátké a krvavé kariéře v Brooklynu, se přestěhoval do Chicaga v roce 1923. Když jeho South Side gang zaútočil na North Side gang kvůli sporům o teritorium, stalo se z organizovaného zločinu celonárodní téma. Série vražd, která začala v roce 1924 a vyvrcholila takzvaným Masakrem na Den svatého Valentýna 1929, fascinovala čtenáře po celých Spojených státech. Mezi lety 1929 a 1931 vyšlo o Al Caponovi sedm knih.<sup>4</sup> Po jeho pádu se noviny zaměřily na další zločince, jako byli

<sup>2</sup> TUTTLE, G. What is noir?, *Mystery Scene* 43, s. 35-36, 1994.

<sup>3</sup> BERGMAN, A. *We're in the Money*, s. 16, New York: Harper, 1971.

<sup>4</sup> KOBLER, J. *Capone: The Life and World of Al Capone*, s.309, New York: Da Capo Press, 1992.

John Dillinger, „Baby Face“ Nelson, „Pretty Boy“ Floyd a Bonnie a Clyde. Jak už jejich jména napovídají, tito zločinci měli mít „styl“ a redefinovali mýty o vzestupu ke slávě.<sup>5</sup>

Novináři jako Jack Lait z *New York Daily Mirror*, Damon Runyon z *New York American*, a Ben Hecht a John Bright z *Chicago Daily News* chápali Capona a další gangstery jako literární námět a pochopili, že by jim mohli dát styl, který by byl atraktivní i pro Hollywood.

Důležitým aspektem jejich stylu byl argot. Jack Lait (1883–1954) popularizoval řeč gangsterů a dokonce sestavoval slovníky.<sup>6</sup> Jeho kniha *Beef, Iron, and Wine* (1916) představila Američanům „yeggy“, kteří mluvili s brooklynským přízvukem a říkali ženám „twist“.<sup>7</sup> Lait dal svým postavám gangsterů specifické nářečí a nenucenost, byl prvním, který vystihl milenky gangsterů jako plnohodnotné postavy a vyvrátil klíše špatností prolezlých čínských čtvrtí ve svých knihách o New Yorku a Chicagu.<sup>8</sup>

Více známým autorem byl Damon Runyon (1880–1946), původně sportovní novinář píšící o baseballu a boxu pro *New York American*, práce, která ho přivedla do kruhu přátel gangstera Dutche Schultze. Runyonovy příběhy o bezvýznamných chuligánech, vydané ve sbírce *Guys and Dolls* (1932), byly vždy z pohledu nezúčastněného vypravěče v první osobě a přítomném čase. Runyon nikdy nepoužíval zkratky nebo kontrakce. Jak podotkl esejista Adam Gopnik: „Vypravěč si musí dávat pozor. Často vypráví příběhy o komplikované zdvořilosti, která vás udrží naživu a jeho důraz na to je zdrojem spousty jeho komedie. Chytrák na dolním konci žebříčku je nutně odborníkem na slušnost.“<sup>9</sup> Runyonova rubrika měla deset milionů čtenářů a napsal také o slavném soudním procesu Gray-Snyder v roce 1927, který se stal předlohou pro knihu Jamese M. Caina, *The Postman Always Rings Twice*.

### 1.1.1.1 Ben Hecht

Jako sám Capone se kronikáři zločinu přesunuli na západ. Ben Hecht (1894–1964) začal psát pro *Chicago Journal* ve svých šestnácti letech a v roce 1921 začal s rubrikou „*Tisíc a jedno odpoledne v Chicagu*“ (One Thousand and One Afternoons in Chicago) pro *Chicago Daily News*. Na rozdíl od Laita a Runyona není Hechtův fiktivní

<sup>5</sup> BERGMAN, A. *We're in the Money*, s. 6-7, New York: Harper, 1971.

<sup>6</sup> COLEMAN, J. *A History of Cant and Slang Dictionaries: Volume III: 1859–1936*, s. 399, New York: Oxford University Press, 2004.

<sup>7</sup> LAIT, J. *Beef, Iron, and Wine*, Garden City, NJ: Doubleday, Page & Co., 1916.

<sup>8</sup> LAIT, J. *Gangster Girl*, New York: Grosset & Dunlap, 1930.

<sup>9</sup> GOPNIK, A. *Talk it Up: Damon Runyon's Guys and Dolls*, [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: [http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2009/03/02/090302craat\\_atlarge\\_gopnik](http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2009/03/02/090302craat_atlarge_gopnik)

svět založen na přesných demografických a zeměpisných poznatcích, ale na tisku, divadle a dalších médiích doby. Sbíрка jeho příspěvků vyšla v roce 1922 a Hecht se přesunul do Hollywoodu v roce 1926. Podle svých materiálů z Chicaga napsal scénář pro film Joseph Von Sternberga *Underworld* (1927) a spolupracoval s Charlesem McArthurem na komedii *The Front Page* (1928). S Williamem R. Burnettem spolu sepsali scénář ke *Scarface* (1932), filmu „... jehož až dusivá vitalita je tím nejlepším druhem filmové verze bulvární prózy“, jak napsal Richard Corliss.<sup>10</sup> K argotu Laita a Runyona přidal Hecht rychlejší spád děje s nečekanými zvraty.

Hecht nikdy nepsal pro pulp magazíny, místo toho trávil od dvou do dvanácti týdnů v roce v Hollywoodu, čímž si vydělal průměrně sto tisíc dolarů. Zbytek svého času trávil v New Yorku a věnoval se „vážnému“ psaní.

### 1.1.1.2 William R. Burnett

William R. Burnett (1899–1982) „může být považován za kronikáře gangsterů, stejně jako byl Zane Grey kronikářem divokého západu.“ napsal filmový historik a kritik William K. Everson.<sup>11</sup> Burnett opustil práci ve státní službě ve městě Columbus v Ohiu roku 1925. Jeho nová práce jako noční recepční pochybného hotelu v Chicagu ho dostala do kontaktu s pobudy, bezdomovci a boxery. Jeden z jeho gangsterských přátel ho i představil místní mafii. Burnett vše sepsal jednoduchou a stručnou prózou v knize *Little Caesar* (1929). Literární kritik Piers Gray o Burnettově stylu vyprávění řekl že „styl jeho jazyka – stručný, přímý, lidový – je geniálně intenzivní a svojí intenzitou odhaluje něco o spisovatelství.“<sup>12</sup> Filmové studio Paramount natočilo podle Burnettovy knihy stejnojmenný film *Little Caesar* (1931), kde se v hlavní roli představil Edward G. Robinson jako Caesar Enrico „Rico“ Bandello, chicagský gangster inspirovaný Al Caponem. Úspěch filmu zajistil Burnettovi pozvánku do Hollywoodu a dokončil tím cestu, která se stala typickou pro rané autory žánru. Své dovednosti a smysl pro publikum rozvinuli v New Yorku, Chicagu nebo jiných městech na východě Spojených států, a časem se dostali do Los Angeles. Burnett po přesunu pokračoval v psaní románů, nejznámějšími se staly *High Sierra* (1941) a *The Asphalt Jungle* (1950). Svě vybrané knihy také přepsal do podoby filmových scénářů, některé i třikrát po sobě.

Burnettova malá městečka byla sužována rozkladem a zločinností, ale na rozdíl od ostatních autorů své doby vytvářel nostalgický svět venkovské přírody, do kterého

<sup>10</sup> CORLISS, R. *Talking Pictures* s. 10, New York: Overlook Press, 1985.

<sup>11</sup> EVERSON, W. K. *American Silent Film*, s. 233, NY: Oxford University Press, 1978.

<sup>12</sup> GRAY, P. 'On Linearity,' *Critical Quarterly*, s. 123, London: Wiley-Blackwell, 1996.

se jeho postavy často snaží vrátit. I když jsou nakonec vždy vtaženi do kriminální zápletky, touží po farmách v Kentucky nebo rybnících Indiany. Burnett tyto dějové linie spojoval důrazem na dosah a moc velkých organizací, většinou policie.

Burnett a Hecht spolu napsali scénář k filmu *Scarface* (1932), očividně založený na Caponově životě, a také knihu, která byla předlohou filmu *Dr. Socrates* (1935), později natočeného znovu s názvy *King of the Underworld* (1939) a *Bullet Scars* (1942). Burnettova *The Asphalt Jungle* byla také zfilmována třikrát: režisérem Johnem Hustonem jako *The Badlanders* (1958), později *Cool Breeze* (1972) a britský film *Cairo* (1963).

Bruce Crowther poznamenal, že přestože jsou Burnettovy scénáře „zdánlivě ve škatulce policistů proti gangsterům, bourají zažité meze své doby.“<sup>13</sup> Ve filmu *Beast of the City* (1932) jsou zločinci propuštěni kvůli právní kličce a frustrovaní policisté vezmou zákon do svých rukou a zabíjí je. Podle Crowthera to předznamenává „druh filmů, které proslavil Clint Eastwood o 40 let později.“ Na druhé straně, ve filmu *High Sierra* (1931) Burnett představil zločince, jehož tvrdý zevnějšek selže, když se setká s chromou mladou dívkou potřebující operaci. V *The Asphalt Jungle* pečlivě připravený plán zločinného génia selže kvůli jeho sexuálním poblouzněním. Burnett posunul kriminální zápletku tak daleko do povědomí diváku, jak to bylo možné.

### 1.1.1.3 John Bright

Méně známým autorem byl John Bright (1908–1989), poslíček a reportér pro *Chicago Daily News*, který se potuloval v Caponových oblíbených místech. V devatenácti letech vydal *Hizonner Big Bill Thompson*, skandální životopis starosty Chicaga. Ten ho žaloval a Bright se přesunul do Hollywoodu, kde začal psát příběhy o gangsterech se svým kolegou novinářem a scénáristou Kubecem Glasmonem. Jejich největším dílem byl tří set stránkový rukopis, který nazvali *Beer and Blood* a do kterého vložili vše, co věděli o Chicagu. Studio Warner Bros. Za něj zaplatilo 2800 dolarů a po úpravách natočil režisér William Wellman film *The Public Enemy* (1931).<sup>14</sup> Některé z nejslavnějších scén filmu byly inspirovány chicagským gangsterem Earlem „Hymie“ Weissem, o kterém autoři tvrdili, že jednou hodil omeletu do obličeje své upovídané přítelkyně. Film byl uznáván jako „realistický“ a často citován v sociologických

<sup>13</sup> CROWTHER, B. *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror* s. 19, New York: Ungar, 1989.

<sup>14</sup> THEW, H. a COHEN, H. *The Public Enemy*, s. 13, Madison, WS: Wisconsin Center for Film and Theater Research, 1981.

debatách,<sup>15</sup> čehož využil producent Daryl F. Zanuck, aby legitimizoval gangsterské filmy. Bright a Glasmon spolu napsali ještě několik filmů, než ukončili spolupráci v roce 1932.

### 1.1.2 Detektivové a časopisy

Předchozí spisovatelé pocházeli většinou z New Yorku nebo Chicaga, zdrojů pověstí o Al Caponovi a psali o zločincích. Byli to novináři, kteří psali pro široké národní publikum, které četlo noviny a časopisy, sledovalo filmy a filmové týdeníky, bylo převážně měšťácké, křesťanského vyznání a složeno z lidí, kteří sice byli zaměstnaní, ale měli obavy z přicházející hospodářské krize. Jejich schopnost oslovit toto publikum je vynesla do Hollywoodu, kde se stali vysoce placenými scénáristy.

Druhá skupina noir spisovatelů – Hammet, Chandler a další – psala o detektivech, pro menší „protipublikum“<sup>16</sup>, které četlo pulpové časopisy. „Pulp magazines“ byly tiskoviny o rozměrech zhruba osmnáct na dvacet osm centimetrů, tištěné na velmi levném, hrubém papíře – proto „pulp“ (z anglického slova pro dřeň, dužinu). Stránky měly nahnědlou barvu již jako nové a léty nejen postupně tmavly, ale stávaly se také stále křehčí. Takový časopis nebyl určen k tomu, aby přetrval věky, ale aby se za malou cenu a rychle dostal k co největšímu okruhu zájemců. Toto protipublikum nesouhlasilo s některými názory v diskurzích určených širší veřejnosti. Toto odvětví se soustředilo na New York, kde v pozdních desátých a raných dvacátých letech dvacátého století vyrostla kolonie málo placených autorů, která zásobovala rozmach pulpů. Do roku 1920 vyšlo ve Spojených státech přes dvacet tisíc časopisů, s názvy jako *Detective Stories*, *Argosy All-Story* nebo ponurý *Police Gazette*. Většina z nich nabízela svým čtenářům sto padesát stran fikce za deset až patnáct centů.<sup>17</sup>

Mezi lety 1920–1950 se v novinových stáncích objevilo 175 různých detektivních časopisů. Někteří z pulpových spisovatelů napsalo pod různými jmény až jeden a půl milionu slov ročně. „*milion slov je zcela běžných.*“ napsal Frank Gruber, který připisuje tuto vlnu vynálezu psacího stroje.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> MALTBY, R. *Mob Culture: Hidden Histories of the American Gangster Film*, s. 42, New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 2005.

<sup>16</sup> Ideu publika a protipublika popisuje Michael Warner ve své knize *Publics and Counterpublics*. WARNER, M. *Publics and Counterpublics*, New York, Zone Books, 2002.

<sup>17</sup> PEARSON, E. *Dime Novels* s. 210, Boston: Little, Brown, and Company, 1929.

<sup>18</sup> GRUBER, F. *The Pulp Jungle*, s. 40, Los Angeles: Sherbourne Press, 1967.

Protipublikum, které bylo stále přitahováno k násilí, obrátilo svůj zájem díky morálnímu a proti-kriminálnímu chování detektiva. Podle svého názoru bylo více idealistické a maskulinní než novinové publikum.

### 1.1.2.1 Časopis Black Mask

První významní autoři se začali objevovat kolem roku 1923 jako přispěvatelé časopisu *Black Mask*. Z časopisu se stal přední detektivní pulp pod vedením editora Josepha T. Shawa, bývalého armádního instruktora, který byl znechucen stavem veřejné morálky. „Největší změna v detektivních příbězích od dob Poea,“ jak píše Russell B. Nye, „přišla v roce 1926 s nástupem školy fikce *Black Mask*.“<sup>19</sup>

Shaw měl až romantický smysl pro své protipublikum, zcela odlišné od nediferencovaného celostátního publika, pro které psali Runyon nebo Hecht. Čtenář *Black Mask*, jak sám napsal: „je energicky smýšlející, tvrdý, nenávidí nespravedlnost, podvody, bezpráví, zbabělé tajnůstkářství. Stává se za fér domluvy a fér jednání v malých i velkých věcech a je ochotný za ně bojovat [...] a vždy drží palce tomu správnému.“<sup>20</sup>

Společně s *Black Mask* Shaw zdědil slavného pulpového spisovatele Carrola Johna Dalyho. Daly vytvořil hrdinu, který napravoval jeho vlastní osobní nedostatky. Tak vynikl Race Williams. Race byl soustředěný, surový, negramotný, tvrdohlavý a výborný střelec, co spal s pistolí v ruce. Poprvé se objevil v povídce *Knights of the Open Palm*, která se poprvé objevila v červnovém vydání *Black Mask* roku 1923.<sup>21</sup>

Race byl návratem mýtických vlastností rytíře mstitele a jeho pohroužení do „podsvětí“, které chybělo v Caponově době, kdy byla vražda prozaická a vulgární. Na rozdíl od zločineckého argotu byl Race jednoduše nevybíravý: „Občas si trochu slušně zastřílím – jen tak pracovně. Ale nikdy jsem neoddělal nikoho, kdo by si to nezasloužil.“<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> NYE, R. B. *The Unembarrassed Muse: The Popular Arts in America*, s. 255, New York: Dial Press, 1970.

<sup>20</sup> MACSHANE, F. *The Life of Raymond Chandler*, s. 46, New York: Random House, 1976.

<sup>21</sup> NOLAN, W. *The Black Mask Boys*, s. 36, New York: William Morrow, 1985.

<sup>22</sup> DALY, C. J. *Knights of the Open Palm; The Great American Detective*, s. 18, NY: Mentor, 1978.

### 1.1.2.2 Dashiell Hammett

Shawův největší úspěch v pozici editora bylo přesvědčit Dashiella Hammetta, bývalého agenta detektivní agentury Pinkerton, aby psal pro *Black Mask*. Hammettova znalost opravdové detektivní práce – hlavně že sledování a výslechy jsou stejně časté jako honičky a rvačky – dalo časopisu ráz autenticity. V době svého debutu v *Black Mask* v roce 1922 pracoval Hammett jako reklamní textař ve zlatnictví Samuels Jewelry v San Franciscu. Ve Hammettově třetí povídce se poprvé objevil „Continental Op“, zkráceně pro „continental operative“, drsný detektiv, který se stal inspirací pro mnoho budoucích literárních i filmových postav. Continental Op byl také vypravěčem Hammettova prvního románu *Red Harvest* (1929). Od roku 1926 byl Hammett nejen nejslavnějším spisovatelem *Black Mask*, ale také s ohromným vlivem na ostatní. V průběhu osmi let napsal padesát povídek *Black Mask* a několik dalších pro osm jiných pulpových časopisů. Se svým elegantním vzezřením se stal celebritou.

Poté co Hollywood koupil práva k *Red Harvest*, napsal Hammett knihu *The Maltese Falcon* (1930), kde se poprvé objevil detektiv Sam Spade, a která byla zfilmována v roce 1931 a 1941. Ve verzi z roku 1941 ztvárnil detektiva Humphrey Bogart. Dále byl zfilmován *The Glass Key* (knihy 1931, film 1942). Poté se Hammett sám přestěhoval do Hollywoodu.<sup>23</sup>

Ve svém „hardboiled“ období tvořil Hammett hrdiny, kteří byli ostře idealističtí a nezávislí. Byli vytrvalejší než Caponové, které přiváděli ke spravedlnosti, ale málokdy zabíjeli, a i když byli svou mluvou vnitřně suroví a přímí, vyjadřovali se uhlazeně. Protože očekával dopad blížící se hospodářské krize, byli Hammetovi detektivové mezi lety 1924–1933 vystaveni spoustě násilí a ze svých konfrontací se zločinem si odnášeli spoustu modřin a jiných zranění, čímž autor nastolil styl vyprávění, kterého později využíval Horace McCoy. Hammett neměl v oblibě klasické postavy milenek gangsterů a nahradil je naivními „bludnými dcerami“ a typickými femme fatales, které pokoušely jeho protagonisty.

V Hollywoodu pracoval Hammett na šesti scénářích, ale nechával po sobě spousty nezaplacených účtů a vysloužil si reputaci pro nespolehlivost. Také neměl nic společného s ani jednou adaptací *The Maltese Falcon*, ale jeho jméno přidalo publicitu jakémukoliv filmu.

V roce 1934 změnil Hammett styl s románem *The Thin Man* (1934). Hlavní postavy Nick a Nora Charlesovi jsou manželé, on bývalý soukromý detektiv, co si rád dopřeje dobré jídlo a pití, a ona sympatická a chytrá dáma z bohaté rodiny. Jejich

---

<sup>23</sup> LAYMAN, R. *Shadow Man: The Life of Dashiell Hammett*, s. 125-27, New York, Harcourt, 1981.

spolupráce při řešení případu spojená s pohotovým vtípkováním připomínají Hechtovu *The Front Page*. Titulní „hubený muž“, Clyde Wynant, je opakem „tlustého muže“ Caspera Gutmana z *Maltese Falcon*.

Hammett ale už žádné knihy ani filmové scénáře nenapsal. Jeho láska k pití a pobyt ve vězení po výslechu komisí senátora McCarthyho zhoršila jeho plicní problémy. Zemřel v nemocnici Lennox Hill 10. ledna 1961.<sup>24</sup>

### 1.1.2.3 Frederick Lewis Nebel

Frederick Lewis Nebel (1903–1966) prodal povídku do *Black Mask* v roce 1926. Joseph Shaw se ho ujal a vytiskl celkem šedesát sedm jeho povídek. Nebel publikoval alespoň jeden příběh (ale někdy až tři) každý měsíc po dobu téměř pětadvaceti let. Vymyslel postavy kapitána Steva MacBrida a jeho partnerky, novinářky známé pouze jako Kennedy. Nebel prodal práva na jejich postavy studiu Warner Bros. ve třicátých letech a to s nimi natočilo devět filmů, za nejlepší je považován *Sleepers West* (1941).

Když Hammett z časopisu odešel, obrátil se Shaw právě na Nebela a ten vytvořil postavu Donnyho Donahua, který v povídkách objevoval pět let. Při pěti tisících napsaných slov denně měl Nebel připravených pět až šest seriálových hrdinů, kteří se mohli objevovat týden co týden. MacBride a Kennedy vydrželi osm let a třicet šest povídek. Ale po Hammettových komentářích o Hollywoodu Nebel nikdy nepracoval na filmových adaptacích.<sup>25</sup>

„Jeho postavy jsou opravdu drsné,“ píše kritik Will Murray, „jsou to osamocení, pragmatictí muži [...] nezmaří, kteří jsou pyšní na svoji houževnatost a schopnost všechno vydržet [...] v ponurém světě hospodářské krize v Americe, kde je schopnost přežít tím hlavním.“<sup>26</sup>

### 1.1.2.4 Erle Stanley Gardner

První povídky, které Erle Stanley Gardner (1889–1970) posílal do *Black Mask*, byly odmítnuty, ale jedna z nich mu byla omylem vrácena i s poznámkami editora. Gardner jich využil k napsání *The Shrieking Skeleton* (prosinec 1923) a vytvořil seriálového hrdinu, Eda Jenkinse, který se poprvé objevil v lednu 1925. Jenkins byl ve

<sup>24</sup> MARLING, W. *Dashiell Hammett*, s. 114, Boston: Twayne, 1983.

<sup>25</sup> NOLAN, W. *The Black Mask Boys*, s. 155.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 15.



čtenářských anketách dlouhodobým favoritem a v průběhu osmnácti let se objevil v třiasedmdesáti povídkách.<sup>27</sup> William Nolan odhaduje, že v roce 1926 prodal Gardner pře milion slov a devadesát sedm povídek, včetně šestadvaceti pro *Black Mask*.<sup>28</sup> Shaw si série o Jenkinsovi cenil tolik, že odmítl Gardnerovi vydat jeho román o mladém právníkovi jménem Perry Mason (*The Case of the Velvet Claws*, 1933). Po vydání knihy opustil Gardner svoji právníckou praxi a začal se plně věnovat spisovatelství.<sup>29</sup> Francis Nevins píše, že Gardnerovo dílo je „ponořeno do tradice drsné školy magazínu *Black Mask*,“ a Perry Mason je „ochoten pro klienta riskovat cokoliv.“<sup>30</sup>

Poté, co filmová studia odkoupila práva na jeho první romány, se Gardner přestěhoval do Hollywoodu, ne aby psal scénáře, ale aby zjistil, jak filmový průmysl funguje a aby byl blízko centru produkce. V příštích deseti letech se z něj stal stroj na vyprávění: vytvořil několik dalších seriálových postav – Doug Selby, Lam a Cool, Pete Wennick – a udržel si plnou kontrolu nad filmováním svého materiálu. Gardner je pro film noir důležitý v několika ohledech. Jak píše Lad Panek, Gardner ubral na důležitosti klasickým „stopám“, po kterých detektiv pátral. Místo toho je smísil s osobnostmi svých postav.<sup>31</sup> Detektiv se tak více věnoval charakteru lidí a postavy jsou spíše „předurčení“ k zatčení nežli k vystopování.

Ve své sérii o Perrym Masonovi vytvořil Gardner duo právníka a vyšetřovatele, kteří byli poslední nadějí nevinných lidí stojících před masivním právním systémem. Tyto příběhy byly rozděleny do počátečního vyšetřování a soudního procesu. To vytvořilo dojem všemocného státu, se kterým později pracovali spisovatelé jako James M. Cain.

### 1.1.2.5 Raymond Chandler

Po Hammettovi byl nejdůležitějším spisovatelem žánru „drsné školy“ Raymond Chandler (1888–1959), který byl také z hlavních spisovatelů tohoto období nejlepším filmovým scénáristou. V roce 1932, když byla hospodářská krize v plném proudu, dostal Chandler výpověď z pohodlné práce v ropném průmyslu, ve které se setkal se špinavou stranou podnikání a zkorumpovanými státními úředníky. „*Jak jsem cestoval křížem krážem po pobřeží Pacifiku, začal jsem číst pulpové časopisy.*“ napsal Chandler

<sup>27</sup> NOLAN, W. *The Black Mask Boys*, s. 97.

<sup>28</sup> Tamtéž.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 98.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 99-102.

<sup>31</sup> PANEK, L. L. *An Introduction to the Detective Story*, s. 154-155, Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1987.

ve svých dopisech, „*To bylo v krásných dnech Black Mask a mně došlo, že některé z příběhů byli důrazné a upřímné, i když měli svoje surové stránky.*“<sup>32</sup>

Jeho první povídka *Blackmailers Don't Shoot*, vyšla v *Black Mask* roku 1933. Chandler přinesl do žánru detektivek něco nového – své vzdělání a literární zázemí. Jako kulisu pro své příběhy si vybral Los Angeles, město uprostřed velkých změn. Za posledních dvacet let se počet obyvatel zečtyřnásobil a v roce 1930 bylo město plno imigrantů, „Okies“ (rodáků z Oklahomy) a kovbojských zpěváků.<sup>33</sup>

Chandler, který byl známý jako notoricky pomalý spisovatel, zkombinoval příběh dvou svých povídek z *Black Mask* – *Killer in the Rain* (1935) a *The Curtain* (1936) – a v roce 1939 dokončil svůj první román *The Big Sleep*, kde se poprvé objevil Chandlerův hrdina, detektiv Philip Marlowe. Kniha se prodávala velice dobře a byla expedována i do Hollywoodu. Chandler na ní vydělal dva tisíce dolarů a k pulpům se už nevrátil.<sup>34</sup>

Filmová studia byla od začátku přitahována Chandlerovými literárními kvalitami, jeho metaforami a jeho schopností psát scény s bystrými dialogy. V Chandlerově druhém románu *Farewell, My Lovely* (1940) pátrá Marlowe po Velmě Valento, staré lásce staromódního gangstera Mosse Molloye. Brilantní koláž groteskních situací, drsných řečí a literárních metafor, *Farewell, My Lovely* je také moralistickým příběhem o ekonomické mobilitě. Prodeje románu byly zklamáním, ale v té samé době se znovu začala prodávat Chandlerova starší díla a on dostal nabídku zaměstnání v Hollywoodu.

Ke svému překvapení si Chandler vydělal sedm set padesát dolarů během třinácti týdnů. Jeho první práce byla adaptace románu *Double Indemnity* (1936) spisovatele Jamese M. Caina do filmové podoby. Režisér Billy Wilder, velký fanoušek detektivních příběhů, se k Chandlerovi dostal přes jeho vydavatele Alfreda A. Knopfa. Chandler si vzal projekt s sebou domů v pátek a v pondělí přinesl do studia téměř kompletní scénář, včetně pokynů pro osvětlovače a kameramana. Wilder s Chandlerem přepsali většinu Cainových dialogů, protože podle nich byly vhodné více pro literaturu než pro film. Chandlerovi se nelíbilo Cainovo vyobrazení sexu jeho celkový styl vyprávění a napsal o něm „*James Cain – ble! Všechno, čeho se dotkne, smrdí jako starý kozel. Je každý druh spisovatele, co nenávidím. Rádoby naiva, chlápek v maštěných montérkách, sprostý malý kluk s kouskem křídý a plotem, za kterým ho nikdo nevidí. Takoví lidé jsou urážkou literatury, ne proto, že píšou o sprostých*

---

<sup>32</sup> CHANDLER, R. *Selected Letters of Raymond Chandler*, s. 236, New York: Columbia University Press, 1981.

<sup>33</sup> MARLING, W. *Raymond Chandler*, s. 28, Boston: Twayne, 1986.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 21-24, 28-30.

věcech, ale proto, že o nich píše sprostě.<sup>35</sup> Vrcholem jejich spolupráce bylo sedm nominací na Cenu Akademie v roce 1944 za adaptaci dalšího Cainova díla, *Double Indemnity*. Billy Wilder dal veškeré zásluhy Chandlerovi a nazval ho „jednou z největších tvůrčích myslí“, jaké kdy potkal.<sup>36</sup>

Ve čtyřicátých letech, kdy Chandlerovi bylo už přes padesát let, spolupracoval s Frankem Partosem na *And Now Tomorrow* (1944) a s Hagarem Wildem na *The Unseen* (1945), ho producent John Houseman pozval na skleničku k Lucy's, slavnému baru naproti studiím. Z této schůzky nakonec vznikla *The Blue Dahlia* (1946). *Dahlia* byla Chandlerovým prvním původním scénářem nezaloženým na žádném předchozím díle. Film přinesl Chandlerovi ještě větší slávu, společně s několika filmovými cenami (*Edgar* od Mystery Writers of America a nominaci na Cenu Akademie).

Poté odešel Chandler částečně na odpočinek. Režisér Howard Hawks s ním konzultoval scénář filmové adaptace *The Big Sleep* (1946). William Faulkner a Leigh Brackett napsali scénář a Humphrey Bogart a Lauren Bacall hráli v hlavních rolích jako Philip Marlowe a Vivian Sternwood Rutledge. V roce 1948 dokončil *The Little Sister*, ale svému agentovi napsal, že Marlowe „je příliš cenný na to, aby zemřel. Ale přistihl jsem se, že ho spíše víc a víc paroduji.“<sup>37</sup>

V roce 1951 pracoval Chandler pro studio Paramount za dva a půl tisíce dolarů týdně na *Strangers on a Train* režiséra Alfreda Hitchcocka. Poté dokončil svůj román *The Long Goodbye* (1953), který začal novou éru sociálně, politicky, rasově nebo sexuálně uvědomělého detektiva.

Chandler byl v mnoha ohledech spisovatelem přechodného období. Vytvořil postavu moderního, sociálně orientovaného detektiva, rozuměl výstavbě scény a dialogům ve filmu a rozuměl rozdílu mezi pulpovou maskulinitou a moderní realitou. Chandler ve své slavné eseji charakterizuje postavu detektiva takto: „Ale těmi bídnými ulicemi musí kráčet muž, který sám není bídák a nemá ani špinavé ruce, ani strach. Detektiv těchto příběhů musí být právě takový muž. Je hrdinou, je prostě vším. Musí být skrz naskrz mužem, musí být mužem prostým, ale i výjimečným. Musí to být, abych užil celkem otřepané fráze, muž cti. [...] Jeho soukromý život mě celkem nezajímá; není ani eunuch ani satyr. [...] Je poměrně chudý, jinak by vůbec nebyl detektivem. [...] Mluví jako člověk své doby – s drsným humorem, s živým smyslem pro karikaturu, s odporem k přetvářce a pohrdáním malichernostmi.“<sup>38</sup> Jako slavný uživatel metafory legitimizoval přiřazování nevysloveného na to všední (například auta a cigarety),

<sup>35</sup> MARLING, W. *Raymond Chandler*, s. 37.

<sup>36</sup> CHANDLER, R. *Selected Letters of Raymond Chandler*, s. 23.

<sup>37</sup> MACSHANE, F. *The Life of Raymond Chandler*, s. 148.

metodu, kterou začaly filmy hodně využívat. S ním žánr noir plně přešel do Hollywoodu. Ale v této době se začalo tvořit nové protipublikum, které bylo „velice odlišné od měšťácké sféry publika“, jak napsal Michael Warner.<sup>39</sup> Nezaměstnanost, slabost a cynismus – to vše byly problémy v pozadí, které ale nyní vypluly na povrch.

#### 1.1.2.6 James M. Cain

James M. Cain (1892–1977) reprezentuje druhý zlom a oslovuje novější protipublikum, které nesouhlasilo s disciplínou a idealismem čtenářů *Black Mask*. Svého úspěch dosáhl v průběhu Velké hospodářské krize, kdy nebyl čas na idealisty. Cainův styl vyprávění v první osobě zesiloval napětí (a zoufalství) jeho příběhů nabádá ke srovnání s *L'etranger* Alberta Camuse.<sup>40</sup>

Své první zaměstnání našel v novinách *New York World*, kde se poznal a občas zašel na skleničku s novinářem H. L. Menckem, když byl zrovna ve městě, jinak se přátelil s lidmi z *New York World*, časopisu *New Yorker* nebo skupiny *Algonquin Round Table*.<sup>41</sup> Nejsenzačnější zprávou této doby (1927–1928) byl soudní proces a poprava „Tygří ženy“ Ruth Snyderové a jejího milence Judda Graye pro vraždu jejího manžele Alberta, o kterém mimo jiných informoval Damon Runyon.<sup>42</sup> Ta rozdmýchala celonárodní obavy o „flappers“ (slang 20. let popisují mladé moderní dívky) a sexualitě. Mezi novinami na východním pobřeží Spojených států vypukl malý konflikt o čtenáře a Hecht a ostatní velcí novináři byli vysláni o soudu psát. Cain ve svých povídkách využil hlavně dva prvky případu.

Snyderová bez vědomí svého manžela na něj vystavila životní pojistku na padesát tisíc dolarů v případě zranění a dvojitým odškodněním v případě smrti. Pošťákovi řekla, aby doklady o zaplacení doručoval pouze jí, a že má jako na znamení vždy zazvonit dvakrát. Toto znamení a fráze „dvojité odškodnění“ se staly slangem pro nevěru.<sup>43</sup>

Druhý motiv, který si Cain zapamatoval, nebyl faktický: Snyderová poslala Graye na vlak do New Yorku, aby si zajistil alibi. Na cestu mu přibalila lahev vína, která

---

<sup>38</sup> CHANDLER, R. *Prosté umění vraždy*. s. 24 Přeložil Tomáš Korbař. 1. vydání v Albatrosu. Praha: Albatros, 2004.

<sup>39</sup> WARNER, M. *Publics and Counterpublics*, s. 57.

<sup>40</sup> MADDEN, D. *Tough Guy Writers of the Thirties*, s. 111-112, Carbondale, IL: University of Illinois Press, 1977.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 527.

<sup>42</sup> Viz v této práci s. 10.

<sup>43</sup> MARLING, W. *The American Roman Noir*, s. 154, Athens GA: University of Georgia Press, 1998.

ale byla otrávená kyanidem. To nebyla pravda, ale tento přidaný detail zdůrazňoval nebezpečí *femme fatale*.

Po nabídce krátké smlouvy se Cain dostal do Hollywoodu v roce 1930. Přestože měl talent pro tištěné slovy, jako scénárista byl průměrný. Po vypršení smlouvy začal psát román založený na případu Snyderové a Graye. V příběhu použil hollywoodský princip „stojanu lásky“ – že obecnstvo musí s postavami sympatizovat, takže ve filmu musí být příběh o lásce a jeden z milenců musí „prohrát“. Cainovi trvalo šest měsíců, než napsal příběh o Franku Chambersovi, tulákovi, který našel práci u čerpací stanice a bufetu řeckého přistěhovalce Nicka Papadakise a jeho krásné ženy Cory. Román *The Postman Always Rings Twice* vyšel v roce 1934 a sklídl ohromný úspěch. „Pošťák byl pravděpodobně první z velkých komerčních knih v americkém publikování.“ píše životopisec Roy Hoopes, „první román o kterém se může říct, že byl grand slam knižního trhu: hardcover byl bestseller, paperback byl bestseller, a z nich vznikly divadelní hra a film.“<sup>44</sup>

Po Cainovi byla poptávka. Dotisky a filmová práva byla prodána a studia se ozývala. Dále napsal osmidílný seriál *Double Indemnity* pro časopis *Liberty* v roce 1936. Z části přepis *Postman*, z části vzpomínky na svoje zaměstnání jako pojišťovací agent, *Double Indemnity* vylíčil korporátní a právní kontrolu života, která byla pravým opakem Gardnerových příběhů o idealistickém právníkovi. Cainovi právníci se spikli s prokurátory a pojišťovacími manažery, aby rozdrtili běžného člověka pro svoje vlastní zájmy. Motivováni chtíčem nebo hamižností, Cainovy postavy se zapletli do disciplinární mašinérie, která apelovala na pocit bezmoci, kterým trpěli čtenáři během hospodářské krize. Film *Double Indemnity*<sup>45</sup> se stal mistrovským dílem filmu noir, ale Cain s ním měl málo společného. Byl to Chandler, který převedl vyprávění první osoby do série brilantních scén, a Wilder, který přesvědčil Freda MacMurraye, aby zahrál postavu Waltera Huffa.

Cain se dále rozhodl věnovat několika divadelním hrám, které nebyly moc úspěšné, a hudebně zaměřenému románu *Serenade* (1937). Jeho *Mildred Pierce* (1941) byla mimořádným obrazem napětí hospodářské krize, ale kniha nepaří do žánru noir. Dlouhé pasáže se zabývají Mildrediným podnikáním, které se sotva drží na nohou, a jiné se věnují její rozmazlené dceři a její kariéře zpěvačky. V rukou Ranalda MacDougala, s nepřipsanou pomocí William Faulknera a Catharine Turneyové, se filmová adaptace v roce 1945 stala první velkým návratem do světa filmu pro Joan

---

<sup>44</sup> HOOPES, R. *Cain: The Biography of James M. Cain*, s. 224, Southern Illinois University Press; 1st edition, 1987.

<sup>45</sup> Viz v této práci s. 18.

Crawfordovou. Cain se vrátil do světa zločinu už pouze jednou, a to v povídce *The Embezzler*, která pojednávala o zpronevěře (nejčastějším zločinem Velké hospodářské krize) a objevila se ve sbírce povídek *Three of a Kind* (1943).

### 1.1.2.7 Horace McCoy

Horace McCoy (1897–1955) sloužil v 1. světové válce, stal se opravdovým válečným hrdinou a vysloužil si vyznamenání francouzského Válečného kříže za své výkony jako stíhací pilot. Jeho spisovatelská kariéra začala leteckými romanci a dobrodružstvími, které psal pro *Black Mask*, ale když o tento žánr přestal být zájem a studio MGM navrhlo zkušební natáčení, McCoy se přesunul do Hollywoodu. Zkouška selhala a udeřila Velká hospodářská krize – McCoy získal práci jako vyhazovač na zábavním molu v Santa Monice, kde probíhaly taneční maratony. Nechtěl se vzdát Hollywoodu a podle svých zkušeností napsal scénář jménem *Marathon Dancers*. Ten nikomu neprodal, ale povedlo se mu uzavřít smlouvu se studiem RKO, čímž začala, jak sám popsal: „*má pozoruhodná kariéra studiového pisálka.*“<sup>46</sup>

McCoy v roce 1935 dokončil román podle svého neúspěšného scénáře s názvem *They Shoot Horses, Don't They?* I když se kniha stala oblíbenou četbou francouzských existencialistů, prodalo se první rok jen tři tisíce výtisků. Román pojednává o neúspěšné herečce Glorii, která se v zoufalství přihlásí do tanečního maratonu, ze kterého se stane noční můra vytrvalosti. Glorie si uvědomí, že její život je pouze trestem, a přesvědčí svého partnera, aby ji zabil a tím doložil její pojetí vlastního života jako bezvýznamného. Střídavě básnický a ponurý, román kombinuje ironii a strach s jemností, které McCoy už nikdy poté nedosáhl. Kniha byla zfilmována až v roce 1969, čtrnáct let po McCoyově smrti.

McCoy si poté myslel, že pulpy jsou pod jeho úroveň a přestal pro *Black Mask* psát. Stěžoval si i na „béčkové“ filmy, na kterých pracoval: „*Tihle bastardi mi nikdy nadají šanci pracovat na pořádných filmech.*“ Ale se studiem zůstal a pracoval na dvou dalších knihách *No Pockets in a Shroud* (1936) a *I Should Have Stayed Home* (1937). Obě byly autobiografické a pojednávaly s hořkostí o Hollywoodu. Se svou prací se nakonec smířil a mezi lety 1937–1940 napsal šestnáct původních scénářů. V roce 1942 napsal scénář k významnému filmu *Gentleman Jim*, pro Errola Flynny. V polovině čtyřicátých let objevili francouzští spisovatelé jako Jean-Paul Sartre, Andre Gide a

---

<sup>46</sup> NOLAN, W. *The Black Mask Boys*, s. 180-181.

Andre Malraux McCoyův román *They Shoot Horses, Don't They?* a Simon de Beauvoir řekl, že to byl „první existenciální román, co se objevil v Americe.“<sup>47</sup>

Co McCoyovu kariéru oživilo, byl rukopis, na kterém pracoval, *Kiss Tomorrow Goodbye* (1948). Více ponurý než cokoliv, co kdy napsal Cain, *Kiss* obsahuje pasáže násilného sexu a střídá čistou akci s imitací pomateného vyprávěním v první osobě. Kritikům se nelíbil, ale studio Warner Brothers práva koupilo díky Jamesi Cagneymu, který pořeboval další „opravdu odpornou roli“, kterou chtěl upevnit svoji filmovou image. K tomu prodal McCoy v roce 1951 původní scénář s názvem *Scalpel* za sto tisíc dolarů *Hall Wallis Productions*. Kniha i film měly obrovský úspěch a McCoy začal pracovat na další knize jménem *The Hard Rock Man*, ale v roce 1955 náhle zemřel na srdeční selhání.

### 1.1.2.8 Cornell Woolrich

Cornell Woolrich (1903–1968) zesílil fatalismus textů Caina a McCoye a přidal ještě míru paranoii. Woolrich svůj styl psaní shrnul ve svém aforismu: „*Nejdřív sníš a pak zemřeš.*“ Když jeho jazzová romance *Children of the Ritz* (1927) vyhrála deset tisíc dolarů v soutěži pořádané First National Pictures a byla zfilmována, Woolrich dostal nabídku psát scénáře v Hollywoodu. V té době napsal drsný román *Times Square* (1929) a autobiografickou knihu *Young Man's Heart* (1930).

Když se jeho romantické příběhy neprodávaly, obrátil se Woolrich v roce 1934 na *Black Mask*, *Detective Fiction Weekly* a *Dime Detective*. Ale byl příliš rozčarován, než aby mohl přesvědčivě psát o galantních detektivech. Tak došel ke svému umění – žánru napětí – s knihou *The Bride Wore Black* (1940). Útlak a marnost času přilákali protipublikum, které četlo Caina a McCoye k Woolrichovi.

Woolrichovy texty byly více stereotypní než jeho vrstevníci a používal jen omezené množství zápletek. Nevins je rozdělil na:<sup>48</sup>

1.) Noir příběh o policistovi – neuniformovaný policista vyřeší zločin, ale hlavním bodem je nějaký sadistický policejní postup.

2.) Závod s časem – hlavní postava nebo jeho milá zemře, pokud neodhalí kdo, nebo co po něm jde.

<sup>47</sup> NOLAN, W. *The Black Mask Boys*, s. 182.

<sup>48</sup> NEVINS, F. *Contemporary Authors*, s. 402, Detroit: Gale Research, 1981.

3.) „Kmitání“ – hrdinův malý opěrný bod v lásce nebo přátelství je rozežírán podezření a poté znovu obnoven, ve stále větších a větších intervalech, dokud se nedozví, že ta druhá osoba je ve skutečnosti opravdu zlá.

4.) „Kupředu skrz noc“ – poslední hodiny života pronásledovaného muže, zatímco se prodírá temným městem.

5.) Příběh o zničení – mužská hlavní postava najde svoji pravou lásku, ale ta beze stopy zmizí.

6.) Příběh posledních chvil – poslední chvíle života někoho, komu je souzeno zemřít opravdu hroznou smrtí.

Woolrichovými nejznámějšími romány jsou *The Bride Wore Black* (1940), *Night Has a Thousand Eyes* (1945), *I Married a Dead Man* (1948), a povídka *It Had to Be Murder* (1942), podle které natočil Alfred Hitchcock film *Rear Window*. Počínaje rokem 1940 se slova černý, temný a smrt objevila v tolika názvech jeho děl, že byly téměř synonymem pro film noir. Z *Black Curtain* (1941) se stala *Street of Chance* (režie Jack Hively, 1942), *Phantom Lady* se dočkala stejnojmenné adaptace v roce 1944. Poté přišla vlna filmů podle Woolrichových předloh: *Black Angel* (režie Robert William Neill, 1946), *The Chase* (Arthur Ripley, 1946), *Deadline at Dawn* (Harold Clurman, 1946), *Fall Guy* (Reginald Le Borg, 1947), *The Guilty* (John Reinhardt, 1947) a *The Night Has a Thousand Eyes* (John Farrow, 1948).<sup>49</sup> O jeho stylu Nevins napsal: „Čistě podle kvalit prózy, je to hrozné.“ Stejně tak dějová linka: „Jako řemeslník příběhu je neuvěřitelně nedbalý.“<sup>50</sup>

Nicméně Woolrichova dlouhá souvětí a dějové odbočky oddalují hrdinovo neodvratné setkání s osudem, čímž vytvářejí napětí. Ve svých nejlepších dílech vytváří Woolrich nesourodý čtenářský zážitek, ve kterém souznění s hlavní hrdinou, jinde běžné, je zde nemožné kvůli jeho paranoii, amnézii, hypnóze nebo užívání drog. Počáteční láska nebo věrnost hlavní postavy je postupně narušena a čtenář tak v jejím utrpení vidí jistou logiku. To fungovalo ve filmu skvěle – žádná z Woolrichových stereotypních povídek ze třicátých let se nevyrovná jeho práci scénáristy filmů napětí v letech čtyřicátých.

<sup>49</sup> CROWTHER, B. *Film Noir: Reflections in a dark mirror*, s. 14-15, New York: Ungar, 1989.

<sup>50</sup> NEVINS, F. *Contemporary Authors*, s. 403.



### 1.1.3 Žánr po 2. světové válce

2. světová válka vytvořila třetí protipublikum v noir tvorbě. miliony lidí nyní zažily, zákopové hysterie, šok z bombardování, vězeňské tábory a vymývání mozků. Ty tvořily publikum, které vědělo, že duševní zdraví není jistotou. Iracionalita žila ve všech a poválečná nezaměstnanost, nedostatek obydlí nebo život s příbuznými mohly snadno způsobit psychické problémy.

#### 1.1.3.1 James Meyers Thompson

James Meyers Thompson (1906–1977) se stal mistrem reprezentace psychózy v příbězích. Mezi lety 1949–1965 vydal osmnáct románů, nejslavnějšími byli *The Killer Inside Me* (1953), *After Dark*, *My Sweet* (1955), *The Grifters* (1963) a *Pop. 1280* (1965). Meredith Brody napsala, že „typický Thompsonův antihrdina je ztrápený, možná i schizofrenní, sexista, který hodně pije a zabíjí lidi, když na to má náladu.“<sup>51</sup> Geoffrey O'Brien dodává: „Většina jeho protagonistů je zlých., stejně jako by mohli být levorucí nebo albíni. Na rozdíl od dobrých slavných spisovatelů je nevede po cestě k vykoupení nebo i jen prozření. Napálí vás a vy si myslíte, že vypráví příběh napětí, nebo vtípnou anekdotu – ale odměnou je jen nicota.“<sup>52</sup>

Ono napálení spočívá v předpokladu, že autor a čtenář sdílí víru v americký mýtus úspěchu. R. V. Cassill píše: „Společnost očekává, že samozřejmě uspějete v něčem společensky cenném, nebo že budete mít motivaci uspět. Americký sen neplánuje mít útulek pro ztroskotance. I když jste zkažená, vraždící hromada astrálního exkrementu, máte pořád mířit k úspěchu.“<sup>53</sup>

Stejně jako Cain užívá Thompson vyprávění v první osobě, aby rozvinul tento rozkol, ale odmítá jednotu charakterizace, která dodávala Cainovým postavám určitou lítost. Thompsonův vypravěč „nosí sám sebe jako převlek“, píše Cassill. Jeho pravá, zkrachovalá povaha je neviditelná a chorobná pod jeho společenskými rolemi a povinnostmi. V „nemoci“, jak to Thompsonův vypravěč nazývá, zkrachovalé já může pouze občas přemostit mezeru mezi společenskými konvencemi a chorobným zločincem. A čtenáři najednou dochází, že vypravěčem je nejspíš paranoidní schizofrenik nebo jej alespoň předstírá.

<sup>51</sup> BRODY, M. Killer Instinct: Jim Thompson, *Film Comment*, September-October, 1984, s. 46-47.

<sup>52</sup> O'BRIEN, G. Review, *VLS No. 4*, February 1982, s. 19.

<sup>53</sup> CASSILL, R. V. *Tough Guy Writers of the Thirties*, s. 233, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.

Na první pohled geniální šerif Lou Ford z románů *The Killer Inside Me* a *Pop. 1280* používá vžitá klišé, fráze a společenské konvence jako zbraně, kterými tluč hloupé lidi. Ví, že je nemocný, ale čtenáři to nedává najevo. Tento způsob přenesl Thompsona jinam než jeho předchůdce a dal možnost nočním mŕmám komentovat realitu. Neexistují žádné hodnoty, pouze Nicota. Když se Thompsonův vrah směje a odhaluje svoji odloučenost od lidství, čtenář se směje také, ale hrůze takového světa.

Thompsonovo umění násilí ho učinilo velice užitečným pro filmaře ve zlatém věku brutálních hororů. Psal scénáře pro Sama Peckinpaha (*The Getaway*, 1972), Stanleyho Kubricka (*The Killing*, 1956; *Paths of Glory*, 1957), Alaina Corneaua (*Serie Noire*, 1979) a Bertranda Taverniera (*Coup de Torchon*, 1981). Protože v té době ještě nemohli používat sprostá slova, nebo ukazovat sex a násilí, učili se od Thompsona způsobům, jak je naznačit. Děj Thompsonových příběhů se odehrával ve zběsilém tempu a často se uchyloval ke klišé, stereotypním postavám nebo těžkopádnému vyprávění. Některé z jeho pokusů o děsivý humor se minuly účinkem. Nikdy nic nepřepisoval a často dokončil román za několik týdnů. Několik jeho knih vyšlo posmrtně, ale žádná z nich nedosáhla kvalit *After Dark, My Sweet*. Zemřel v roce 1976 v době, kdy se chystalo velké oživení jeho tvorby. Měl velký vliv na generaci filmařů Quentina Tarantina a Richarda Rodrigueze, ale nejde přesně říci, jestli sdílel jejich nadšení pro kýč.

### 1.1.3.2 Frank Morrison Spillane

Frank Morrison „Mickey“ Spillane (1918–2006) narukoval do letectva Spojených států den po útoku na Pearl Harbor a stal se pilotem a leteckým instruktorem. Jako civilista byl komiksovým spisovatelem a téměř denně psal osmistránkové příběhy o Batmanovi, Supermanovi, Kapitánu Americe nebo Kapitánu Marvelovi.<sup>54</sup>

I když nebyl nikdy nasazen v zámořských operacích, Spillane rozuměl válečným příběhům, ve kterých si kamarádi přísahali věrnost, nepřátelé byli bez milosti popraveni, ženy byly jen sexuálními objekty a komunismus byl tou největší hrozbou. Většina kritiků neuznala jeho první román *I, The Jury* (1947), pro jeho „zvrácenou oslavu síly, krutosti a nelegálních způsobů“ a sexuální stereotypizaci žen a násilí proti nim.<sup>55</sup> Ale jak napsal historik Frederic D. Schwarz, román je také jedním z prvních znamení „temné stránky poválečné Ameriky.“<sup>56</sup>

<sup>54</sup> THOMAS, R. *Comics Were Great! A Colorful Conversation with Mickey Spillane* [online]. [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://twomorrow.com/alterego/articles/11spillane.html>

<sup>55</sup> BOUCHER, A. *Contemporary Authors, New Revision Series*, s. 418, Detroit: Gale, 1997.

<sup>56</sup> SCHWARTZ, F. *American Heritage*, s. 98 July-August 1997.

Spillane pokračoval romány *Vengeance Is Mine* (1950), *One Lonely Night* (1950), a *The Big Kill* (1951). Poslední z nich je koncentrovaná raná Spillanova tvorba: hlavním nepřítelem je komunistická strana, a dále všechny velké organizace, všechna velká města a všechno špatné počasí. R. Jeff Banks tvrdí, že „*McCarthyismus jako politická filozofie*“ je Spillanův modus operandi, ale Kay Weibel píše, že Spillanovy romány jsou ve skutečnosti o právě ukončené válce: „*Spillanova verze války je hodně idealizovaná a je jasné, že hrdina nikdy nemůže být pokořen. I když válečná etika a válečné činnosti jsou zachovány, válečné prostředí je změněno. Spillanův hrdina zabije nebo zmrzačí všechny v nepřátelské armádě, dokud nezbude jenom jeden, kterému přednese proslov. Podstatné je, že tím posledním člověkem je většinou žena a i ona musí zemřít.*“<sup>57</sup>

Na rozdíl od Sama Spada nebo Phila Marlowa Spillanův soukromý detektiv Mike Hammer zločiny přímo nevyšetřuje. Je zosobněním starozákonní zásady „oko za oko.“ Usilovně kouří, hodně pije, střílí rychle a pro ránu nikde nejde daleko. Hammerova sexuální dostaveníčka často následují po kapitolách plných násilí, téměř jako stylizované znásilnění. Na rozdíl od Thompсона, který násilnou povahu svých postav vysvětluje šílenstvím, Spillane nedává mezi Hammerovými chtíči a společenskými rolemi žádnou formální hranici. Obzvláště důležitým pro film a literaturu noir je způsob, jakým Spillane bez námahy změnil sex v něco zcela běžného. Femme fatale se zbavila všech ušlechtilých a romantických asociací a stala se produktem. Hammer, jehož ideály byly velice holé, nebyl schopen společenských postřehů (Hammett) ani metafor (Chandler) a zdál se být pouze strojem na chtíč. Tato plochost nezabránila *I, The Jury* stát se filmem v roce 1953 v režii Harryho Essex, prvním z dvanácti filmů podle Spillanových knih. Také vynikly tři televizní seriály s Mikem Hammerem v hlavní roli (1958–1959, 1984–1986, a 1997–1998). Pozdní kariéra Mickeyho Spillana svědčí o čtvrtém protipubliku žánru noir. Po televizní sérii v letech 1997–1998 a Spillanově účinkování v reklamách na pivo byl uznán při zpětném pohledu jako kultovní autor.

Bádání o autorech jako byli Hammett a Chandler se v osmdesátých letech velice rozšířilo. Vydavatelství Black Lizard začalo opět vydávat příběhy autorů, jako byl Jim Thompson, jehož podrobný životopis vyšel v roce 1995.<sup>58</sup> Jak znalost tohoto období rostla, tak rostlo i protipublikum s diváckým zájmem o historii žánru. Lidé začali sbírat ponuré paperbacky a procházeli se po stopách Sama Spada v San Franciscu.

<sup>57</sup> BOUCHER, A. *Contemporary Authors, New Revision Series*, s. 417.

<sup>58</sup> POLITO, R. *Savage Art: A Biography of Jim Thompson* New York: Alfred A. Knopf, 1995.

Na rozdíl od sdílených zkušeností Velké hospodářské krize, nebo 2. světové války, toto protipublikum se sjednotilo díky vzdělané retrospektivě.

### 1.1.3.3 Elmore Leonard

Spisovatelé, kteří pracovali s žánrem noir po Thompsonovi a Spillanovi, byli většinou profesionálními romanopisci, často vysokoškolsky vzdělanými příslušníky střední třídy, kteří věděli jak znovu využít, nebo parodovat, to nejlepší ze svých předchůdců. Stejně kosmopolitní a sečtělý jako Chandler, Elmore Leonard (1925–2013) byl vzdělán na Jezuitské univerzitě v Detroitu a pracoval jako textař, než začal psát westerny. Žánr westernů ale zažil úpadek již v šedesátých letech a Leonard se stal textařem na volné noze. V roce 1965 prodal filmová práva ke své knize *Hombre* (1961) za deset tisíc dolarů a mohl se plně věnovat psaní. Vybral si detektivky, protože se dobře prodávaly. Po méně produktivním období přijalo vydavatelství Doubleday knihu *The Moonshine War* (1969), kterou prodalo Hollywoodu.

Stejně jako mnoho jeho současníků si Leonard zakládal na výzkumu. Pro svůj román *City Primeval: High Noon in Detroit* (1980) strávil měsíce v kanceláři oddělení vražd, aby si osvojil slang a pracovní prostředí policie, právníků a zločinců. Dialog se stal jeho silnou stránkou. „Zvláštnosti mluvy dělají z každé jeho postavy jedinečnou osobnost.“ píše Thomas Wiloch.<sup>59</sup> Leonard dokonce řekl, že začíná se jmény postav a frázemi, které budou definovat jejich řeč. „Většinou je to jméno. Pokud se mi povede jméno, tak postava může mluvit.“ Dodává: „Můžu klidně napsat historii postavy nebo způsob, jakým mluví.“<sup>60</sup> Protože jeho dialogy byly tak živé, Hollywoodu nevadily jeho poněkud jednoduché zápletky a tak bylo téměř čtyřicet jeho románů a povídek námětem mnoha filmů a seriálů.

### 1.1.3.4 James Ellroy

James Ellroy (narozen 1948) založil celou svoji kariéru na vraždě své matky v roce 1958. Používal při tom styl Caina a Thompsona. Jeho nejvýznamnějším dílem je takzvaný „L. A. Kvartet“, z něhož je nejznámější první kniha *The Black Dahlia* (1987). Vypráví o dvou policistech, Bucky Bleichertovi a Lee Blanchardovi. Oba jsou boxeři, kteří spolu sdílí přítelkyni a ambici vyřešit případ Černé Dahlie. Text se vyznačuje mimořádnou rekonstrukcí policejního prostředí, je pro něj typické téma rasových a

<sup>59</sup> WILLOCH, T. *Elmore Leonard; Contemporary Authors New Revision Series*, s. 287, Detroit: Gale, 1997.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 285-287.

sexuálních postojů a užití slangu Los Angeles čtyřicátých let. „*Ellroyův román je věrný známým faktům,*“ napsal David Haldane v *Los Angeles Times*, „*ale poskytuje fiktivní řešení [...] které souhlasí s těmi fakty.*“<sup>61</sup>

Ellroy dále „*vedl nekompromisní cestu obscénností, násilím, drsností, vtíravostí a temnou sexualitou*“ historického podsvětí Los Angeles v románech *The Big Nowhere* (1988), *L. A. Confidential* (1990) a *White Jazz* (1992). Film *L. A. Confidential* (režie Curtis Hanson, 1997) je vzorovým. Přestože prostředí Los Angeles proslavil Raymond Chandler, sotva se podobá městu dvacátých let. Stejně jako ve filmu *Chinatown* (režie Roman Polanski, 1974) muselo být znovu postaveno ve studiích. Ellroy sám přiznává, že si velice oblíbil Chandlera a později Hammetta, kterému přezdívá „*velký realista.*“ Další inspirací pro něj je Joseph Wambaugh, policista z Los Angeles, ze kterého se stal spisovatel.<sup>62</sup> Ellroy navazuje na tradici pulpů – jeho fascinace sexuálním chováním a boxem připomíná Spillana, Hammetta a Thompsona. Ale tyto znaky jsou viditelné hlavně pro znalce žánru.

Noir je tak zakořeněný ve veřejném vědomí, že jeho možná opakování nejsou ani zdaleka využita. Režiséři jako Quentin Tarantino a Christopher Nolan vytvořili „noir“ filmy prakticky od nuly. Citují žánr svými dialogy, postavami, kostýmy, symboly a strukturou příběhu a budují světy, které jsou mnohem více intertextuální než originály.

---

<sup>61</sup> HALDANE, D. *Mother's Murder Unsolved, Too: 'The Black Dahlia' Novelist Spurred by Own Tragedy* [online]. [cit. 2015-02-24]. Dostupné z: [http://articles.latimes.com/1987-10-04/news/vw-33125\\_1\\_james-ellroy](http://articles.latimes.com/1987-10-04/news/vw-33125_1_james-ellroy)

<sup>62</sup> DUNCAN, P. *Conversations with James Ellroy*, No Exit Press, 1997.

## 2 KYBERPUNK A SCIENCE FICTION

### 2.1 Historie science fiction

Přesná, všeobecně užívaná definice sci-fi neexistuje. K definování tohoto druhu literatury můžeme přistupovat z různých hledisek, často nezbytně subjektivních. George Mann píše, že „*Science fiction je druhem fantastické literatury, která se pokouší za použití racionálních a realistických termínů vyobrazit budoucnost a budoucí prostředí, která se liší od našeho. Stále si ale zachovává povědomí o obavách doby, ve které je napsána, a podává komentáře o společnosti a zkoumá fyzické i psychologické dopady nových technologií. Všechny další změny v této společnosti a také všechny odvozené budoucí události mají svůj základ v zavedených teoriích, ať už vědeckých, nebo jiných. Autoři science fiction užívají svá zvláštní a nápaditá prostředí jako zkušební prostor pro nové nápady a zvažují při tom plné důsledky všech představ, které navrhuji.*“<sup>63</sup> Ondřej Neff shrnul science fiction jako „*literární laboratoř, ve které se zkoumají reakce člověka na uměle vytvořené podmínky. [...] Sci-fi je literatura, kde je něco jinak.*“<sup>64</sup>

#### 2.1.1 Proto-science fiction<sup>65</sup>

Původem veškeré fikce jsou mýty. Podle mytologů jsou mýty nadpřirozenými příběhy, které uchovávají kmenové hodnoty a vysvětlují fungování světa, o němž předpokládají, že zůstane nezměněn, dokud bohové nerozhodnou jinak. Původní mýty staré jak lidstvo samo se nemohly dochovat v písemných dokumentech z důvodu, že písemný projev, revoluční změna významu na úrovni rozvoje řeči samotné, tehdy neexistoval. To, co zaznamenáno bylo, je mnohem pozdějšího data a nese nevyhnutelné stopy přizpůsobení, ať už záměrného nebo neúmyslného, kvůli předáváním příběhů napříč generacemi.

Mýty se vyznačují velkou stáří a setrvačností a v ústním podání dochází většinou k prosté syntéze bez změny podstaty, protože jejich hlavním posláním bylo zachovávat staré hodnoty života, potlačovat nové a současně vytvářet společenské

---

<sup>63</sup> MANN G. *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*, s. 6, Carroll & Graf; 1st Carroll & Graf ed edition, 2001.

<sup>64</sup> NEFF, O. *Něco je jinak*, s. 7, 1. vyd. Praha: Albatros, 1981.

<sup>65</sup> SMĚKAL, J. *Od mýtu k Frankensteinovi*. [online]. [cit. 2015-02-27]. Dostupné z: <http://www.fandom.cz/index.php/historie/34-svtova/44-od-myty-k-frankensteini>

jistoty. Mýty zaznamenané by se tedy neměly od mýtů prvotních nijak významně lišit, co se týče podstaty věcí.

Základy sci-fi byly položeny před tisíci lety s mytologickými díly jako *Epos o Gilgamešovi* (cca 2100 př. n. l.) nebo egyptská *Knih mrtvých* (cca 1550 př. n. l.). Motiv fantastické cesty se objevuje i v Homérově *Odysseji* nebo v Platonových dialozích *Timaios* a *Kritias*. Přestože jde o předchůdce žánru, nemá příliš smysl tato díla zařazovat jako science fiction, protože nelze říct, že by se sci-fi literatura začala vědomě považovat za žánr dříve než v devatenáctém století. S tímto tvrzením souhlasí Ondřej Neff, který dodává, že „o skutečné science fiction lze mluvit až od doby Julese Verna a Herberta G. Wellse. Není však vyloučeno, že [...] skutečná science fiction začíná teprve tehdy, kdy její tvůrci sami sebe považují za spisovatele science fiction, [...] kdy bylo zahájeno teoretické zkoumání a ustavila se odborná kritika“<sup>66</sup>

Prvky vědecké fantastiky se objevily již ve čtvrtém století př. n. l. Například Platonovo svědectví o bájně Atlantis a Diogenes a jeho hrdina vyslaný na Měsíc. Ale první počátky proto-sci-fi se objevily v díle syrsko-řeckého satirika a cestovatele Lukiana ze Samosaty (cca 126–190), kterému se připisuje autorství více než osmdesáti titulů. V díle *Vera Historia* vypráví o své lodi s padesáti dalšími pasažéry, které se zmocnil vzdušný vír a odnesl ji na Měsíc. Odtud se pak kolem Slunce vrátila zpět na Zemi, kde ji po přistání na širém moři spolkla velryba, z níž pak všichni trosečníci unikli, aby na řadě ostrovů prožili další neuvěřitelná dobrodružství. Lukianos však absolvoval tuto cestu hlavně proto, aby se dostal mezi Měsíčníky a mohl je zneužít ke kritice svých pozemských současníků.

Lukianos se na Měsíc později vrátil v příběhu *Icaro-Menippus*, kdy tam dopravil i svého hrdinu Menippa, filozofa otráveného hnidopišskými disputacemi svých kolegů. Autor využil vynálezu mýtického Daidala a k cestě na Měsíc vybavil svého hrdinu ptačími křídly. Menippus poté z Měsíce podnikl přímo meziplanetární cestu až do nebe, kde vyvolal konflikt s nesmrtelnými a s náboženstvím obecně, a byl z nebe vyhozen. Hermes ho pro jistotu osobně doprovodil až na Zemi.

Na další příklady proto-sci-fi se muselo čekat přes třináct set let. Do té doby byla téměř všechna fantastická literatura náboženského charakteru a jejím účelem bylo dále předávat zažitá mýty a společenské lekce v nich obsažené. Nikolaj Kopernik (1473–1543, českým jménem Mikuláš Koperník) byl duchovním a astronomem z území dnešního Polska. Jeho jméno je spojováno s revolucí v kosmologii, která narušila

---

<sup>66</sup> NEFF, O. *Tři eseje o české sci-fi*, s. 32, Praha: Československý spisovatel, 1985.

vědeckou autoritu katolické církve a měla největší efekt na vývoj myšlení a tím i na science fiction.<sup>67</sup>

Koperníkova astronomická revoluce započala vlnu fantastických příběhů. *Orlando Furioso* (1516, dokončena 1532) z pera Ludovica Ariosta (1474–1533). Jeho hrdina zešílí z lásky a ocitne se na Měsíci. Hrdinův přítel Astolfo se za ním vypraví ho zachránit a použije k tomu vozík tažený čtyřmi koňmi rudějšími než plamen.

Významnějším autorem byl Thomas More (1478–1535). Anglický právník a lord-kancléř byl především člověkem přísných morálních zásad. Jeho kniha, která je právem považována za přední dílo utopického socialismu a také za významný prvek proto-sci-fi – *Utopia* (1516), je vyprávěním fiktivního námořníka Rafaela Hythlodaiia, člena Amerigových výprav do nově objeveného světa. Hythlodaios si při poslední výpravě na Amerigovi Vespuccim vynutí, aby zůstal ve vybudované pevnůstce a nevrátil se do Evropy. Na jedné ze svých četných výprav, podnikaných často do velkých vzdáleností, objeví společnost Utopijců sídlící v padesáti čtyřech městech na jednom ostrově. Zřízení Utopie, která zde reprezentuje vlastně svět a její města státy, je spravedlivější než kdekoli jinde ve známém světě a je idealizovanou představou beztrždní společnosti. More Utopii nabídl nikoli jako návod, ale jako látku k zamyšlení.<sup>68</sup> Na rozdíl od svých předchůdců More využívá historické skutečnosti – Amerigovy výpravy. Tím dodává svému vyprávění rys věrohodnosti a přesvědčivosti. Pro žánr je rovněž významné, že titul Morovy knihy se stal jménem pro kategorii příběhů z fiktivních světů, kterým dnes označujeme i Platonovy spisy, které vznikly téměř o dva tisíce let dříve.

Přímým následovníkem v Morově žánru sociální utopie je Tommaso Campanella (1568–1639), vzpurný mnich dominikánského řádu, který byl za svoje názory mučen a odseděl si téměř třicet let v různých žalářích. Během svého pobytu v žalářích napsal *Civitas Solis* (1623), utopii, v níž zásadně nepřipouští soukromé vlastnictví, determinuje rovnoprávné vztahy mezi občany, mužem a ženou a zdůrazňuje úlohu poznání. Jeho státem je velké město obklopené sedmi koncentrickými pásy hradebních zdí, které kromě tradičního obranného charakteru mají vzdělávací funkci. Jsou totiž jakousi malovanou encyklopedií veškerého lidského vědění. V čele státu stojí filozof. Velký důraz kladený na vzdělání vede k tomu, že obyvatelé Slunečního státu tvoří nevídané vynálezy, jako jsou létající stroje a lodě plavící se po oceánech bez plachet.

<sup>67</sup> ROBERTS, A. *The History of Science Fiction*, s. 36, Palgrave Macmillan, 2007.

<sup>68</sup> MANN G. *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*, s. 7.



Sociální utopie se díky Morovu dílu stala velice populární. Použil ji i Francis Bacon (1561–1626), významný anglický filozof a politik, který zastával dokonce funkci lorda-strážce pečeti. Pro science fiction je důležitý fragment jeho díla *New Atlantis*, vydaný až po jeho smrti, v roce 1629. Inspirován Platonem a Morem umístil svou fiktivní společnost na ostrov Bensalem daleko od ostatní civilizace. Uspořádání společenských vztahů, víceméně podobné jako u předchozích utopií, je zde popsáno poměrně skromně, ale o to větší pozornost je věnována vědecko-technickému aspektu.

Dalším významným autorem byl anglický křesťanský biskup Francis Godwin (1562–1633), který byl nejen Baconovým současníkem, ale také jeho proto-sci-fi *The Man in the Moone, or a Discourse of a Voyage Thither by Domingo Gonsales, the Speedy Messenger* (1638) vyšla až po jeho smrti a navíc anonymně. Tato skutečnost zkomplikovala literárním badatelům život. Ještě E. A. Poe věřil, že autorem tohoto díla byl Jean Baudoin, který je ve skutečnosti pouze přeložil do francouzštiny. *The Man in the Moone* byl ve své době nejvíce publikovaným románem. Během třiceti let se dočkal pětadvaceti vydání a byl přeložen do čtyř jazyků.

Godwin v něm zavádí svého hrdinu, španělského dobrodruha Dominga Gonsalese, na ostrov Svaté Heleny. Tam Gonsales objeví neobvyklý druh labutí, několik desítek si jich ochočí a provádí s nimi letové pokusy. Tento druh labutí je ale stěhovavý a každoročně táhne na Měsíc. Když s nimi jednou podnikne vyhlídkový let nad ostrov, labutí spřežení se náhle splaší a z krátkého letu se stane kosmická cesta končící na Měsíci. Tam se Gonsales setkává s pohostinnou civilizací, jakousi lunární utopií, disponující obrovskými znalostmi a schopnostmi. Gonsales si po sedmiměsíčním pobytu na Měsíci s sebou odváží různé dary. Godwin ústy svého hrdiny podporuje Koperníkův názor o rotaci Země kolem své osy – Gonsales ji totiž na vlastní oči viděl a po svém návratu na Zemi o ní každému vypravuje.

V témže roce 1638 se objevil traktát jiného křesťanského biskupa z anglického Chesteru, Johna Wilkinse (1614–1672), pod názvem *The Discovery of a New World*, který na rozdíl od lehkého Godwinova tónu poměrně jednotvárně popisuje možnost cestovat na Měsíc a komunikovat s tamější civilizací. Jako ortodoxní matematik a fyzik se Wilkins i ve fantazii držel konstatování. Právě proto byl pravděpodobně první, kdo psal to, čemu dnes říkáme literatura faktu, popularizující vědecké poznatky způsobem srozumitelným nejširší veřejnosti. Ve své vědecké spekulaci *Mathematicall Magic* (1648) uvádí eseje o ponorkách, létajících strojích a jiných technických divech, ale také skeptické úvahy o možnosti sestrojít perpetuum mobile.

Vědeckými spekulacemi se zabýval i Johannes Kepler (1571–1630), známý německý astronom. Jeho esej *Somnium* (1634), kterou sepsal již v roce 1609, ale která mu záhadným způsobem zmizela. Musel ji tedy sepsat znovu, ale vyšla až po jeho smrti. Vypravěče zanese na Měsíc démon, který mu ukáže měsíční civilizaci. Démon mu vysvětlí, že tvorové jako on mohou cestovat na Měsíc a zpět, pokud je se Zemí spojen kuželem stínu – při zatmění Slunce nebo Měsíce. Mohou s sebou nést pasažéry, ale pro smrtelníky je cesta velice náročná, protože mezi světy je prostředí velice chladné a špatně se v něm dýchá. Démoni toto řeší svojí vlastní vysokou tělesnou teplotou a lidem tisknou k ústům po dobu cesty mokrou houbu.<sup>69</sup>

V závěru je stručná úvaha, jak by asi vypadal na Měsíci život z hlediska prostředí, které by jej podle autorových představ mohlo obklopotvat. „Žijí volně, bez trvalého příbytku. Toulají se ve velkých skupinách po celé osvětlené ploše během jejich dne, někteří na nohách, které jsou delší než ty našich velbloudů, jiní létají vzduchem, jiní v lodích plují po tekoucí vodě.“<sup>70</sup>

V sedmnáctém století se na Měsíc cestovalo hodně, jak dokazuje více než dvě stě titulů publikovaných na toto téma. V této době také psal Cyrano de Bergerac (1619–1655), francouzský básník, satirik, filozof a voják, kterého tak zpopularizoval Edmond Rostand v mistrovském dramatu nazvaném podle něj. Cyranovy historie měly mít tři části, ale jenom dvě spatřily světlo světa. Jeho *L'Autre Monde ou Les États et Empires de la Lune* vyšel v roce 1657 a *L'Histoire Comique des États et Empires du Soleil* v roce 1662, tedy po jeho smrti, a to ještě ve značně zcenzurovaném provedení, o které se postaral Cyranův přítel Henri le Bret, vedený snahou Cyranovy satiry publikovat. Třetí část, údajně nazvaná *Historie Jiskry*, se nedochovala vůbec. Definitivní, téměř úplné vydání obou částí se objevilo ve Francii až v roce 1920.

Pro první část si Cyrano vypůjčil postavu Dominga Gonsalese vlastně navázal na jeho dobrodružství sepsaná Godwinem. Ve druhé části se Cyranovi stal průvodcem po slunečních státech samotný Campanella. Cyrano zkoušel cestovat na Měsíc všemi nemožnými i možnými prostředky. Když například neuspěl s lahvičkami naplněnými jitrní rosou, které měl ovázané kolem těla a jejichž obsah vysávalo slunce, zkusil to se zvláštním strojem s křídly, který byl navíc poháněn dvěma šestnicemi raket na tuhé palivo.<sup>71</sup> Největším Cyranovým přínosem k proto-sci-fi je literární styl, oproštěný z velké

---

<sup>69</sup> ROBERTS, A. *The History of Science Fiction*, s. 43.

<sup>70</sup> KEPLER, J. (*Somnium*) *Mathematici Olim Imperatorii Somnium. Seu Opus Posthumum De Astronomia Lunari*, s. 46, ed. M. Ludovico Kepler, 1634.

<sup>71</sup> ROBERTS, A. *The History of Science Fiction*, s. 39.

míry od standardních diskusí a dialogů jeho předchůdců, hýřící duchaplností a humorem a poznamenaný snahou oživit vyprávění dobrodružným dějem.

Svým stylem ovlivnil Cyrano mnohé z těch, kteří se vydali na Měsíc po něm. Například Daniel Defoe (1660–1731), autor *Robinsona Crusoe*, jehož *The Consolidator* (1705) zaujímá mezi proto-sci-fi významné postavení. Po vzoru Cyrana dopravil Defoe svého hrdinu na Měsíc ve stroji poháněném plameny, ale navíc mu naordinoval sedativa, aby mohl dlouhou pouť vydržet. Tam objevil vyspělou společnost, na jejímž příkladě Defoe kritizoval politickou situaci v soudobé Anglii.

Ještě větší vliv měl Cyrano na Jonathana Swifta (1667–1745), irského satirika a anglikánského duchovního a autora románu *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*, více známé jako *Gulliverovy cesty* (1726). Dobrodružství kapitána Lemuela Gullivera v různých prostředích slouží Swiftovi k tomu, aby v ironické nadsázce ukázal, jak zrádně relativní je velikost člověka, jak je člověk malicherný a pošetilý a na jakých vetších základech jeho společnost spočívá. Dílo je tedy v tehdejší době populární kritikou současníků, zasazenou do rámce fantazie s dobrodružným dějem, v němž nechybí ani prvky proto-sci-fi.

### 2.1.2 Devatenácté století a první opravdové sci-fi romány

Mary Wollstonecraft Shelleyová (1797–1851) napsala román v roce 1818 *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*. Vydáním *Frankensteina* jsou položeny základy žánru, který teprve o více než sto let později dostává dnešní označení. Paul Alkon píše: „*Science fiction začíná s Frankensteinem Mary Shelleyové.*“<sup>72</sup>

V sedmnácti letech odešla z Anglie do Švýcarska se svým milencem, známým básníkem Percym Bysshem Shelleyem. Ve Švýcarsku se spolu s Shelleyem usadili v Champus, ale většinu času trávili v Byronově vile Diodati na břehu Ženevského jezera. To bylo nakonec k napsání *Frankensteina* důležité. Ke genezi *Frankensteina* se váže zajímavý příběh – podle něho se jednoho večera roku 1816 v Diodati sešli Byron, dr. John William Polidori – Byronův osobní lékař, Shelley a Mary Godwinová, ale tentokrát místo probírání veršů nebo teorie Erasma Darwina se bavili vyprávěním strašidelných příběhů. Večer zakončili návrhem, aby se všichni pokusili napsat nějaký hrůzostrašný příběh a po roce vyhodnotit, který je nejlepší. Vyhlásili tak malou literární soutěž.

---

<sup>72</sup> ALKON, P. K., *Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology*, s.1 London: Routledge 2002.

Ještě ani ne devatenáctiletá Mary vzala výzvu vážně a do roka napsala *Frankensteina*, Polidori z inspirace Byronem napsal povídku *The Vampyre*, zatímco Byron stvořil pár stránek veršů pod případným názvem *A Fragment*. Samotný Shelley nenapsal nic, pokud nepočítáme pozdější předmluvu ke knižnímu vydání *Frankensteina*.

Je velice pravděpodobné, že výsledky soutěže mají na svědomí rovněž vznik pozdější fascinace upíry. Jenže bylo to právě to druhé monstrum, dnes bychom spíš řekli android, od Ženevského jezera, zrozené z pera devatenáctileté dívky, které vykolíkovovalo mnohem rozsáhlejší a bohatší literární území. Monstrum vynálezce Viktora Frankensteina. Přestože jsou v románu znát pasáže poukazující na mládí autorky a její tendenci se příliš rozepisovat, *Frankenstein* je velice silným příběhem. Jak podotkl Brian Aldiss, přes své mládí se Shelleyové povedlo v tomto románu něco neuvěřitelného: vytvoření nové archetypální postavy.<sup>73</sup> Mary Shelleyová určitě nedoufala, že její román se stane nejznámějším gotickým příběhem z rodu hororu, a ani v nejmenším nemohla tušit, že vytvořila novou literární možnost zítřka, že jejím zpracováním gotického románu vykrytalizuje proto-sci-fi v plnohodnotnou science fiction. Na zrodu *Frankensteina* se významnou měrou podílely tři faktory.

V prvé řadě to byla skutečnost, že v té době byl velice populární gotický román – podle románu Horace Walpola *The Castle of Otranto, A Gothic Story*, (1764) – jako specifický výraz anglického romantismu. Uvolnění fantazie ve snaze ohromit čtenáře záhadnem a nadpřirozenem bylo vlastně reakcí na realismus zrozený rozmachem vědy v osmnáctém století. Gotický román a jeho atmosféra byly pro Mary Shelleyovou literární inspirací.

Druhý faktor lze spatřovat ve výrazně intelektuálním prostředí, v němž se Mary Shelleyová pohybovala ve věku, kdy je člověk nejvnímavější. Byron a Shelley byly výrazné osobnosti, u nichž mistrovství slova vhodně doplňoval hlad po znalostech z vědeckých disciplín, zejména Shelley byl znám jako horlivý obhájce všeho nového. K oběma básníkům organicky zapadal temperamentní Polidori důkladnými znalostmi z biologie a amatérskými ambicemi na poli literární tvorby. Všichni tři byli výrazně starší a zkušenější než Mary Shelleyová, která díky dychtivosti vlastního mládí načerpala z jejich četných rozhovorů víc, než kdyby intenzívně studovala několik škol najednou. Její společníci se pro ni stali nejlepší soukromou univerzitou. A konečně zde byl vliv obou Darwinů, současníků a známých lorda Byrona. Zejména jejich práce a názory se

---

<sup>73</sup> ALDISS, B. *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction*, s. 145, London: Gollancz 1986.

staly častým námětem debat v Diodati a lze v nich spatřovat i věcnou inspiraci pro vznik *Frankensteina* jako literárního díla.

Román je příběhem mladého studenta a pozdějšího vynálezce Viktora Frankensteina. Viktor odchází ze své rodné Ženevy studovat na univerzitu v Ingolstadt, kde si brzy uvědomí, že učení ze starých knih již neodpovídá skutečnosti, a že pouze moderní věda může prospět lidstvu. Brzy svoje učitele předčí a podlehne neodolatelnému pokušení pokusit se o stvoření života. Jako mytologický Prométheus, jeden z Titánů, který ukradl z Diova krbu oheň a věnoval ho lidstvu, chce i Frankenstein vyrvat přírodě tajemství života a naložit s ním stejně. Jeho posedlost je odměněna úspěchem. Podaří se mu stvořit monstrum, jakéhosi androida, jehož duševní i fyzické schopnosti jsou na mnohem vyšší úrovni než u člověka. Frankensteinův tvor je však ohyzdný. Tak ohyzdný, že když je mu vdechnut život a poprvé se pohne, samotný jeho tvůrce prchá v hrůze z laboratoře. Později, když se znovu setkají, monstrum si stěžuje Frankensteinovi na svou výjimečnou osamělost a žádá ho, aby mu stvořil družku. Viktor odmítá, a uvědomuje si, že musí svůj výtvar zničit. Posléze, po vynucené cestě přes věčné ledy Arktidy, se vyčerpaný Viktor dostane na loď, ale umírá na ní právě v době, kdy tam za ním přichází jeho umělý člověk. Ten se rozpláče, když si uvědomí, že právě navždy odešel jediný člověk, který ho spojoval se světem a vydá na sever hledat smrt. V románu jsou dva zásadní momenty, které *Franksteina* povyšují do stavu sci-fi a které jsou vysloveny již v samotné předmluvě románu: „*O události, na níž je tato fikce založena, předpokládali již Darwin a někteří němečtí fyziologové, že není v realitě nijak nepravděpodobná [...] za předpokladu, že je to dílo fantazie.*“ Tato slova předjímají definici science fiction.<sup>74</sup>

*Frankenstein* je dnes ve světě známý spíše z filmového zpracování. Je však třeba říct, že jeho filmová podoba se značně odchyluje od románové předlohy. První filmová verze se objevila již v roce 1910, natočená společností The Edison Co., režíroval J. S. Dawley a monstrum hrál Charles Ogle. Nejznámější je však verze z roku 1931 (Universal, režie J. Whale, monstrum hrál Boris Karloff). Na filmovém plátně pak ožila řada pokračování, která však s *Frankensteinem* Mary Shelleyové nemají už vůbec nic společného: *Bride of Frankenstein* (1935), *Son of Frankenstein* (1939), *Ghost of Frankenstein* (1942), *Frankenstein Meets the Wolfman* (1943), *House of Frankenstein* (1945) až po *Frankenstein and Monster from Hell* (1972). Románové předloze se pravděpodobně nejvíce přiblížil televizní film *Frankenstein: The True Story* natočený v

---

<sup>74</sup> Viz v této práci s. 30.

roce 1973 společností Universal Pictures Television v režii J. Smighta a s Jamesem Masonem v roli monstra.

Mary Shelleyová napsala ještě několik románů, ale z nich lze z hlediska vztahu k žánru uvést pouze *The Last Man* (1826), jehož děj je zasazen do roku 2073, kdy lidstvo hromadně hyne následkem moru, až zůstává poslední člověk, který si uvědomuje, že smysl života není v životě samotném, ale o ostatních lidech. Význam *The Last Man* se spatřuje v tom, že je prvním příkladem žánru katastrofického románu. Nicméně je to *Frankenstein*, kterým se Mary Shelleyová nejvíce proslavila a kterým nám umožnila časově vymezit vznik science fiction rokem 1818.

Za tu dobu se ve vývoji civilizace odehrálo ve vědeckotechnické oblasti velmi mnoho. Bylo to století, během něhož se do historie zapsala jména jako Pasteur, Daimler, Darwin, Faraday, Edison, Tesla a Einstein a zrodily se parní lokomotivy, elektrárny, průmyslová výroba, železnice, fotografie a automobily. Člověk se vypravil k nebi, nejdřív v balónech a později v okřídlených strojích těžších než vzduch. Všechny tyto události nemohly než otrást předchozími světonázory a odrážet se ve vědomí člověka a jeho prostřednictvím v literatuře.

### 2.1.2.1 Edgar Alan Poe

Mary Shelleyová měla obrovský vliv na literaturu, ale tento vliv nebyl okamžitý. Z další v řadě na cestě sci-fi se nejčastěji uvádí až Edgar Alan Poe (1809–1849). Američan s irskými předky je znám jako nejvýznamnější básník pozdního romantismu a autor povídek, které vyvolávají stíněnost a hrůzu. Dále se mu připisuje otcovství detektivního románu. Genialitu jeho literárního díla ihned pochopila a ocenila kulturní Evropa, zatímco jeho rodná, puritánská vlast ho ještě dlouho po jeho smrti považovala pouze za výstředního, zhýralého a cynického bohéma, který psal jen to, co mu kázal alkohol.

Pokud jde o sci-fi, Poeův příspěvek se obecně považuje za víc než významný, a to spíš z hlediska přístupu a literárního ztvárnění než v tématice samotné. Jeho přínos pro sci-fi nelze oddělit od přínosu pro literaturu jako celku, pokus o něco takového by měl za následek zkreslení obojího. Snad proto se jeho tvorba na hranicích sci-fi označuje jako „metafyzická fikce“. Přestože většina historiků považuje Mary Shelleyovou za první opravdovou autorku science fiction, velká skupina dává prvenství Poeovi. Thomas Disch ve své knize napsal „*Poe je zdrojem*.“<sup>75</sup> Takové tvrzení se často

<sup>75</sup> DISCH, T. *The Dreams Our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World*, s. 34, New York: Simon and Schuster, 1998.

dokazuje na příkladu jeho povídky *The Conversation of Eiros and Charmion* (1839), v níž se spolu setkávají dvě bytosti, které po své smrti přešly do „výlučné“ formy existence a probírají nedávný konec světa způsobený kolizí Země s kometou, jež odebrala zemské atmosféře veškerý dusík a způsobila, že Země shořela v ohni z čistého kyslíku.

Brian Aldiss, který za „zdroj“ považuje Mary Shelleyovou, vystopoval názor, že Poe je otcem science fiction až k anonymní recenzi z roku 1905. „*Od té doby se ten názor plouží jako živoucí mrtvola.*“<sup>76</sup> Aldiss je toho názoru, že „*Poeovy nejlepší příběhy nebyly science fiction a jeho příběhy science fiction nebyly těmi nejlepšími. [...] k otci sci-fi má daleko. Tento génius to vždy zkazil, když svá témata konfrontoval přímo.*“<sup>77</sup>

Ale Poe nevyvolává jen tíseň a strach, dokáže také ironizovat a svým způsobem se přesvědčivě vysmívat. Dokáže čtenáře přesvědčit, že je možné cestovat balómem na Měsíc, protože prostor mezi ním a Zemí je vyplněn řídkým vzduchem, jak to provedl v příběhu *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* (1835), v němž poslal tímto způsobem rotterdamského obchodníka na Měsíc, aby v závěru již zcela přesvědčenému čtenáři řekl, že je to nesmysl. Ve stejném duchu je psána povídka *The Thousand and Second Tale of Scheherazade* (1845), v níž sultán konečně posílá svou chytrou manželku na smrt za to, že mu vyprávěla neuvěřitelné lži, ačkoli mu vyprávěla pouze o technických novinkách, v Poeově době běžných.

### 2.1.2.2 Edward Bellamy

Při studiu základů marxismu-leninismu se můžeme setkat se jménem jednoho z utopických socialistů, který jediným románem dokázal v tehdejší Americe ovlivnit širokou veřejnost, zejména mládež, více než kdokoli jiný s čistě teoretickými a vědeckými zbraněmi. Autor se jmenoval Edward Bellamy (1850–1898) a jeho román *Looking Backward* (1888).

Bellamy se měl stát právníkem, ale když si osvojil potřebné znalosti, na práva zanevřel, to ostatně potvrzuje i skutečnost, že v *Looking Backward* žádní právníci neexistují, jsou totiž v autorově utopické společnosti zbyteční, a vrhl se na žurnalistiku. Napsal několik románů, celkem bezvýznamných, než začal pracovat na *Looking Backward*. Ten ho rázem proslavil nejen na domácí půdě. Uvádí se, že román byl přeložen do více než dvaceti jazyků, což na konci devatenáctého století znamenalo přímo literární senzaci.

<sup>76</sup> ALDISS, B. *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction*, s. 58.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 63.

Román patří k druhu utopických fikcí populárních již od Platona. Avšak na rozdíl od svých předchůdců v něm Bellamy neklade svůj ideální svět na jiné místo nebo svět, ale nechává jej v městě, kde žije a které tak důvěrně zná, totiž v Bostonu v Massachusetts, a v době o více než století situované do budoucnosti. Bellamyho hrdina překlene čas v hypnotickém spánku ve své podzemní ložnici a je probuzen až v roce 2000, kdy společnost již žije v socialismu a racionálně využívá práce strojů. Tento román, inspirovaný myšlenkami Karla Marxe a předkládající beletristickou formou jejich volnou interpretaci, je vlastně konfrontací Bostonu z roku 1887 s Bostonem roku 2000.

Bellamyho vliv se dá z části vysvětlit jeho tvrzením, že nápadité znovuvytvoření utopie v populárním žánru vdechlo život do jinak odpudivého sociálního programu. Jak říká Chris Ferns, Bellamyho budoucí Spojené státy jsou „jednoznačně postaveny na vojenském modelu.“ Dělníci a ženy nemají volební právo a panuje rádooby eugenická fascinace čistotou rasy. Navíc existuje „značný rozdíl mezi tím, co je popsáno a co je dramatizováno. Zatím co Bellamyho popisy se hodně zaměřují na práci [...] jeho zobrazení utopického života ukazuje pouze obyvatele ve volném čase.“<sup>78</sup> O obrovském vlivu *Looking Backward* v samotné Americe svědčí mimo jiné i to, že na přelomu devadesátých let devatenáctého století vzniklo na sto šedesát pět „Bellamyho klubů“, pokoušejících se uplatnit bez úspěchu myšlenky románu ve svém životě a ve svém okolí.

### 2.1.2.3 Jules Verne

V Evropě se se stal velice významným autorem vědeckofantastické literatury Francouz Jules Verne (1828–1905) a jeho literární dobrodružství, které sám označoval jako „podivuhodné cesty“. Verne se narodil ve francouzském přístavním městě Nantes v rodině úspěšného advokáta. Jeho otec chtěl, aby se Jules stal také advokátem, ale ten tolik toužil po „opravdových dobrodružstvích“, že se dokonce pokusil potají uprchnout na jedné lodi z Francie. Když ho však z moře dopravili zpátky k rodině, otec ho přesvědčil, aby šel do Paříže studovat práva.

V Paříži objevil v sobě literární sklony a pod vlivem děl Victora Huga a Alexandra Dumase začal psát, hlavně však dramata a libreta, z nichž většina zůstala ve fázi rukopisů. Pak však objevil Poea a v něm to, po čem odjakživa podvědomě toužil. Pod jeho bezprostředním vlivem, ale bez jeho sklonu k samotářské melancholii, napsal *Un Voyage en Ballon* (1851), příběh nepochybně přímo odvozený od Poeova

<sup>78</sup> FERNS, C. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, s. 76-83, Liverpool: Liverpool University Press, 1999.



mystifikujícího novinového článku *The Balloon-Hoax* (1844), který byl později v roce 1874 publikován pod názvem *Une Drame dans les Airs*. Jenže to byl zatím jenom náznak pozdější velice úspěšné Vernovy spisovatelské dráhy. Psal i nadále spíš pro zábavu a okrajově – za vydatné otcovy podpory se živil obchodováním s akcemi.

Rok 1862 byl ve Vernově životě rozhodující. Tehdy se setkal s Pierre-Julesem Hetzelem, úspěšným nakladatelem dětských knížek, který právě uvažoval o vydávání pravidelného časopisu pro děti a hledal pro něj spolehlivého autora, kterého našel právě ve Vernovi. Velmi příznivý ohlas již prvního z celé série šedesáti čtyř románů *Cinq Semaines en Ballon* (1863), poměrně jednoduchého příběhu tří přátel při přeletu Afriky v balóně umožnil Vernovi získat od Hetzela trvalý kontrakt na svoje romány a nadělat z psaní i jmění, jaké se do té doby žádnému spisovateli nepodařilo. Existenční jistota na chuti psát nijak neubrala, i když musel Hetzelův časopis pravidelně zásobovat novými a novými příběhy. V následujících letech napsal to, co se všeobecně považuje za nejlepší „verneovky“.

Nejznámějšími jsou *Voyage au Centre de la Terre* (1865), *De la Terre á la Lune* (1865) a pokračování *Autour de la Lune* (1870), *Vingt mille Lieues sous les Mers* (1870) a pokračování *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* (1873) a *Robur le Conquérant* (1886) s pokračováním *Maitre du Monde* (1904). Je však třeba poznamenat, že z Vernových románů jen asi třetina se dá zařadit do sci-fi, většina z nich se týká „robinzonád“ a dobrodružných cest. Někteří kritici odmítají jakákoliv Vernova díla pojmenovat jako science fiction. Trevor Harris říká, že je „zavádějící“ mluvit o Vernovi jako o sci-fi autorovy a cituje Jean-Pierre Picota a jeho popření jakýchkoliv sci-fi aspektů Vernových děl.<sup>79</sup>

O Vernovi se často píše, že chtěl svými dobrodružnými příběhy přiblížit čtenářům představu o tom, jaké možnosti nabízí věda a technika, v jejichž humánnost a všemohoucnost upřímně věřil. Asi tomu tak bude, ale současně se zdá, že s postupující zralostí věku si postupně stále více uvědomoval, že věda a technika může působit i v opačném směru: stát se nástrojem v prosazování jakékoli vůle. Jeho romantický kapitán Nemo se svou obdivuhodnou ponorkou Nautilus poprvé představený v románu *Vingt mille Lieues sous les Mers* z roku 1870 ještě pomocí vědy a techniky bezpráví napravuje, ale vynálezce Robur z *Maitre du Monde* už s jejich pomocí bezpráví působí.

Prvky téměř všech Vernových příběhů shrnul Thomas D. Clareson takto: „*Muž rozumu (často vědec) cestuje do nějaké exotické destinace, většinou někde na Zemi a*

---

<sup>79</sup> HARRIS, T. *Jules Verne: Narratives of Modernity*, s 109, Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

zažije sérii většinou nesourodých dobrodružství, často zahrnujících hrozbu pronásledování a zajetí.<sup>80</sup>

Verne ve všech svých obdivuhodných dobrodružstvích zůstával pevně na zemi, neodhodlal se ke spekulacím, kterými pozdější sci-fi přímo hýří. Nedovolil si například ani nechat své hrdiny vystoupit na měsíční povrch, protože neměl k dispozici pro něho hodnověrné informace o tom, co by tam mohli najít. Když tedy chtěl vyslovit svůj názor na sociální problémy, nehledal nějakou vzorovou společnost na Měsíci, ale posadil tu pozemskou na místo zcela reálné, třeba podivuhodné jako v *L'Île mystérieuse*. Soudil, že i fantazie musí mít určité mantinely odvozené od více či méně prokázané reality. Vyjádřil se například, že „cavorit“, kov eliminující gravitační síly – výmysl Wellse, je docela obyčejný nesmysl a vážně vyzýval Wellse, aby mu předvedl, jak se něco takového vyrábí. Snad právě proto, že se Verne držel vědy a techniky, jejíž možnosti chtěl čtenářům přiblížit, a vycházel z poznatků známých v jeho době, zůstávají jeho knihy převážně dětskou četbou.

#### 2.1.2.4 Herbert George Wells

Když se řekne, že Mary Shelleyová vztyčila vlajku na novém území, a připustíme, že Verne na něm obdělal snadno přístupné pole, pak můžeme tvrdit, že ten, kdo toto území prozkoumal, vymezil a zušlechtil, se jmenoval Herbert George Wells (1866–1946).

Wells patří k nejlepším romanopiscům, jaké Anglie v devatenáctém století měla, a s Austenovou, sestrami Brontëovými, Dickensem a Eliotem ho spojuje nejen to, ale také, že vzdělání se mu nedostalo na žádné z renomovaných univerzit, Oxfordu nebo Cambridge. Jako oni se dostal k literatuře vlastní cestou, vlastním studiem a vlastními schopnostmi podloženými houževnatostí.

Podle přání rodiny, pyšné na to, že se jí podařilo proniknout mezi střední vrstvy ve společenské hierarchii, se měl Wells věnovat prodávání textilu, ale naštěstí jako prodavač docela propadl. Objevil však v sobě něco jako pedagogické schopnosti a ve svých sedmnácti letech začal učit na základní škole – podruhé naštěstí, že něco takového anglický vzdělávací systém umožňoval. Začal učit, ale současně na škole začal studovat u jejího ředitele. Jednotlivé předměty dokázal zvládnout tak rychle, že již za necelý rok mohl řádně studovat na stipendium na Normal School of Science v

---

<sup>80</sup> CLARESON, T. D., 'The Emergence of the Scientific Romance 1870–1926', *Anatomy of Wonder: Science Fiction*, s. 38, New York: R. R. Bowker, 1976.

Londýně, kde se mu dostalo výborné průpravy v biologii, kterou přednášel Darwinův žák T. H. Huxley a ve fyzikálních vědách.

Wells však zjistil, že přes snadnost, s jakou studuje, nebude z něho nikdy žádný vědec, a zkusil provozovat to, čemu se dnes říká žurnalistika popularizující vědu. Začal psát pro časopis *Science Schools Journal*, a odtud k literatuře, včetně žánru, který nevědomky vytyčila Mary Shelleyová. Inovoval některé sci-fi premisy, většinou ale adaptoval staré příběhové konvence. Čemukoliv se věnoval, ožilo specificky moderním způsobem, který kombinoval poetiku a důkladné, až intuitivní chápání dialektu, který definoval žánr jako celek. Je těžké zapřít, slovy Patricka Parrinda, že Wells je „stěžejní postavou evoluce vědecké romance v moderní science fiction. Jeho příklad byl neméně důležitým pro formování sci-fi jako jednotlivé jiné literární vlivy.“<sup>81</sup>

Wellsovy hlavní sci-fi práce lze rozdělit na dvě skupiny: šokující fikce a společenská fikce. První skupina začíná románem *The Time Machine* (1895), v němž autor využil myšlenky cestovat časem nikoli ve snu nebo v hypnotickém spánku, ale ve skutečném stroji, který lze ovládat jako každý jiný stroj pákami a pedály. Jeho cestovatel v čase letí daleko do budoucnosti, až do roku 802 701, kde nalézá společnost změněnou nejen sociálně, ale i biologicky, a odtud dál a dál až do chladného, pochmurného světa roku 30 000 000, kdy lidstvo už neexistuje.

Jestliže ve *The Time Machine* Wells čtenáře překvapil, ve svém následujícím příběhu *The Island of Dr. Moreau* (1896) je přímo šokoval. Příběh se odehrává tichomořském ostrově, kde vědec provádí na zvířatech lékařské zákroky s cílem přizpůsobit je obrazu člověka, včetně schopnosti mluvit a myslet. Tito „zvěrolidé“ musí svého tvůrce uctívat, neustále si opakovat, že jsou lidé, a nesmí se vrátit ke zvířecímu způsobu života. Zdá se, že touto hrůznou alegorií klade Wells otázku, proč člověk musí své humánní snahy provádět tak krutým způsobem. Zneužití vědy je tématem i v jeho *The Invisible Man* (1897). Objev neviditelnosti mění charakter svého objevitele k horšímu a horšímu, vede ho od drobných krádeží až k touze po světovládě, aby ho nakonec zničil.

Snad nejvíce však šokoval další román *The War of the Worlds* (1898), v němž autor vyděsil zejména Angličany představou, že by britské impérium včetně jeho symbolu, Londýna, mohli zničit nějací Marťané. Jak píše Aldiss, Wellsův román „ukázal imperialistickým evropským mocnostem, jak vypadá válka s technologicky vyspělejší civilizací z druhé strany.“<sup>82</sup>

<sup>81</sup> PARRINDER, P. *Science Fiction: its Criticism and Teaching*, s. 10, London and New York: Methuen, 1980.

<sup>82</sup> ALDISS, B. *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction*, s. 71.

V románu *The First Men in the Moon* (1901) se vydává vynálezce Cavor se svým přítelem na Měsíc pomocí antigravitačního kovu, nazvaného podle sebe „cavorit“, aby se tam setkal s civilizací podobnou hmyzu, přeorganizovanou a hynoucí. Zde už Wells vypravěčskou živost začal ztrácet na úkor popisnosti a úvah.

Do druhé skupiny Wellsovy sci-fi tvorby lze zařadit jako jeho první *When Sleeper Wakes* (1899). Wells nechá svého hrdinu, obyčejného člověka, upadnout do transu a probudit o dvě století později, kdy společnost v Anglii soustředěná do pěti obrovských měst, je přísně rozdělena na dvě třídy – pány a dělníky a vše ovládají koncerny na bitevním poli obchodování. Wells se tak obrací ke svým současníkům s varováním, že po takovou budoucnost připravují půdu.

Wells napsal ještě celou řadu románů, o kratších útvarech nemluvě, ale ty stále více sklouzávaly do polohy výkladu a poučování. Svoje životní poslání realizoval Wells v požadavcích, aby se zavedl nový vědní obor, „lidská ekologie“, který by se zabýval biologickými, intelektuálními a ekonomickými důsledky technické civilizace.

### 2.1.3 Pulp a Hugo Gernsback

Hlavním prostředkem žánru sci-fi byly vždy knihy, ale na přelomu devatenáctého a dvacátého století se začaly objevovat pulповé časopisy se sci-fi tematikou. Tvůrce a král takových časopisů, který na nich vydělal miliony, Američan Frank A. Munsey (1854–1925), prozíravě propůjčil stránky svého týdeníku *The Argosy* dobrodružným příběhům, mezi něž se dostalo občas i sci-fi. Roku 1896 náklad tohoto časopisu dosáhl počtu sedmi set tisíc výtisků. Položil tak základy budoucí „pulповé Ameriky“. Munsey pak uvedl na trh ještě další časopisy, z nichž důležitým byl *All-Story Magazine*, ve kterém začal v roce 1912 vycházet seriál o *Tarzanovi*, který svého tvůrce, E. R. Burroughse, tolik proslavil. Britské časopisy jako *The Strand Magazine* (měsíčník, 1891–1950) nebo *Pearson's Magazine* (měsíčník, 1895–1939) také vydávaly velký objem sci-fi povídek. *Strand* vydával seriálově v letech 1900–1901 Wellsovy *First Men in the Moon* a v roce 1912 *The Lost World* Arthura Conana Doylea. *Pearson's* vydal Wellsovu *War of the Worlds* (1897) a mnoho dalšího. Stejně důležité jako příběhy samotné byl fakt, že tyto časopisy doplňovaly příběhy černobílými kresbami a později barevnými kresbami na obalech.<sup>83</sup> Ale specializovaný sci-fi časopis ještě neexistoval.

---

<sup>83</sup> ROBERTS, A. *The History of Science Fiction*, s. 174-175.

Rozvoj vědy a techniky způsobil, že se začaly obrázky pohybovat a zrodil se filmový průmysl. Jeden z pionýrů tohoto okouzlení své doby, Francouz Georges Méliés (1861–1938), natočil v roce 1902 šestnáctiminutový snímek *Le Voyage de la Lune*, který se považuje za první sci-fi film. Jednalo se o kombinaci Verneovy cesty na Měsíc v dělové kouli a Wellsova setkání s Měsíčníky jako hmyzími bytostmi s klepety na horních končetinách.

Sci-fi tak dostala novou podobu, ale ještě zdaleka ne svoje dnešní jméno, o specializovaném časopise ani nemluvě. Ale v té době (1904) se již do Ameriky přistěhoval z Lucemburska mladík, který se stal pro sci-fi a zejména fandom skutečně pojmem a jehož křestní jméno má dnes pro svět sci-fi stejný zvuk jako Oskar pro ctitele filmového umění. Tento mladík se jmenoval Hugo Gernsback (1884–1967).

*„Jako devítiletý kluk jsem četl německý překlad článků amerického astronoma Percivala Lowella o objevu přímkových čar na povrchu Marsu a o jeho teorii, že tyto čáry mohou být ve skutečnosti obrovskými kanály, které vytvořila ruka inteligentních bytostí. Tato představa mě natolik uchvátila, že dlouhé dny jsem nemohl na nic jiného myslet a dlouhé noci o ničem jiném snít. Upadl jsem přímo do nepřičetného stavu a lékař, který mi dva dny a dvě noci věnoval neustálou pozornost, se nemohl dopátrat, proč se z mého blouznění vynořují podivné bytosti, fantastická města a mistrovsky postavené kanály.“<sup>84</sup>* Tak zachytil životopisec Sam Moskowitz Gernsbackovo vyprávění, kde se Gernsback přiznává k prvnímu podnětu, který ho přilákal ke sci-fi.

Jenže Gernsback nebyl pouze snílkem, přesněji řečeno, byl jenom zčásti snílkem, a navíc technický typ. Z Evropy si přivezl solidní technické vzdělání a zápal pro elektrotechniku. Jeho praktičnost dokazuje, že všechny vynálezy, kterých měl na svém kontě téměř desítku, také ihned realizoval. Jeho rádio Telimco, vlastně přijímač kombinovaný s vysílačkou z roku 1905 dnes zaujímá čestné místo v Muzeu Henry Forda v michiganském Dearbornu jako první rádio pro domácnost vyráběné ve velkém. Právě „vyráběné ve velkém“ podtrhuje Gernsbackův smysl pro praktičnost. Gernsback tvrdil, že nestačí jen vymýšlet a realizovat, ale že to, co se vymyslí a vyrobí, je potřeba dostat do podvědomí lidí jako touhu, ne-li přímo životní cíl. A při naplňování touhy člověk většinou na peníze nedbá.

Z toho důvodu současně se svým Telimcem začal Gernsback vydávat *Radiokatalog*, založil společnost radioamatérů, vybudoval specializované „elektrodomy“ prodávající v kulise neotřelé reklamy vše, co s tehdejší spotřební elektrotechnikou nějak souviselo, a posléze v roce 1908 začal vydávat časopis *Modern*

---

<sup>84</sup> SIEGEL, M. R. *Hugo Gernsback, Father of Modern Science Fiction*, s. 16, Borgo Press, 1988.

*Electrics*. Ten měl nejdříve stejně jako *Radiokatalog* podporovat ve čtenářích zájem o elektrické výrobky, a to formou populárního výkladu o tom, co všechno elektřina dokáže. Lidé se zajímali, jak věci, které si mohou koupit, vlastně fungují.

Původní faktografie o tom, co elektřina dělá, se však brzy prolнула s fikcí o tom, co elektromagnetické vlnění dělat může a popularizaci vědy okořenila vědecká fikce. Snílek se v Gernsbackovi, teď už zámožném, začal ozývat stále silněji. Počátkem roku 1911 začal Gernsback na stránkách svého *Modern Electrics* vydávat vlastní román *Ralph 124C 41+* s podtitulem *A Romance of the Year 2660* na dvanáct pokračování.

Vtěsna do něj tolik nápadů, předpovědí, vynálezů a technických a vědeckých proroctví, že někteří považují *Ralpha* za první skutečný sci-fi román. Značný komerční úspěch první fikce podnítil Gernsbacka k sepsání *The Scientific Adventures of Baron Munchausen*, která vycházela v Gernsbackově časopisu *Electrical Experimenter* od května 1915 do února 1917 a kterých bylo celkem třináct dílů, například *How to Make a Wireless Acquaintance* (1915) a *How the Martian Canals are Built* (1916). Tím Gernsbackova literární kariéra skončila, ale o to víc se začínal Gernsback projevovat jako vydavatel časopisů a organizátor.

V roce 1920 změnil název *Electrical Experimenter* na *Science and Invention*. Časopis s tímto názvem vychází dodnes, i když za dobu své existence prodělal hodně změn. V době, kdy patřil Gernsbackovi, se na jeho stránkách dařilo i tomu, co dnes považujeme za sci-fi. Srpnové číslo *Science and Invention* z roku 1923 je zcela zasvěceno duchu „scientific fiction“, jak hlásal již podtitul na obalu. Byl Gernsbackův pokus, který měl zjistit, jak nový nápad mezi čtenáři zabere. Krátce na to oznámil Gernsback vydávání nového časopisu *Scientifiction*, určeného výhradně vědecké fikci na rok 1924. Zájemci si však museli počkat, protože slibovaná událost se objevila až v dubnu 1926 a navíc pod zcela jiným názvem – *Amazing Stories*. Tím pro žánr science fiction vznikl první specializovaný časopis.

Pro Gernsbackovy názory na sci-fi je charakteristické že stránky prvního čísla vyhradil těm, kterým se nejvíc obdivoval, totiž Poeovi, Verneovi a Wellsovi. Ve svém úvodníku v prvním čísle *Amazing Stories* s názvem *A New Sort of Magazine* Gernsback napsal: „*Nejen že jsou tyto úžasné příběhy ohromně zajímavým čtením – také jsou vždy poučné. Dávají nám znalosti, které bychom jinak nezískali – a dávají je nám ve velmi stravitelné podobě. Protože ti nejlepší z těchto moderních autorů scientifiction mají talent pro předávání vědomostí a dokonce i inspirace, aniž bychom si uvědomili, že nás vlastně učí.*“<sup>85</sup> Úspěch *Amazing Stories* nemusel být zrovna

<sup>85</sup> ASHLEY, M. *The Time Machines: the Story of the Science Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950*, s. 50, Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

ohromující, stačilo, že přinesl vydatné finanční povzbuzení k dalším vydavatelským počínům. V následujících letech přidal Gernsback k *Amazing Stories* další časopisy, nepočítáme-li ročenky, které se v novém světě sci-fi specializovaly – například na sci-fi detektivky.

Samozřejmě, že v tomto období vznikly další profesionální sci-fi časopisy, většinou krátké životnosti, a mnohé amatérské tiskoviny v rámci sci-fi klubů, které se mnohdy nedočkaly ani druhého čísla. Z profesionálních časopisů té doby je však třeba se zmínit o světlé výjimce, časopise *Astounding Science Fiction*, který od svého vzniku v roce 1930 vydržel do dnešních dnů na výsluní zájmu. Ale vliv Gernsbackových časopisů *Amazing Stories* a *Wonder Stories* na rodící se „zlatý věk“ sci-fi byl zásadní.

Na osobnost Huga Gernsbacka a na jeho vliv na sci-fi mohou být a jsou různé názory. Podle některých je pokládán za otce moderní sci-fi, na druhé straně se mu vytýká, že odtrhl sci-fi od hlavního proudu literatury a tím v ní, jako v žánru vymezeném šestákovými časopisy, utlumil literární hodnoty. Gary Westfahl vidí Gernsbacka nejen jako vynálezce, ale také jako prvního teoretika a historika sci-fi, muže, jehož dílo „započalo, očekává a zahrnuje celý žánr.“<sup>86</sup> John Clute na druhé straně má opačný názor na „strašně divného a fraškovitého Filištína Huga Gernsbacka.“ Podle něj Gernsback udělal „jednu dobrou věc“ – založení *Amazing*. Ale „mimo to [...] byl Gernsbackův vliv katastrofální: Osobnost, která zcela ovládala ještě-ne-úplně-žánr byla bez smyslu pro humor, didaktická, přízemní, těžkopádná, osudně náchylná k radám mizerné vědy [...] Sci-fi mezi roky 1926 a 1936 tak v důsledku toho bylo bez smyslu pro humor, didaktické, přízemní, těžkopádné a osudně náchylné k radám mizerné vědy.“<sup>87</sup> Je však jisté, že na sci-fi se v literatuře pohlíželo a mnohdy dosud pohlíží jako na žánr, který stojí jaksí stranou, uzavřen do sebe, a který s opravdovou literaturou nemá nic společného.

Ať už je dnešní posuzování Gernsbackova podnikání jakékoli, nikdo mu nemůže upřít, že dal do pohybu zájmové hnutí, které našlo velký ohlas nejen v zemi, kde působil, ale skutečně na celém světě – totiž fandom. Gernsbackovy zásluhy v tomto směru ocenili samotní fanoušci v roce 1953, kdy na světovém shromáždění sci-fi *World Science Fiction Convention* neboli *Worldcon* ve Filadelfii ve Spojených státech amerických zavedli na jeho počest Cenu Hugo za nejlepší literární dílo roku. Prvního Huga ukořistil A. Bester za román *The Demolished Man*. Cena Hugo, ztělesněná do sošky tvaru startující rakety, se od té doby na těchto shromážděních uděluje

<sup>86</sup> WESTFAHL, G. *The Mechanics of Wonder: the Creation of the Idea of Science Fiction*, s. 35, Liverpool: Liverpool University Press, 1998.

<sup>87</sup> CLUTE, J. *Scores: Reviews 1993–2003*, s. 221-222, Harold Wood, Essex: Becon, 2003.

každoročně za literaturu a jinou aktivitu nebo za zásluhy o sci-fi. Sám Gernsback se dočkal této nejvyšší pocty, inspirované jeho jménem, v roce 1960, a to formou speciálního Huga „Otec science-fiction“.

#### 2.1.4 Zlatý věk science fiction

Isaac Asimov, v úvodu ke své autobiografické sbírce povídek *Before the Golden Age* napsal: „Zlatý věk začal v roce 1938, když se John Campbell stal šéfredaktorem *Astounding Stories* a přeformoval je a s nimi celou oblast na něco, k čemu měl srdcem blíže. Během Zlatého věku on a časopis, který redigoval, tak dominovali science fiction, že číst *Astounding* znamenalo znát celý žánr. V tomto smyslu trval Zlatý věk až do roku 1950, kdy do oblasti vstoupily časopisy *Galaxy* a *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*.“<sup>88</sup>

Nebyly jen představy Johna Campbella, ale hlavně ti, kteří je na stránkách *Astounding Stories* realizovali, co tvoří páteř Zlatého věku. V této souvislosti se nejčastěji hovoří o čtyřech esech v listu Johna Campbella: A. E. van Vogtovi, Robertu A. Heinleinovi, Isaacu Asimovovi a Theodoru Sturgeonovi.

John Wood Campbell, ml. (1910–1971), jak zní jeho plné jméno, se narodil v Newarku ve státě New Jersey. V době, kdy v Gernsbackových *Amazing Stories* vyšel *The Skylark of Space* (1928) od E. E. „Doc“ Smitha, vstoupil na Massachusetts Institute of Technology (MIT), aby zde studoval chemii a astronomii, a pod vlivem *Skylark of Space* začal psát sci-fi. První povídka, kterou napsal, se jmenovala *Invaders from the Infinite* prodal ji časopisu *Amazing Stories*, kde úřadující redaktor rukopis ztratil, takže nevyšla. Campbellovi se nevydal a později, kdy mu už otiskli několik dalších povídek, napsal pod stejným názvem novou povídku, údajně zcela jinou, která vyšla v *Amazing Stories Quarterly* v roce 1932. Tak se stalo, že první povídka, kterou publikoval, se jmenovala *When the Atoms Failed* (1930), která stejně jako další povídky o myslících strojích, napsal pod vlivem otce kybernetiky Norberta Wienera, který tehdy na MIT přednášel matematiku. Studia dokončil na Duke University v Severní Karolině, kde graduoval z fyziky. V té době byl již ženat, vzal si svou spolužačku a za jejím dívčím jménem Dona Stuartová později skrýval většinu ze své povídkové tvorby.

Od roku 1934 psal Campbell pod různými pseudonymy, nejčastěji používal již zmíněné jméno Don A. Stuart, občas také Karl van Campen nebo Arthur McCann.

---

<sup>88</sup> ASIMOV, I. *Before the Golden Age: a science fiction anthology of the 1930s*, s. XIII, Doubleday, 1974.



Jako Stuart napsal také známý, dnes už klasický sci-fi horror *Who Goes There* (1938) o antarktické výzkumné stanici ohrožované mimozemským vetřelcem, který neustále mění svůj tvar. Později byl tento horror zfilmován pod názvem *The Thing* (1951). Tímto úspěšným horrorem však Campbell jako spisovatel sci-fi končí a dále působil jako redaktor časopisu *Astounding Stories*. A je to právě Campbell jako redaktor, který výrazným způsobem vývoj sci-fi ovlivnil a který se v žánru stal tolik výraznou postavou.

Zmíněný časopis, symbol Zlatého věku, byl založen v roce 1930 pod názvem *Astounding Stories of Super Science*, ale ta „supervěda“ byla z něho o rok později vypuštěna. Campbell brzy po svém nástupu tento název upravil – po několika neúspěšných pokusech s jinými názvy – a tak od březnového čísla v roce 1938 vycházel pod názvem *Astounding Science Fiction*, i když právě to „ohromující“ se Campbellovi moc nezamlouvalo.

Časopisu se pod novým názvem, či spíše pod novým vedením, dařilo tak dobře, že se Campbell rozhodl vzdávat další zaměřený na fantasy. Název dostal *Unknown* a jeho první číslo spatřilo světlo světa v březnu 1939. Netěšil se však dlouhému životu, hlavním důvodem byl nedostatek papíru během válečných let, a v roce 1943 zanikl, k veliké škodě ctitelů fantasy, protože Campbell i v této oblasti prosadil svoje nekonvenční přístupy k povídkové tvorbě.

Po Gernsbackovi zdělila sci-fi okrajovost, povrchnost a snahu omračovat čtenáře vnějšími efekty bez hloubání nad vnitřními prožitky. Campbell, stejně zanícený pro sci-fi jako Gernsback, měl vyšší cíle, chtěl dostat sci-fi do nové, kvalitativně vyšší roviny, na vyšší úroveň v hierarchii literární tvorby. Jak sám řekl: „*Většině lidí připadala sci-fi jako ponurý, fantastický a nesmyslný brak,*“ a nový věk potřeboval „*příběhy o lidech žijících ve světě, kde Velký nápad, nebo série nápadů a Stroj, nebo stroje, tvoří pozadí. Ale je to člověk, ne nápad nebo stroj, který je esencí.*“<sup>89</sup>

Byl přesvědčen, že ví jak, ale současně si byl vědom, že na něco takového sám nestačí, a proto vsadil na nové talenty, které formoval podle svých představ. Radil, přesvědčoval, korigoval a vracel příspěvky, a měl na své velice účinnou motivaci – nabízel nejvyšší honoráře, jaké v pulpech v té době byly – něco přes cent za slovo, a platil promptně. Charakteristické pro Campbella bylo to, že se svými vyvolenci nápady na povídky projednával, někdy sám přímo námět zadal, ale často také do hotového textu zasahoval škrty nebo připsáním celých pasáží. Isaac Asimov na Campbella vzpomíná v nejlepším a říká, že se na domluvená setkání s ním těšil, i když se někdy stávalo, že na takové setkání jel s obavami – když neměl připravený žádný nový

---

<sup>89</sup> WESTFAHL, G. *The Mechanics of Wonder: the Creation of the Idea of Science Fiction*, s. 182.

námět. Campbell totiž od svých „chlapců“ vyžadoval, aby pokaždé za ním přišli s něčím novým, co by mohli rozebrat a o čem by si mohli pohovořit. Ve velké většině znamenaly Campbellovy zásahy pro povídku přínos, ale ne vždy. Tak například v Asimovově slavném *Nightfall* (1941) provedl nešťastný zásah tím, že připsal odstavec o porovnání se Zemí a třiceti tisíci silných sluncí, kterým příběhu z hlediska jeho pojetí dost ublížil.

Campbellovy představy o tehdejší moderní sci-fi, které ve svých časopisech prosazoval, se dají shrnout takto:<sup>90</sup>

1.) Lepší zpracování příběhu, než bylo v té době v puplech běžné, a to jak z hlediska stylu, tak pokud jde o způsob interpretace myšlenek. Jinými slovy, za dobré považoval formu, jakou udával mainstream třicátých let, což v obecné rovině platí dodnes, když máme na mysli léta osmdesátá.

2.) Větší důraz na psychologii. Jak člověka zítřka ovlivní možné technické a sociální změny? Jak se bude chovat za radikálně změněných podmínek?

3.) Vztah filozofie a kulturních projevů. Člověk žije vždy v určité společnosti podle nějakých pravidel, někdy rigidních, jindy volných. Ještě větší rozmanitost v tomto směru lze očekávat od mimozemšťanů.

4.) Možné zvláštní schopnosti jedinců lidské rasy i mimozemšťanů. Nešlo jen o fyzické a duševní mutace, ale také o telepatii, levitaci, teleportaci a telekinezi a vůbec o jevy vymykající se platným vědeckým zákonům.

5.) Rozšíření působnosti na sociální a politické protesty, obchod, válku a morálku civilizace.

6.) Věda a technika jsou kulisy, nikoliv jádro.

Všechno z toho se objevovalo v sci-fi již dříve, ale pouze náhodně. U Campbella se však uvedené požadavky staly zákonem, sítím a kvalifikačními kritérii. A prostředkem k tomu, aby sci-fi získala větší všeobecnou vážnost.

Sám život dal později Campbellovi za pravdu. Když se po válce v roce 1946 objevily na trhu první významnější antologie sci-fi, *The Best of Science Fiction* a *Adventure in Time and Space*, obě bestsellery – naprostá většina příspěvků pocházela od campbellovských autorů.

V předmluvě k antologii *The Best of Science Fiction* se Campbell jednoznačně vyjadřuje k tomu, co má na mysli pod pojmem moderní sci-fi: „*Ve starší sci-fi (H. G. Wells a téměř všechny příběhy psané před rokem 1935) věnoval autor spoustu času informování čtenáře o tom, co se stalo, než začal vlastní příběh. Spisovatelé moderní*

---

<sup>90</sup> ROBERTS, A. *The History of Science Fiction*, s. 195-196.

sci-fi vypracovali pozoruhodné techniky, jak uvést pozadí a příslušné vysvětlení, aniž by narušili děj a spád příběhu.“ A dále: „Ale spisovatel moderní sci-fi nekonstatuje pouhé, „Asi za deset let budeme mít atomové zbraně“, jde dál, v popředí jeho zájmu stojí otázky, co tyto zbraně udělají s politickou, ekonomickou a kulturní strukturou společnosti.“<sup>91</sup>

Campbell měl ale také svá tabu. A jimi byly sex a náboženství. U žádného z trumfů jeho sci-fi stáje se v tomto směru ve Zlatém věku neobjevil ani pokus, a některé ta tabu poznamenala napořád. Například u Asimova se ani dodnes v žádném z jeho příběhů tyto prvky nevyskytují. Román *The Gods Themselves* (1972), zejména jeho střední část, je určitou výjimkou, pokud jde o sex, a takovou je i humorně laděná povídka *I'm in Marsport without Hilda* (1957), ale zde jde spíš o autorovu pozdější jednorázovou snahu dokázat svou univerzálnost než o programovost. Sci-fi se sexuálním tématům mu všeobecně vyhýbala hodně dlouho. Uvádí se, že průlom do této oblasti představuje román P. J. Farmera *The Lovers* (1952) publikovaný poprvé v pulpu *Startling Stories*.

Pro Campbella bylo příznačné, že systematicky sledoval, co je ve vědě a technice nového, a nezapomínal o tom své čtenáře v úvodnicích *Astounding Science Fiction* informovat. A nezapomínal o tom hovořit se svými autory. V dvacátých a třicátých letech se hodně hovořilo o radioaktivitě, o tom, co všechno může energie vzniklá štěpením atomů způsobit, kde může být využita. Toto téma se samozřejmě nemohlo vyhnout ani *Astounding Science Fiction*. Samotný Campbell si je zvolil za ústřední myšlenku v již zmíněné povídce *When the Atoms failed* a v některých dalších, jako *Atomic Power* (1934), *Atomic Generator* (1937), a *Isotope 235*, (1938). Na stránkách *Astounding Science Fiction* se pak objevily skutečně dobré příběhy, dnes už klasické, které se cítí téměř ve všech studiích o vývoji sci-fi. Je to především *Blowups Happen* (1940) od R. A. Heinleina, kde se sice čtenáři předkládá představa, jak může vypadat jaderná elektrárna, ale hlavní důraz je kladen na psychiku lidí, kteří zde pod tlakem možné katastrofy pracují.

Ale určitě nejoblíbenější mezi fanoušky je z té doby celkem průměrný příběh C. Cartmilla *Deadline*, protože demonstroval význam jejich oblíbeného žánru v praktickém životě. Campbell jej otiskl v březnovém čísle *Astounding Science Fiction* roku 1944 a ihned se stal středem pozornosti agentů FBI, kteří vyslýchali jak autora, tak Campbella. V povídce jde sice o válčení mezi státy Sixa, tedy Axis pozpátku a Seilla, tedy Allies čili Spojenci. V povídce byla zmínka o sestrojení atomové bomby,

---

<sup>91</sup> CONKLIN, G. *The Best of Science Fiction*, New York: Crown, 1946.

tehdy přísně utajovaného subjektu v rámci projektu Manhattan. Situace se celkem vysvětlila uspokojivě pro všechny, inkriminované číslo *Astounding Science Fiction* se ke svým čtenářům dostalo, ale událost kolem něho vešla do dějin sci-fi jako senzace nejvyššího řádu.

Za války, kdy řady sci-fi autorů prořídly, protože mnozí z nich museli do armády, Campbell získal do svého tábora F. Leibera a C. D. Simaka, ten právě zde začal psát příběhy, které se staly základem jeho slavného románu *City*, a z dalších se mu ochotně nabídli M. Leinster, H. Kuttner (pod pseudonymem L. Padgett) a jeho žena C. L. Moorová (pod pseudonymem L. O'Donnell) a J. Williamson. Campbell tak mohl vydávat *Astounding Science Fiction* v nezkrácené podobě a s neochuzeným obsahem celou válku.

V poválečných letech očekával Campbell své mistry moderní sci-fi s otevřenou náručí, ale ne všichni se do ní vraceli. Situace se změnila, papíru začal být postupně dostatek a začaly vznikat nové a k životu se probouzet staronové pulpy. A tak například jména T. Sturgeona a R. A. Heinleina se postupně více objevovala na stránkách *Thrilling Wonder Stories*, brzy přešel do nepřátelského tábora i A. E. van Vogt a za ním další, jako L. R. Hubbard, C. Cartmill a jiní. Do značné míry celou situaci Campbellovi zkomplikovalo to, že se začaly množit speciální antologie nových, dosud nepublikovaných sci-fi povídek, jejichž sestavovatelé si mohli dovolit nabídnout autorům vyšší sazbu za slovo než redaktoři pulpů. Campbell začal ztrácet postavení hegemonu na trhu sci-fi. Ti, kterým vštěpoval svoje chápání koncepce moderní sci-fi, dospěli a osamostatnili se a konkurenční redaktoři se od něho poučili až příliš dobře.

Konkurence v nastávající době konjunktury sílila a byla dobře vybavena finančními prostředky. Od ledna 1949 začal znovu vycházet časopis *Super Science Stories*, který se přes válku odmlčel, a jak hned první čísla naznačila, jeho šéfredaktor A. H. Norton hodlal vydávat dobrou sci-fi campbellovského ražení a dobrodružnou fantasy v tradici Campbellova *Unknown*. Na podzim téhož roku přibyl *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, v jehož čele stál Anthony Boucher, dřívější přispěvatel do *Astounding Science Fiction*, a z jeho stránek zářila jména všech Campbellových nejlepších žáků. V říjnu 1950 se na trhu objevil časopis *Galaxy Science Fiction* řízený H. L. Goldem, který psal sci-fi pod pseudonymem C. C. Campbell v době, kdy J. W. Campbell byl celkem neznámým nováčkem, a nabízel dokonce vyšší honoráře než *Astounding Science Fiction*. Z koncepčního hlediska však pokračoval v kursu vytyčeném Campbellem, ale s větším důrazem na psychologické aspekty.

Kromě uvedených časopisů se na trhu v té době objevila celá řada dalších a jiné přibyly později – odhaduje se, že v padesátých letech vycházelo ve Spojených státech přes třicet časopisů, které tiskly sci-fi. S příchodem padesátých let již neplatilo, že Campbell je v žánru dominující postavou. To neznamená, že *Astounding Science Fiction* přestal mít komerční úspěch. Ale Campbell ztratil svoje unikátní postavení. Nadále hledal nové talenty, radil jim a povzbuzoval je, ale nemohl na ně působit psychologickým ani ekonomickým nátlakem, ti se prostě mohli obrátit na konkurenci. Síly se přinejmenším vyrovnaly.

Campbellovi nezbylo než se s konkurencí smířit. Jeho *Astounding Science Fiction* si zachoval dobré jméno a udržel se mezi nejlepšími, ale nebyl už jediný a rozhodující. Na jeho stránkách se i nadále objevovala nová jména, která v sci-fi později hodně znamenala, jako například A. E. Nourse, M. Clifton, J. Brunner nebo T. Godwin, ale u konkurence začínali neméně slavní autoři.

Ale na rozdíl od svých kolegů zůstal Campbell v žánru osobností, která se dostala do vědomí nejširší čtenářské obce žánru jako symbol pro novou, kvalitativně na vyšší úroveň postavenou sci-fi. Zůstal synonymem pro období označené nálepkou Zlatý věk, stejně jako jeho časopis *Astounding Science Fiction*, který řídil velice úspěšně od roku 1939 až do konce svého života, tedy neuvěřitelně dlouhou dobu čtyřiatřiceti let.

Na jeho počest existují v žánru dvě významné ceny, obě poprvé uděleny v roce 1973. Je to jednak John W. Campbell Memorial Award za nejlepší sci-fi román roku udělována každoročně – první dostal Barry Malzberg za *Beyond Apollo*. A dále John W. Campbell Award pro nejlepšího nového spisovatele, která se uděluje při příležitosti konání světového shromáždění fandomu – Worldcon. Z té první se těšil Jerry Pournelle.

### **2.1.5 Padesátá léta a Nová vlna science fiction**

„Zlatější než samotný Zlatý věk bylo období, které následovalo po něm“, říká se v některých úvahách hodnotících vývoj v padesátých letech až do Nové vlny. Vezmeme-li v úvahu jen kvantitativní stránku, pak je to nepochybně pravda. Díky pokračující hospodářské prosperitě vznikla ve Spojených státech amerických řada nových specializovaných časopisů, byť často krátké životnosti a v dalších jiných se vytvořil prostor navíc, v němž se začala sci-fi objevovat příležitostně nebo i pravidelně

pro zpestření obsahu, jako tomu bylo například u *Collier's Weekly*, do něhož ze známějších autorů přispíval R. Bradbury a K. Vonnegut jr.

Z amerických časopisů byl hlavně známý *If*, jehož první číslo se objevilo v březnu 1952, časopis zanikl s prosincovým číslem v roce 1974. *If* měl velmi dobrou úroveň a přispívali do něho již tehdy uznávaní autoři. Tak např. hned v roce 1953 přinesl na pokračování známý román Jamese Blishe *A Case of Conscience*, po knižním vydání (1958) oceněný cenou Hugo a v roce 1965 ještě slavnější Heinleinův román *The Moon is a Harsh Mistress*, rovněž budoucího nositele ceny Hugo. V roce 1952 se dále objevily *Science Fiction Adventures*, které s výjimkou v době od června 1954 do listopadu 1956, vycházely do poloviny roku 1958 a které v prvním období redigoval známý Lester del Rey. Časopis přinášel, co sliboval, totiž dobrodružnou sci-fi. Kromě del Reye v něm nejčastěji publikoval pod nejrůznějšími pseudonymy Robert Silverberg.

Labutí písní Hugo Gernsbacka by se dal nazvat jeho pokus vydávat časopis *Science Fiction Plus*, který se objevil na trhu v březnu 1953, ale po sedmi číslech musel být v prosinci téhož roku stažen z programu kvůli velkému finančnímu deficitu. A nepochybně proto, že Gernsbackovo pojetí sci-fi, čtvrt století zastaralé, nemohlo v nové konkurenci obstát.

Autoři se stále více zaměřují na spekulativní stránky fantastiky, v jejich tvorbě se objevují závažné společensko-filozofické problémy a dochází k všeobecnému uznání jejich kvalit, například Ray Bradbury. Ukazuje se, že „*v satirické nadsázce a ve společenské kritice je silná stránka science fiction a že na tomto poli je schopna vstoupit do literatury jako rovnocenný partner.*“<sup>92</sup>

V reálném životě přinesla padesátá léta realizaci toho, co se na stránkách sci-fi objevovalo už dávno jako samozřejmost, ale co překvapilo celý svět a příznivce sci-fi přivedlo do nadšení. Tou senzační událostí bylo vypuštění první umělé družice Země *Sputnik 1*, který se vznesl ze sovětského kosmodromu Bajkonur dne 4. 10. 1957 do kosmického prostoru a obletěl celou Zemi. A to i tehdy málokdo tušil, že za necelých pět let později (12. 4. 1961) obletí Zemi první člověk, J. A. Gagarin. John Clute to popsal následovně: „*Možná byla kdysi doba, před Sputnikem, kdy říše našich sci-fi snů byly řízeny podle pravidel popsaných v Astounding a všichni jsme si mohli hrát na budoucnost ve které jsme všichni byli společně, fanoušci, spisovatelé [...] Ale něco se stalo. Budoucnost se stávala skutečností.*“<sup>93</sup>

<sup>92</sup> NEFF, O., OLŠA, J. *Encyklopedie literatury science fiction*, s. 51, 1. vyd. Praha: AFSF; Praha: H+H, 1995.

<sup>93</sup> CLUTE, J. *Look at the Evidence: Essays & Reviews*, s. 17, John D. Barry Design, 1995.

Je obtížné rekonstruovat přesně, z čeho se Nová vlna zrodila. V žánru došlo k určitým změnám, které nezůstaly bez povšimnutí vydavatelů a kritiků. Tyto změny měly více podob, ale obecně je možné je charakterizovat dvěma aspekty – novým literárním projevem a novým společenským vědomím. Literární projev se týkal hlavně záměrného experimentování ve stylu, ve využívání jazyka a ve vypravěčské technice. Společenské vědomí se odráželo v zájmu o politiku a životní způsob, zpravidla z radikálního hlediska.

Zrod Nové vlny měla na svědomí v Anglii skupina, která se zformovala kolem časopisu *New Worlds* za redigování Michaela Moorcocka (narozen 1939). Co do významu byl jeho vstup do *New Worlds* na jaře 1964 srovnatelný s Campbellovým nástupem do *Astounding Science Fiction*. Moorcock sám do časopisu přispíval než se stal editorem a začal volat po vášnivé, jemné, ironické a originální formě science fiction. Dal podnět k novému přístupu k žánru, když vyzýval autory, aby inspiraci pro své příběhy hledali v dnešku, v dnešních obrazech, symbolech a technikách. Tato sci-fi se má primárně vyjadřovat ke konkrétním situacím člověka jako individua. Vzniká tak hnutí Nová vlna, které se snaží science fiction co nejvíce přiblížit k hlavnímu proudu umělecké literatury.<sup>94</sup> Obklopil se proto skupinou vybraných čtyř autorů, aby se stali šablonou nového stylu vyprávění: J. G. Ballard (narozen 1930), E. C. Tubb (narozen 1919), Brian Aldiss (narozen 1925) a John Brunner (1934-1995). Slovy Edwarda Jamese: „Moorcock kolem sebe shromáždil skupinu talentovaných britských spisovatelů,“ a také „naverboval novou generaci amerických spisovatelů, jako byli Samuel R. Delany, Thomas M. Disch a John Sladek, kteří všichni přišli do Londýna aby prožívali a dělili se o nadšení té doby.“<sup>95</sup>

To možná ukazuje Novou vlnu příliš jako produkt „volných šedesátek“ londýnské kontrakultury. Je lepší pohlížet na Novou vlnu sci-fi v širším mezinárodním zájmu o experimentální a avantgardní literární styly. Ballard také v *New Worlds* hlásal po rozsáhlém odmítnutí sci-fi klišé: „*Science fiction by se měla obrátit zády k vesmíru, mezihvězdnému cestování, mimozemským formám života, galaktickým válkám a překrytí všech těchto nápadů, které se rozšířilo devíti desetinami sci-fi časopisů. I když byl velkým autorem, měl H. G. Wells katastrofický vliv na další vývoj science fiction. [...] stejně tak si myslím, že sci-fi se musí zbavit všech současných narativních forem a zápletek.*“<sup>96</sup>

<sup>94</sup> NEFF, O., OLŠA, J. *Encyklopedie literatury science fiction*, s. 52-53.

<sup>95</sup> JAMES, E. *Science Fiction in the Twentieth Century*, s. 169, Oxford: Oxford University Press, 1994.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 169-170.

Ballard instinktivně směřoval k pólům mentální nedostupnosti, kde se normální a abnormální setkává na neutrální půdě odvracející zlo. „Odvracení zla“ je kouzlo nebo náboženské umění pro odrážení zla šarmem, zařikáváním nebo rituálem. Ať už to bylo to, oč Ballardovi šlo, nebo ne, jeho fikce je vyloženě fikcí extrému, v nichž je hrůza běžným médiem. Ballardovy romány byly příběhy o koncích světa a své apokalypsy umisťoval vždy do blízké budoucnosti. V *The Wind from Nowhere* (1962) smete neustále sílící vítr Británii z povrchu zemského. *The Drowned World* (1962) je o tajících ledovcích, které způsobí zatopení většiny severní polokoule, ale román se soustředil hlavně na psychologické, až meteorologické aspekty. V románu *The Drought* (1965) vrstva znečištění na povrchu oceánu zabrání jejich odpařování a způsobí globální sucho.<sup>97</sup>

Ballard je úspěšnější v kratších formách než v románech, a jeho kratší formy se vyvíjely po linii od surrealistických až po hutné příběhy, v nichž zápletku a charakterizování nahrazují koláže hrůzné představivosti. Lze si položit otázku, zda se vůbec jedná o sci-fi, když se v Ballardových textech spojují znaky poetiky Burroughse a Borgese, spisovatelů, kteří se většinou mezi autory sci-fi nezařazují. Je však skutečností, že hranice mezi sci-fi a hlavním proudem literatury je stále pomyslnější. A jednou z hlavních funkcí Nové vlny, podle Moorcockových představ, bylo touto hranicí otřást.

A že to nebylo lehké, dokumentuje zacházení s Ballardovou *The Atrocity Exhibition* v USA. Ve formě románu – jako povídka vyšla v *New Worlds*, č. 166 v září 1966, v tomto čísle se tak poprvé objevila Moorcockova slavná povídka *Behold the Man*, byla *The Atrocity Exhibition* v nakladatelství Doubleday sice vytištěna, ale před vlastní distribucí sešrotována. Později ji vzalo a hned odmítlo nakladatelství Dutton, a tak až v roce 1972 ji vydal Grove Press pod názvem *Love and Napalm: Export U.S.A.* s předmluvou W. Burroughse.

Mezi zajímavé paradoxy Nové vlny patří fakt, že práce jejího zakladatele Moorcocka a křtitelky Judith Merrilové (1923-1997) nejsou nijak avantgardní. Merrilová přinesla ve své fikci feministické podhoubí, ale jeho formu a obsah lze jen stěží označit za příslib něčeho radikálnějšího. Byla to však její práce jako kritičky, která propůjčila údernost Moorcockově nadšení. Samotný Moorcock je nejlépe znám za práce v oblasti „meč a čarodějnictví“, kterou lze sotva považovat za sci-fi. To, co propůjčuje atmosféru Nové vlny Moorcockovým ságám o heroických činech Elrica Melnibone a Doriana Hawkmoona, je určitá neupřímnost. Hrdinové se neustále pohybují na okraji

---

<sup>97</sup> ROBERTS, A. *The History of Science Fiction*, s. 249.



sebeaparodie. Pokud vůbec něco prolíná Moorcockovu fikci, je to právě parodie ale jemnější a hravější. Pro ilustraci si lze povšimnout dvou z jeho prací.

Začátek trilogie *The Dancers at the End of Time* (1972-1976) je kronikou konce vesmíru. Ale na rozdíl od apokalyptického vyprávění, které s tímto motivem v tradiční sci-fi spojujeme, je Moorcockovo podání lehké a zábavné. Jeho konec světa je prostě anglickým koncem století, extrapolovaným světem hejsků a drahoušků, životem plným radosti. Dalším Moorcockovým výpadem je *Warlord of the Air* (1971). Fiktivní rukopis, údajně sepsaný Moorcockovým dědečkem, který se v roce 1903 setkal s člověkem vyslaným do budoucnosti, do roku 1973, z níž se vrátil. Tento cestovatel v čase však nenavštívil náš rok 1973, ale rok 1973, jemuž nepředcházelo vítězství Velké říjnové socialistické revoluce a kdy nejrychlejší dopravou mezi kontinenty byly vzducholodě a světu dosud dominovalo britské impérium. Ve svých dobrodružstvích se cestovatel v čase setkal s mnoha lidmi, jejichž jména jsou nám známa, a prováděl věci, které nám mohou připadat jako silně nepřístojné. Setkal se například s chrabřím kapitánem vzducholodě Korzeniewskim (skutečné jméno Josepha Conrada), cholerickým vedoucím skautu Ronnie Reaganem a příjemným londýnským policajtem Michaellem Jaggerem. Kniha je psána ve stylu Arthura Conana Doylea, tedy stylem trochu staromódním a strnulým, ale výborným z hlediska napodobení způsobu, jakým mohli dřívější spisovatelé psát, a okořeněnými ironickými poznámkami k naší současnosti.

V Americe se rebelantství Nové vlny prosazovalo hlavně díky úsilí Harlana Ellisona (narozen 1934), jehož vlastní fikce není v této souvislosti tak důležitá jako jeho antologie, zejména *Dangerous Visions* (1967) a *Again, Dangerous Visions* (1972). Za další hlavní představitele Nové vlny lze zde považovat Rogera Zelaznyho, Samuela R. Delanyho, Thomase M. Dische, Joannu Russovou a Philipa J. Farmera.

Pro Rogera Zelaznyho (1937-1995) je charakteristická péče o jasné vyjádření a záliba v převypravování starých mýtů novou formou. Obojí se harmonicky snoubí v románu *Lord of Light* (1967), v němž lidé zosobňují božstva hinduistického panteonu, ovšem na jiné planetě než na Zemi a za pomoci vyspělé techniky. Silná tendence k psaní příběhů typu „meč a čarodějnictví“ se odráží v serii knih o Avalonu, alternativním vesmíru kouzel a zámek, k němuž je z našeho světa přístup a který do značné míry připomíná Olymp.

V čem byla vlastně Nová vlna nová? Měla nějaký program, který by ji charakterizoval jako hnutí? Jak píše Damien Broderick, Nová vlna science fiction byla „reakcí na únavu žánru“, která „nebyla nikdy formalizovaná a často zapuzována i svými

*největšími vzory.*<sup>98</sup> Výše uvedené příklady to více či méně potvrzují, ale současně naznačují i něco dalšího, že totiž v nejširším slova smyslu Nová vlna představuje pokusy o nalezení jazyka a sociální perspektivy pro sci-fi pokusy, při nichž dominovalo úsilí využít literární nástroje renomovaných spisovatelů hlavního proudu, parodie či parafráze starších mistrů a také bourat pomyslné hranice svazující sci-fi do konvencí. Pro sci-fi to představovalo stimulující a vzrušující období, plné odvážných snah poznamenaných různým stupněm úspěšnosti.

## 2.2 Historie kyberpunku<sup>99</sup>

Ve druhé polovině 80. let bychom citacím novinových článků typu: „*Hackeři si na internetu důsledně střeží svoji anonymitu, aby se vyhnuli problémům s ochránci zákonů.*“ či „*Kybernetická válka je boj bez hluku, tanků a letectva.*“ nepřikládali žádnou reálnou váhu. Neuvěřili bychom, že jsou to texty z reálného světa, ale předpokládali bychom, že jde o úryvky z undergroundových knih hlásícímu se k novému směru SF literatury, ke kyberpunku.

Tento subžánr science fiction se počíná rozvíjet v osmdesátých letech dvacátého století, zpočátku především v rámci americké literatury. Podobně jako u zrodu všech předchozích zlomových literárních žánrů nelze hovořit o jednom konkrétní datu, není možné určit dokonce konkrétní rok.

Pro kyberpunk byl zásadní rok 1984, kdy vychází román Williama Gibsona *Neuromancer*. Podle Ivana Adamoviče lze však kořeny kyberpunku hledat už u Phillipa K. Dicka, který v roce 1968 vydává román *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, K. W. Jetera v jeho knize *Dr. Adder* (1972) a Thomase Pynchona, který je autorem románu *Gravity's Rainbow* napsaném v roce 1973.<sup>100</sup>

Dále například Alfred Bester (1913-1987), spisovatel narozený v New Yorku napsal relativně málo sci-fi příběhů. Ale jeho dopad na žánr byl obrovský. Podle některých sám prakticky vymyslel Novou vlnu i kyberpunk.<sup>101</sup> Jeho první sci-fi román

<sup>98</sup> JAMES, E. a MENDLESOHN, F. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, s. 48-63, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

<sup>99</sup> KAMENSKÝ, M. Ideo-estetická konfrontace románu Vladimira Vasiljeva a povídkového cyklu Jiřího W. Procházky, [online]. Brno, 2012. [cit. 2015-03-01]. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Vedoucí práce: doc. PhDr. Galina Pavlovna Binová, CSc. Dostupné z: [is.muni.cz/th/207695/ff\\_m/Magisterska\\_prace\\_MK.pdf](http://is.muni.cz/th/207695/ff_m/Magisterska_prace_MK.pdf)

<sup>100</sup> ADAMOVIČ, I. *Chronologie kyberpunku*. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.zivel.cz/index.php?content=article&id=18>

<sup>101</sup> ROBERTS, A. *The History of Science Fiction*, s. 206.

*The Demolished Man* (1953) vypráví o Benu Reichovi, který se snaží vyhnout zatčení za vraždu, kterou spáchal ve světě telepatických „esperů“, kteří dokáží odhalit většinu zločinů ještě před tím, než se stanou. Jeho nejznámější knihou je *Tiger! Tiger!* (1956; ve Spojených státech vydaná po názvem *The Stars My Destination*), která patří mezi nejvíce ceněné sci-fi romány dvacátého století.<sup>102</sup> Příběh odehrávající se ve válkou zmítané, hyper-mobilní sluneční soustavě vypráví o budoucnosti, kde se lidé naučili přemisťovat se v prostoru pouze pomocí myšlenek. Jedná se tak o pevnou externalizaci čiré vůle a pouze zvláštní hrdina, povznesený nad dobro i zlo, jakým je Gully Foyle může tuto schopnost zdokonalit pro dobro všeho lidstva. Mechanikův pomocník třetí třídy přežije zkázu vesmírné lodi *Nomad*, a když mu okolo letící loď odmítne pomoci, sevře ho touha po pomstě, která ho motivuje k útěku ze svého vězení a pronásledování těch, kteří ho opustili. V průběhu své cesty se stane vysoce inteligentním, vzdělaným a vynalézavým jedincem a nakonec svým způsobem i zachráncem lidstva.

Ovšem za skutečné zlaté období označuje server [cyberpunk-review.com](http://cyberpunk-review.com) kyberpunkovou literaturu a s ní spjatou produkci mezi lety 1980-1993<sup>103</sup>. Toto vymezení je zapříčiněno tím, že právě v roce 1980 vychází dva rané romány pozdějších klíčových spisovatelů subžánru Bruce Sterlinga a jeho *The Artificial Kid* (1980) a Johna Shirleyho s jeho *City Come A-Walkin'* (1980). V roce 1982 je uveden do kin film Ridleyho Scotta *Blade Runner* natočeného na motivy zmíněného románu Phillipa K. Dicka. Tento film se svou vizuální stránkou velmi blížil pojetí představ kyberpunkerů, sám William Gibson, v době, kdy měl rozepsaný román *Neuromancer*, po shlédnutí prvních dvaceti minut si pomyslel, že „jeho nedokončený první román je nahraný, vyřízený. Každý bude předpokládat, že jsem okopíroval vizuální strukturu z tohoto úžasné vypadajícího filmu.“<sup>104</sup>

Rok před vydáním Gibsonova *Neuromancera* se poprvé scházejí hlavní představitelé směru: William Gibson, Bruce Sterling, Lewis Shiner a Rudy Rucker. Zároveň v tomtéž roce vychází v časopisu *Amazing Science Fiction Stories* povídka Bruce Bethkeho *Cyberpunk* (1980), pojednávající o skupině čtyř mladých výtržníků, kteří na jedné straně s pomocí počítače páchají zločiny spíše jen pro radost – naplňují tedy základní ideje hnutí punku, mezi něž patří provokace, individualita, nekonformita a

<sup>102</sup> ROBERTS, A. *The History of Science Fiction*, s. 126.

<sup>103</sup> ROBOTO, M. *The Four Eras of Cyberpunk*. *Cyberpunk Review* [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/20140628142940/http://www.cyberpunkreview.com/movie/essays/the-four-eras-of-cyberpunk/>

<sup>104</sup> GIBSON, W. *OH WELL, WHILE I'M HERE: BLADERUNNER*, [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: [http://williamgibsonblog.blogspot.cz/2003\\_01\\_01\\_archive.html](http://williamgibsonblog.blogspot.cz/2003_01_01_archive.html)

svoboda. Na druhé straně jsou nuceni se přizpůsobit rodinným požadavkům a výchově. Název této povídky se velmi rychle uchytí jako označení celého směru, přestože Gibson i Sterling jsou zastánci označení Hnutí (The Movement).

V roce 1983 rovněž začíná vycházet skromný časopis *Cheap Truth*, jež vydává pod pseudonymem Vincent Omniaveritas Bruce Sterling. Podroboval v něm kritice tehdejší masově prodávanou fantasy literaturu a vyzdvihoval jemu blízké autory podobného ražení. Kritizoval zejména v té době netechnickou, tedy měkkou fantasy, „*zaútočil na stránkách magazínů na skupinu humanistů*“<sup>105</sup> a prosazoval nové tvrdé sci-fi, jejímž klíčovým představitelem byl William Gibson. Kyberpunk je tedy spojení klasické sci-fi extrapolující budoucnost s formálními postupy šedesátých let – tedy Nové vlny. Vychází „*z oné podsvětí znalé ostrosti Harlana Ellisona. Z vizionářského mihotání Samuela Delanyho. Z klaunství Normana Spinrada nehledícího na konvence a pevné estetiky Michaela Moorcocka, intelektuální troufalosti Briana Aldisse a samozřejmě také z J. G. Ballarda.*“<sup>106</sup> Kyberpunkové příběhy v sobě spojovaly obraz blízké budoucnosti k nepoznání změněné moderními technologiemi, zejména počítači, s punkovou energií obsahu a stylu. Šlo o jistou revoltu proti nablýskaným a sterilním představám budoucnosti staré science fiction.

Peter Nicholls vysvětluje složeninu slova kyberpunk, kde kyber pochází ze slova kybernetika, jež zastupuje globální technickou budoucnost kontrolovanou pomocí informační sítě. V této budoucnosti si lidé pozměňují těla i myslí pomocí drog a biologického inženýrství, hmatatelná realita je nahrazována virtuální. Zároveň v tomto prostředí žije mladá generace brojící svými názory proti společnosti a zákonům – tento živel zastupuje termín ze sedmdesátých let minulého století: punk.<sup>107</sup>

Všechny tyto definované obrazy se objevují v roce 1984 v Gibsonově románu *Neuromancer*. Nejenže se okamžitě stává kanonickým dílem kyberpunku, ale je všeobecně uznán jak kritickou obcí, když v roce 1985 získal cenu Nebula, tak čtenáři – rovněž v roce 1985 obdržel cenu Hugo. Teprve následující roky znamenají pro kyberpunk pravý rozkvět. V roce 1985 vydává Sterling *Schismatrix*, Shirley *Eclipse*, Greg Bear *Blood Music* (1983). V následujícím roce vychází Gibsonova sbírka povídek *Burning Chrome* a Sterling vydává zřejmě nejvýznamnější antologii kyberpunkových povídek *Mirrorshades*.

<sup>105</sup> NEFF, O., OLŠA, J. *Encyklopedie literatury science fiction*, s. 55.

<sup>106</sup> STERLING, B. *Zrcadlovky: kyberpunková antologie*, s. 8, 1. vyd. Laser, 2000.

<sup>107</sup> NICHOLLS, P. *Cyberpunk*. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://sf-encyclopedia.com/entry/cyberpunk>

Zároveň o kyberpunku začínají čím dál více mluvit literární časopisy, například v roce 1988 věnuje celé číslo tomuto fenoménu odborný časopis *Mississippi Review*. Objevují se další autoři, kteří se pokouší využít zájmu o nový žánr. Na druhé straně se ve společnosti, zejména v americké, začíná zviditelňovat temná strana mince, kterou ve svých dílech kyberpunkoví autoři extrapolovali z tehdejšího stavu techniky. Běžní lidé se ve svém reálném životě začínají seznamovat s pojmem hacker, což vyvrcholilo v roce 1990, kdy ve dnech 7.-9. května proběhla operace *Sun Devil*, akce tajné služby proti skupině *Legion of Doom*, při níž agenti vnikli do sedmadvaceti domácností ve čtrnácti městech a zkonfiskovali čtyřicet počítačů a dvacet tři tisíc disket. Tisk a státní úřady začaly rozdmýchávat protihackerskou hysterii.<sup>108</sup>

Je pochopitelné, že tato hysterie a všeobecné povědomí o nebezpečích spojených s počítači a kyberprostorem vůbec se neustále zvyšovalo a zvyšuje adekvátně k technickému pokroku a rozvoji. Je nasnadě, že pokud dochází k tak výrazným společenským změnám, které témata kyberpunkové tvorby zevšedňují, a díla se stávají méně šokujícími, musí se nutně žánrová literatura vyčerpávat. Proto se už na konci osmdesátých let mluví o tom, že je kyberpunk „mrtvý“ – nutnost zániku žánru zmiňuje už Bruce Sterling v úvodním slovu k antologii *Mirrorshades*.<sup>109</sup> Je však paradoxní, že ačkoli se ozývají hlasy kritiků o zániku žánru, široká veřejnost o kyberpunku zřejmě do té doby nikdy neslyšela. To se mění v roce 1993, kdy se slovo „Cyberpunk“ dostává na obálku časopisu *Time*. Toto slovo je rovněž i názvem alba skupiny *Billy Idol*. Devadesátá léta jsou obdobím, kdy si producenti uvědomili komerční potenciál této původně undergroundové značky. V Hollywoodu natočil filmovou verzi povídky Williama Gibsona *Johnny Mnemonic* – povídka byla napsána v roce 1982, film vznikl v roce 1995 a je obsažena ve sbírce *Burning Chrome*. Obrovský úspěch zaznamenávají počítačové hry *System Shock* (1994) či *Syndicate* (1993) a jejich pokračování.

Je to zároveň období, kdy se prosazuje takzvaná druhá generace spisovatelů kyberpunku, jejímž hlavním představitelem je Neal Stephenson. Svým románem *Snow Crash* (1992) zahajuje druhou vlnu kyberpunku, v níž se mísí tradiční motivy kyberpunkové literatury osmdesátých let s mytologií, sociálními extrapolacemi a hlavně humorem.

V roce 1999 přichází do kin film, který znamenal další zlomový okamžik, teď už ne v subžánru, ale v kyberpunkové subkultuře. Jednalo se o první díl ze série filmů

<sup>108</sup> ADAMOVIČ, I. *Chronologie kyberpunku*. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.zivel.cz/index.php?content=article&id=18>

<sup>109</sup> STERLING, B. *Zrcadlovky: kyberpunková antologie*, s. 15.

sourozenců Wachowských *Matrix*. Jeho celosvětový úspěch znamenal krok k tomu, že pro mnohé již není kyberpunk sci-fi, ale je to všednodenní skutečnost – mluví se o takzvané čtvrté éře kyberpunku: postkyberpunku nebo postmatrixovém období. Bruce Sterling dokonce přichází s označením pro žánr své knihy *Zenith Angle* (2004), jež se odehrává v blízké budoucnosti, se slovem „*nowpunk – současná historická fikce, napsaná v době, kdy onu historii stále prožíváme.*“<sup>110</sup>

Ačkoli se nejedná o jedinou odvozeninu od původního subžánru kyberpunku, dále existují například steampunk, dieselpunk či nanopunk, jeho název se jeví dosti příznačný. I v jednadvacátém století díky komerční úspěšnosti vznikají stále nové knihy, filmy a počítačové hry, jež jsou založeny na principech kyberpunku. Ale objevit v nich něco skutečně překvapivého, něco, co by se stalo senzací, tak jako se to povedlo *Neuromanceru*, *Matrixu* či počítačové hře *Deus Ex* (2000), se už dlouho žádnému tvůrci nepodařilo. Možná je skutečně původní duch kyberpunku nenávratně ztracen, ale jelikož jeho ohlasy neustále prožíváme v každodenní realitě, nelze prohlásit, že by byl mrtvý. Jeho pokračování je možné hledat v nástupcích z neanglických literatur, kteří do kulis tradičního kyberpunku vkládají národní prvky.

Kyberpunk totiž nejsou pouze příběhy zdrogovaných hackerů snažících se obejít zákony a vydělat peníze. Jsou to převážně dopodrobna vykreslené dystopické světy ovládané nadnárodními korporacemi, v nichž hrstka lidí nesouhlasících s předem daným postavením bojuje za jiný svět nebo alespoň vlastní jinou budoucnost. Je to hledání východiska z neuspokojivého života.

### 2.2.1 Hlavní prvky kyberpunku

Kyberpunk se většinou odehrává v blízké budoucnosti na Zemi, místo nějaké cizí vzdálené futuristické planety. Technologie se stala hluboce protkanou se všední lidskou existencí – dokonce tolik, že jedinec bez ní přežívá jen stěží. Problémy jsou často hlad, klima a přírodní zdroje a vlády jsou buď bezmocné nebo zkorumpované, takže řád a zákon jsou často pouze libovolné. Společnost je roztržštěná a plná ztracených existencí, samotářů a zločinných punkerů. Toto zločinné podsvětí je podporováno hackery, kteří operují v temných zákoutích kyberprostoru, často v budoucím prostředí internetu.

Lidé kyberpunkového světa vyrůstali s technologiemi, které je podporují i ovládají. Mohou mít kybernetické implantáty a speciální přípojky v krku nebo lebce,

---

<sup>110</sup> POOLE, H. W. *The Internet: a historical encyclopedia*, s. 224, Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO, 2005.

kteře umožňují přímé spojení s kyberprostorem. V něm mohou trávit celé dny a zanedbávají své fyzické tělo. Alternativně mohou mít umělé končetiny, oči nebo jiné smysly, mohou mít dodatečné paměťové moduly nebo přímé bezdrátové spojení mezi různými systémy a svými mozky. Tyto postavy často působí mimo dohled vlád a megakorporací, které je chtějí ovládat nebo zneužít. Hlavní postavy nemusí nutně proti těmto organizacím přímo bojovat, ale jejich činnost je viděna jako nežádoucí, čímž se z nich stávají zločinci a terče. S velice omezenými zdroji a privilegii omezenými na téměř nic, jediná moc, kterou může jedinec mít, je v kyberprostoru, pokud se mohou schovat před digitálními vlčáky megakorporací.

Kyberpunk má výrazný styl, který připomíná staré noir filmy nebo detektivky drsné školy ze čtyřicátých a padesátých let dvacátého století. Postavy jsou často cynické, až zahořklé a nerady se zaplétají do problémů druhých. Protagonisté se ale často ocitnou v situaci, kdy nemají na výběr. Tím vznikají neochotní hrdinové a antihrdinové – rozčarování, nespokojení zločinci a ztracené existence, kteří se nicméně snaží konat dobro ve světě bez spravedlnosti, kde nikdo není na jejich straně.

Vlády v kyberpunkových románech mají dvě podoby. Buď jsou patetické a bezmocné, nebo jsou naopak všemocnými utiskovateli. V mnoha případech jsou ovládány jednou z megakorporací – obrovských organizací, které všemocně disponují globálními zdroji Země, službami a průmyslem. Tyto organizace jsou nevyhnutelně zkorumpované, bez tváře a s naprostým nezájmem o lidi, na které mají jejich rozhodnutí vliv. Jejich zájmem je hlavně moc a jedinou věcí, kterou nemohou plně ovládat, je kyberprostor. Takže proti němu vedou válku a snaží se zničit druh ten lidí, ke kterým většinou patří hlavní hrdinové.

Protože jedinou svobodu může mít člověk v kyberprostoru, není divu, že ho chtějí megakorporace ovládat a lidé v něm žít. Jak je v románu kyberprostor vyobrazen, záleží na autorovi, ale většinou se jedná o plné smyslové ponoření, kde je možné dělat cokoli – jíst, spát, opít se a i mít sex. V románu *Neuromancer* ho William Gibson popisuje jako „sdílenou halucinaci, denně zakoušenou všemi, kdo se připojí do sítě, ať jsou to operátoři nebo děti, které se učí matematiku.“<sup>111</sup> Hromady dat se stávají budovami, z diskuzních fór noční kluby a bary. Vše, co je možné dělat v reálném životě, je reprezentováno online. V mnoha kyberpunkových dílech se většina akce a interakce mezi postavami odehrává v tomto kyberprostoru, jako například ve filmu *The Matrix* (1999). Může být vyobrazen jako plně fotorealistický „svět“, nebo jako pulsující neonová „sít“ se zářícími proudy dat.

---

<sup>111</sup> GIBSON, W. *Neuromancer*. s. 58, Plzeň: Laser, 1992.

### 3 JAK NOIR VEDL KE KYBERPUNKU

Žánr funguje skrze sérii kódů, které jsou uznávány a pochopeny jak diváky nebo čtenáři, tak autory pomocí „společné kulturní shody“ nebo „kolektivního kulturního výrazu“. Ty nejsilnější sdílené znaky nebo kódy – tedy ty nejsnadněji identifikovatelné – existují jako předmět, obsah a téma, ale zároveň i jako styl – prostředí, výzdoba, osvětlení, mizanscéna, střih a hudba. Žánr také funguje sémanticky, jako samostatný systém konvencí, a syntakticky v narativních systémech. Poté, co jsou konvence rozeznány jako součást specifického žánru, objeví se určitá očekávání narativních vzorů, povahy a nakonec konkrétních významů. Tyto významy jsou často spojeny s hluboko zakořeněnými společenskými obavami.

Jednou z mnoha společných vlastností noir a kyberpunku je to, že nejsou všeobecně považovány za samostatné literární žánry, ale jsou pouhými odnožemi detektivek drsné školy a science fiction. V tom samém duchu by se ale dalo argumentovat, že celý sci-fi žánr je pouze odnož fantasy, která je odnoží pověr a mýtů.

#### 3.1 Společné znaky žánrů

Stejně jako v kyberpunku lze nalézt prvku noiru, v noiru se objevuje předzvěst kyberpunku. *Red Harvest* (1929) Dashiella Hammetta je klasikou žánru drsné školy, ale předjímá důležité aspekty kyberpunku. Jeho hrdina je samotář, stejně jako Gibsonovy postavy Case, Turner a Laney, kteří musí čelit chaotickému světu korupce a násilí a balancovat svojí houževnatost v podobě jak fyzické odolnosti, tak intelektuálních schopností. Postava tvrdého muže, zodpovědného za řešení hádanek v neskutečném světě městské brutality, zbavená jakéhokoliv skutečného pocitu sounáležitosti a nucená vše vyřešit sama o sobě se objevuje v další klasice: *The Big Sleep* (1939) Raymonda Chandlera. Chandler zdůrazňuje izolovanost a vykořeněnost svého Marlowa narážkami na podobnost mezi moderním detektivem a středověkým spravedlivým rytířem.<sup>112</sup>

To předjímá kyberpunk dvěma způsoby. Zaprvé strasti, které si vytrpí několik kyberpunkových postav, například v Gibsonových dílech *Count Zero* (1986), *Virtual Light* (1993) a *Idoru* (1996), jsou podobné klasickým hrdinným výpravám. Konvenční nestvůra v podobě draka je zde nahrazena monstrem chamtivé korporátní ekonomiky a

---

<sup>112</sup> CAVALLARO, D. *Cyberpunk & Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, s. 9, Bloomsbury Academic; 1st edition, 2001.



místo stereotypní dámy v nesnázích je oběť redukována na pouhé zboží. Prvky všemocné entity, proti které je téměř marné bojovat (ať už státu či obrovské nadnárodní korporaci), se objevuje již v dílech Gardnera a Caina.<sup>113</sup> Zadržet kyberpunk napodobuje Chandlerovo přivlastnění středověkých motivů ve svém členění výrazně gotické citlivosti.

V Chandlerově tvorbě jde často o postavy pohybující se „na hraně“ kvůli nespravedlnosti společenského systému, které jsou vedeny silnými vlastními morálními zásadami. Ty nutně nemusí korespondovat s oficiálními normami, což způsobuje problémy, protože neústupnost v následování vlastních zásad je stěžejní, což vede k rebelii proti zavedeným pořádkům. Tato myšlenka se plně shoduje s punkovým aspektem kyberpunkového hnutí. Neff ovšem vystihuje situaci tak, že obvykle nejde o postavy primárně „vykořeněné“, ale spíše integrované do „technosvěta“, jehož jsou součástí.<sup>114</sup> Z pohledu současné společnosti se mohou zdát postavami na okraji společnosti, ale kyberpunkový svět se od současného podstatně liší, je jeho extrapolací.

Pokud jde o morálnost postav, ta je diskutabilní, protože z pohledu většinové společnosti a jejích tradičních představ o morálce lze považovat kyberpunkové hrdiny za amorální. Jak píše Ondřej Neff, v kyberpunkové literatuře je „*morálka v tradičním smyslu mrtvá*“.<sup>115</sup> Podstatou existence je zde zápas o přežití, a proto je nutná změna morálního kodexu, která vychází z osobního vnitřního přesvědčení – hrdina prakticky následuje morální nastavení kyberpunkového prostředí. Jedním z dalších příkladů sblížení a překrývání různorodých prvků v kyberpunkové literatuře je to, jakým způsobem zapojuje sexuální náměty. Sexuální akt se zde obvykle stává dalším druhem fúze, určitého sloučení organického s anorganickým – v tomto případě jde opět o druh splynutí přirozené lidské podstaty s uměle vytvořenými doplňky. Mimo to dodává technicky orientované literatuře pocit reálna a představuje zástupce té části kyberpunkové literatury, která se zabývá společností a jejími problémy a otázkami. Protože sexualita bezpochyby patří mezi nedílné součásti lidského společenství, autoři ji často uplatňují jako jeden z aspektů, které se diskutují v rámci vizí budoucí společnosti, jež se kyberpunková literatura snaží poskytnout.<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Viz v této práci s. 17.

<sup>114</sup> NEFF, O. Ještě o kyberpunku. *Klon '96*, s. 34 Praha: Altar, 1996.

<sup>115</sup> Tamtéž.

<sup>116</sup> KUHNOVÁ, K. Angloamerická a česká kyberpunková literatura v kulturním kontextu, [online]. Brno, 2014. [cit. 2015-03-04]. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, Vedoucí práce: Mgr. Miroslav Kotásek, Ph.D. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/361673/ff\\_m/Diplomova\\_prace.pdf](http://is.muni.cz/th/361673/ff_m/Diplomova_prace.pdf)

### 3.1.1 Chandler a Gibson – noir a kyberbunk<sup>117</sup>

*„Toho večera vanul pouštní vítr, takový ten horký suchý fén od Santa Any, který se prodere horskými průsmyky a způsobí, že se člověku ježí vlasy, cukají nervy a svědí kůže. Za takových nocí končívá každá pijatika rvačkou. Pokorné malé hospodyně přejíždějí palcem ostří dranzírovacího nože a civějí na krky manželů. Může se stát cokoli. Dokonce můžete dostat v nóbl baru plnou sklenici piva.“<sup>118</sup>*

*„Nebe nad přístavem bylo šedé jako mrtvý kanál televize.“<sup>119</sup>*

Spojení mezi noirem, jak filmovým tak literárním, a kyberpunkem není tolik překvapivé. Jeho vliv byl zaznamenán mnoha kritiky, stejně jako autory kyberpunku samotného, nejčastěji vliv Raymonda Chandlera na Williama Gibsona. Gibson se o vlivu detektivek na svoji tvorbu sám zmínil v rozhovoru pro *The Paris Review*: *„Také jsem nikdy nebyl velkým fanouškem Chandlera [...] Když science fiction konečně získala literární přirozenost, získala ji z noir detektivního románu, která je často dekadentním potomkem naturalismu devatenáctého století. Noir je jedním z míst, odkud přišel do Ameriky ten investigativní a analytický literární impuls. Bratři Goncourtové se rozhodli prozkoumat sex a peníze a moc a o mnoho let později v Americe začal Chandler dělat něco podobného, i když hodně stylizovaného a s hodně jinou agendou. Vždycky jsem měl pocit, že Chandlerovo puritánství mu bránilo v cestě a nikdy jsem nebyl tak unesen jeho jazykem, jako jsou opravdoví Chandlerovi fanoušci. Marlowi jsem jako vypravěči nevěřil. Nebyl to někdo, koho jsem chtěl potkat a nepřišel mi sympatický – z velké části proto, že Chandlerovi, kterému jsem taky nevěřil, sympatický byl.*

*Ale Dashiellu Hammettovi jsem věřil. Přišlo mi, že Hammett byl Chandlerův předek, i když byli ve skutečnosti současníci. Chandler to zcivilizoval, ale Hammett to vynalezl. S Hammettem mi připadalo, že autor je otevřen světu způsobem, kterým Chandler podle mě nikdy nebyl.*

*Ale nemyslím si, že spisovatelé jsou příliš věrohodnými svědky co se týče vlivů, protože když je jeden z vašich zdrojů žalostně neoblíbený, tak ho citovat nebudete. Když jsem začínal, lidé se ptali, „Tak kdo jsou vaše inspirace?“ A já jsem jim říkal William Burroughs, J. G. Ballard, Thomas Pynchon. A to je do určité míry pravda, ale nikdy bych neřekl Len Deighton a mám pocit, že jsem se naučil víc z mého řemesla čtením Deightonových raných špionážních příběhů, než čehokoliv od Burroughse nebo*

<sup>117</sup> BOWES, D. *From Chandler to Gibson: How Noir Led to Cyberpunk* [online]. [cit. 2015-03-04]. Dostupné z: <http://www.tor.com/blogs/2011/08/from-chandler-to-gibson-how-noir-led-to-cyberpunk>

<sup>118</sup> CHANDLER, R. *Horký vítr*. s. 1, Vyd. v dvojazyčné verzi 1. Překlad Tomáš Korbař. Praha: Garamond, 2010.

<sup>119</sup> GIBSON, W. *Neuromancer*. s. 1.

*Ballarda nebo Pynchon.*<sup>120</sup> Přestože tedy Gibson nebyl přímo fanouškem Chandlera samotného, noir a detektivní příběhy první poloviny dvacátého století velmi obdivoval a byly pro něho inspirací.

Chandler, který se k psaní dostal relativně pozdě ve svém životě – svoji první povídku vydal až po svých čtyřicátých narozeninách – psal směle a okázale. Jeho hrdinové byli muži zahořklí vůči americkému systému, ale rezignovaní a pracují buď přímo pro něj, nebo pro jeho obdobu. Jako starší muž, jehož spisovatelská kariéra začala, protože jeho předchozí skončila kvůli Velké hospodářské krizi, si Chandler vysloužil svůj cynický pohled na svět. A to je něco, co může říct jen málo z jeho napodobitelů.

Jeho smysl pro dialogy byl perfektní, jeho schopnosti popisu nádherně přehánějící a často velice vtipné. Obojí zastínilo jeho, řekněme, vypravěčské nedostatky. Jeho nejslavnějšího hrdinu, Philipa Marlowa, si lidé nepamatují kvůli jeho deduktivním schopnostem, často se totiž záhada vyřešila sama, nebo její řešení bylo Marlowi dodáno takřikajíc na stříbrném podnose, ale pro jeho věrnost přátelům, odhodlání raději strávit noc ve vězení, než zapřít své morální zásady a samozřejmě svůj krásný řečnický talent.

To je nejnápadnější podobnost mezi texty Chandlerovými a Gibsonovými, jak též dokazují předchozí citáty. Dále je to obeznámenost obou autorů s tím, jaké to je žít na okraji společnosti. Chandler ve Velké hospodářské krizi ztratil práci a Gibson se stal plnoletým v šedesátých letech a jako mnoho mladých lidí své generace nenacházel příliš společného s „normálními“ lidmi. Cestoval z místa na místo, ztotožňoval se s kontrakulturou a často i s kulturou drog – zkušenost s drogami se odráží v mnoha Gibsonových románech.

I když jsou velice rozdílní lidé, mají jako spisovatelé Chandler a Gibson mnoho společného. Poválečná Kalifornie Chandlerových pozdních let předznamenává Gibsonův *Srawl*, ale Chandler si nejspíše nikdy nepředstavoval, že by skutečnost mohla zajít až tak daleko. Chandler byl jedním z nejdůležitějších tvůrců noiru, ale budoucnost byla i tak mnohem temnější.

*„Byla to blondýna. Ale taková blondýna, že by kvůli ní biskup vykopl díru do kostelního okna.“*<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> WALLACE-WELLS, D. *William Gibson, The Art of Fiction No. 211*, [online]. [cit. 2015-03-04]. Dostupné z: <http://www.theparisreview.org/interviews/6089/the-art-of-fiction-no-211-william-gibson>

<sup>121</sup> CHANDLER, R. *Sbohem bud', láska má*. s. 58 1. vyd. v Mladé frontě. Praha: Mladá fronta, 2011.

„Gotikova holka se na Bobbyho podívala s mírným zájmem, jako by se ale ani nedívala na člověka, ale na reklamu na věc, o které sice slyšela, ale vůbec nemá v úmyslu ji koupit.“<sup>122</sup>

Samozřejmě by nebylo žánru noir bez femme fatale. Objektivizovaná, obávaná, vždy zobrazovaná jako „ta druhá“, femme fatale je zajímavou postavou, protože i když je vždy záhadným objektem touhy, stále byla velmi mocná, častěji více, než zdánlivě drsný hrdina. I když je femme fatale na určité úrovni zosobněním tužeb a obav mužských spisovatelů, ve výsledku se jedná o zobrazení krásy a moci a krásy jako moci. V kyberpunku jsou femmes fatales více smrtelné. Jejich vzor, jako mnoho konvencí žánru, byl představen v románu *Neuromancer* v podobě Molly, zvané „Břitvačka“. I když stále tajemná, emocionálně uzavřená a schopná zabít spoustu lidí, kyberpunková variace femme fatale chce zabít spíše „padouchy“, než hlavního hrdinu. Je ale stále stejně fascinující jako její spoře oděná předchůdkyně a se stejnou pravděpodobností dokáže zažehnout debatu, zda vděčí celé své existenci manifestaci mužského chtíče, nebo zda je skutečně silnou postavou. Ale „břitvačka“ a femme fatale mají jednu důležitou věc společnou – upoutají čtenářovu pozornost.

„Už jsem nikoho z těch lidí neviděl – až na ty poldíky. Ještě nikdo nepřišel na to, jak jim dát jednu provždycky sbohem.“<sup>123</sup>

„Kdesi, velmi blízko, smích, který nebyl smíchem. Molly už nikdy neuviděl.“<sup>124</sup>

Nakonec, co noir a kyberpunk sdílí je současný, paradoxní status jako staré formy, které se stejně nestále objevují ve všem dalším umění. Kyberpunk je rozhodně jedním z nejvíce prominentních potomků noiru a i on sám má svůj vlastní vliv. Právě proto, že oba žánry byly kritizovány, ale i pozitivně oceňovány, pro preferování stylu nad obsahem, je dopad noiru a kyberpunku největší ve vizuálních uměních a filmu.

### 3.2 Future noir<sup>125</sup>

Film noir se od počátku pojil s klasickými hollywoodskými žánry jako kriminální film nebo melodrama, protože noir, chápaný jako soubor charakteristických prvků, se lehce vázal s jejich žánrovými pravidly. Raymond Durnat ve své eseji<sup>126</sup> prohlašuje, že pro noir není žádný žánr cizí, například ani horor nebo dobrodružný film. To, že

<sup>122</sup> GIBSON, W. *Hrabě Nula*, s. 19, Brno: Návrat, 1997.

<sup>123</sup> CHANDLER, R. *Loučení s Lennoxem*. s. 352, 1. vyd. v Mladé frontě. Praha: Mladá fronta, 2013.

<sup>124</sup> GIBSON, W. *Neuromancer*, s. 336.

<sup>125</sup> BLAHA, Z. *Cyberpunk, future noir a Blade Runner*, [online]. [cit. 2015-03-05]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/cyberpunk-future-noir-a-blade-runner/>

myšlenky filmu noir jsou stále aktuální, dokazuje mnoho současných proudů. Jedním z nejosobitějších a nejvýraznějších je spojení filmu noir a sci-fi. Bezútešná poselství, která si s sebou sci-fi nese od svých začátků, jsou posílána expresivitou noiru, a sci-fi naopak často dodává zažitým noirovým postupům hlubší a konkrétnější význam. Prolínání sci-fi s noirovými prvky je nejvíce viditelné ve filmu *Blade Runner* (režie Ridley Scott, 1982). Tento snímek přinesl označení sci-fi noir nebo také future noir.<sup>127</sup>

Ještě před ním se objevilo několik „prvních vlaštovek“ – textů, které podobně pracovali s prolínáním obojího. Jedním z prvních náznaků potenciálních možností je *Alphaville* (režie J. L. Godard, 1965). Godard si v něm vypůjčuje z žánru noir postavu detektiva Lemmyho Cautiona, kterého zasazuje do chladně odtažené nedaleké budoucnosti, čímž vytváří zvláštní utopickou detektivku. Kromě prvků jako je způsob nasvícení si vypůjčuje i další noirové rekvizity a nezapomíná na femme fatale, kterou je zde Natascha Von Braun. Na začátku sedmdesátých let se pak objevuje film *Soylent Green* (režie Richard Fleischer, 1973) – údajně první americký film, který si pohrává s hybridními přesahy noiru do sci-fi. Děj se odehrává v roce 2022, kde v přelidněném světě není dostatek potravy. Korporace Soylent připravuje umělou stravu, takzvaný soylent, malé kostičky bohaté na základní látky a minerály. Když je zavražděn jeden z vysokých představitelů korporace, případu se ujímá hlavní hrdina, detektiv Thorn. Sci-fi prvek je tu zastoupen velmi nenápadně – pouze v podobě alternativní budoucnosti. Rekvizity by divák hledal těžko, neboť stylizace i vše ostatní tkví pevně v době vzniku, film je tedy velmi lehce zaměnitelný s dobovou detektivkou. Spojení bylo funkční, jenže linie nastolená *Soylent Green* upadla v zapomnění s nástupem ryziho sci-fi ve druhé půli sedmdesátých let – větev spojovaná s Georgem Lucasem a jeho *Star Wars*. Teprve na počátku osmdesátých let přichází *Blade Runner*, nejočividnější spojení noir filmu a sci-fi. Svou roli v tom sehrál i soudobý nástup kyberpunkové kultury.

Kyberpunkoví spisovatelé vesměs vychází z tradice drsné školy třicátých a čtyřicátých let nebo přímo z noiru – to se projevuje v uchopení postavy a prostředí, zejména chápání městského prostoru. Specifickým prostředím se stává město, městská džungle, ale podané ve velmi temných konturách – chladné, špinavé, plné temných zákoutí, často diferencováno na zóny obývané podle rozdělení „chudí proti bohatým“.

---

<sup>126</sup> DURGNAT, R. *Paint It Black: the Family Tree of the Film Noir*, *Film Noir Reader*. Limelight Editions, New York, 1996.

<sup>127</sup> Termín „future noir“ se objevuje v titulu knihy o natáčení filmu *Blade Runner* – SAMMON, P. *Future noir: the making of Blade runner*. New York: Harper Prism, 1996.

Časově jsou příběhy zasazeny do nedaleké budoucnosti, ve filmech *Blade Runner* – rok 2019, *The 13th Floor* – 2024, *Soylent Green* – 2022. Jedná se o alternativní budoucnost, budoucnost neutěšenou, ovládanou nejčastěji obřími korporacemi jako v *Blade Runner* Tyrell Corp. a v *Soylent Green* Soylent Corp. Zobrazovaná společnost má daleko k dokonalosti, proto se ve většině případů jedná o antiutopii, nebo-li dystopii. Velkou roli hrají v kyberpunku technologie – lidská víra v technologický vývoj přináší mnohá úskalí, tím nejčastějším se stává hra na Boha. Člověk je z pohledu vědy nedokonalý a je to právě věda, která věří, že jej může zdokonalit. Kyberpunkový svět přetéká nanotechnologiemi, kyberimplantáty a řeší otázky robotiky a vytváření umělých bytostí.

S technologiemi souvisí i druhé typické prostředí kyberpunkového žánru, a to prostředí virtuální reality nebo kyberprostoru, například ve filmech *The 13th Floor* (1999), a *Ghost in the Shell* (1995). Z toho také vychází typ hrdiny, respektive jeden z typů. Zatímco v prostředí kyberprostoru se hlavním hrdinou stává povětšinou hacker, počítačový expert – *The 13th Floor*, *The Matrix* (1999), *The Lawnmower Man* (1992) – v ostatních případech je hrdinou postava, která je buď přímo detektivem, nebo alespoň pátrá na vlastní pěst jako ve filmech *Blade Runner*, a *Soylent Green*. S noirovými hrdiny pak sdílí jistou dávku fatalismu, deziluze, samotářství a neurčitost charakteru. Je tedy typickým antihrdinou. Navíc je s mnoha hrdiny nejrůzněji manipulováno, jsou stavěni do situací, ve kterých mají jen malé nebo žádné šance, čímž se velmi podobají soukromým detektivům drsné školy, kteří řeší ty nejzapeklitější případy, přestože z nich nemají téměř nic – ani uznání, ani odměnu. Vedle toho se podobnost s noir filmy projevuje i ve formální stránce: velmi vděčným se jak v literatuře tak ve filmu stává vypravěč – například William Gibson ve svém románu *Neuromancer* užívá pro sci-fi nezvyklého vypravěčského „hlasu“, tedy vyprávěním v první osobě, které ale není ničím jiným, než vhodně upravenou variantou vypravěčského aparátu v románu *The Big Sleep* (1939) Raymonda Chandlera. Lawrence Person vystihuje kyberpunk takto: „Klasičtí kyberpunkoví hrdinové jsou nenápadní samotáři stranící se světa, žijící na okraji společnosti v dystopické budoucnosti, kde je každodenní život konfrontován s rapidními technologickými změnami, všudypřítomnou sítí informačních technologií a agresivními modifikacemi lidského těla.“<sup>128</sup>

Film *Blade Runner* je považován právě za nejčistší převod noiru do sci-fi prostředí. Zároveň se jedná o adaptaci knihy *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) Philipa K. Dicka, autora spojovaného právě s kyberpunkem, čímž se odhaluje

<sup>128</sup> PERSON, L. *Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto* [online]. [cit. 2015-03-07]. Dostupné z: <http://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>

propojení obou oblastí. Jádrem příběhu je pátrání Ricka Deckarda, který pracuje jako Blade Runner – lovec replikantů. Replikanti, jiný výraz pro androidy, jsou umělé lidské bytosti s modifikovanými vlastnostmi, kteří jsou určeni pro práci v extrémních podmínkách. Z důvodu bezpečnosti je jim omezena životnost pouze na čtyři roky a po velké vzpouře i zakázán pobyt na Zemi. Blade Runneři hledají ty, kteří se po vypršení této lhůty odmítnou „deaktivovat“. Deckard dostává úkol vypátrat a zneškodnit pěti nebezpečných replikantů typu Nexus-6, kteří uprchli z kolonií na Marsu a dostali se na Zemi. Pátrání ale odhaluje mnohem závažnější otázky, například obecné otázky existence a života i smrti. Replikanti hledají své tvůrce, kteří by z nich prodloužením života udělali plnohodnotné bytosti. Tím film dostává značné tematické přesahy – je nastolena otázka vědecké odpovědnosti, genetické inženýrství jako hra na Boha je stavěno vedle obecných morálních otázek. Hlavní otázka, otázka lidskosti, otázka, co je to být člověkem – Deckard má zvláštní systém testů a otázek na odhalení replikanta – je konfrontována s obecnou paranoiou, otrokářstvím, všudypřítomným dohledem na obyvatele města a celkovou nejistotou. Sám Deckard a jeho původ je zpochybňován – může být replikantem. Chlad a otažitost nejen městského prostředí, ale i jeho obyvatel se promítá i do pojetí postav. Replikanti představují protiklad k lidem, kteří téměř ztratili emoce a schopnost empatie. Umělé bytosti stále vykazují zájem jeden o druhého, soucítí spolu a spolupracují, zatímco lidé na ulicích jsou jen chladní a neosobní jako město samo. Co se noirových prvků týče, je jich tu velké množství a to nejen proto, že se jedná o adaptaci kyberpunkového románu, ale především proto, že Ridley Scott o film noir usiloval od počátku:

*„Wired: Proč jste se rozhodl vyprávět příběh z dvacátého prvního století ve stylu čtyřicátých let?*

*R. Scott: Myslím si, že lidé si chtějí pohodlně dopřát předem jisté závěry ohledně toho, co vidí. Je tu dvacet let westernu a teď pětadvacet let kriminálních filmů. Lidé už si zvykli na určité role. A přestože už každý kout a každá škvíra žánru byly prozkoumány, pořád stojí na nekonečných variantách boje policajtů a těch špatných, že? A za toho předpokladu jsem použil policajta a trochu „jiného“ protivníka z řad těch špatných. A abych ospravedlnil takovou změnu, jakou je například replikant, je nutné, aby se to odehrávalo v budoucnosti.“<sup>129</sup>*

Noirový je tedy nejen příběh a samotná zápletková – detektiv má vypátrat skupinu vrahů, potkává ženu opředenou tajemstvím, v průběhu vyšetřování se zaplétá do

<sup>129</sup> GREENWALD, T: Q&A: Ridley Scott Has Finally Created the Blade Runner He Always Imagined [online]. [cit. 2015-03-05]. Dostupné z: [http://archive.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/15-10/ff\\_bladerunner?currentPage=all](http://archive.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/15-10/ff_bladerunner?currentPage=all)

různých situací, zamiluje se, nakonec se dostává až k otázce, co je vlastně v životě opravdu důležité – ale i pojetí postav. Deckard je typicky vnitřně rozpolcený detektiv – samotář, zmítající se na hraně mezi povinnostmi a ryze lidským přístupem. Femme fatale je zde přítomna v podobě replikantky Rachael, která je aktualizovaná do sci-fi žánru. *Blade Runner* odpovídá noiru i po formální stránce. Příběh je tradičně situovaný do města, které je zobrazeno v temných barvách. Ve spodních ulicích je jen mlha, sluneční svit dosahuje pouze do vrchních pater mrakodrapů, ve kterých sídlí šéfové megakorporací. Stejně tak element vody, všudypřítomná vlhkost a tak častý déšť, se tu podílí na celkové atmosféře megapolis budoucnosti. Je využíváno ostrých stínů i noirového osvětlení. Typicky noirový vypravěčský postup – voice-over – byl v *Blade Runnerovi* problémem. Voice-over byl přítomen pouze v první verzi filmu, ale později byl vystřižen.

Snímků z kategorie future noir je více, než by se na první pohled mohlo zdát. Z dalších snímků future-noiru vyniká zejména *The 13th Floor* (režie Josef Rusnak, 1999). Celý film nezapře svou velkou inspiraci noirem, prakticky se jedná o jakousi poctu. V roce 1999 podniká jistá společnost experimenty na poli virtuální reality. Snaží se vytvořit simulátor roku 1937. Hlavní výzkumník Hannon Fuller je ale za podivných okolností zavražděn. Jeho asistent Douglas Hall, počítačový expert, tedy znak kyberpunku, se chopí pátrání, které je vedeno paralelně i ve virtuálním světě roku 1937. Pomocí kyberpostoru se tak prolínají dvě časové roviny. S noirem film spojuje postava – hlavní hrdina pátrá na vlastní pěst, chce se očistit, nechybí nezbytná femme fatale, prostředí města a noirová stylizace hry světla a stínu.

Prvky noiru lze také nalézt ve filmech *Alphaville* (režie J. L. Godard, 1965), *Soylent Green* (režie Richard Fleischer, 1973), *Gattaca* (režie Andrew Niccol, 1997), *Dark City* (režie Alex Proyas, 1998), *Minority Report* (režie Steven Spielberg, 2002) a *I, Robot* (režie Alex Proyas, 2004).

Zvláštní pozornost by si zasloužil i animovaný film, neboť velké pole působnosti poskytuje kyberpunku, a částečně tedy i future noiru, japonské anime. Nejpatrnější spojení noiru a kyberpunku v anime představuje *Ghost in the Shell* (1995) režiséra Mamoru Oshii, a zejména jeho druhý díl *Ghost in the Shell 2: Innocence* (2004). I v Evropě nalezneme podobný pokus o přenos noiru do animovaného filmu – *Renaissance* (režie Christian Volckman, 2006) je typickým future noir stylem, užívajícím jen černobílou digitální kresbu, ostré stíny, netradiční osvětlení a úhly, či ponoření mizanscény do tmy. Autor se inspiroval japonským anime a díly Mamoru



Oshiiho či Katsuhiro Otoma, například přímý odkaz na Oshiiho film *Avalon* (2001) se objevuje v podobě stejnojmenné korporace.

Objevuje se tak méně známá stránka noir, a jeho schopnost bezproblémově se spojit s natolik „cizím“ žánrem, jakým je sci-fi. Přestože jeho pronikání do této oblasti není nijak systematické a patrně nikdy nenajde tolik odezvy, dokazuje životaschopnost žánru noir.

## ZÁVĚR

Kyberpunk i noir jsou oba okrajové žánry. Své počátky mohou vystopovat k šestákovým časopisům, které se měly hlavně prodávat ve velkém, a hlavní proud je považuje za pokleslou literaturu. Ale přesto dva dva zažily obrovský úspěch, jak v knihách, tak na stříbrném plátně. To znamená, že i pro „nízké“ žánry se může najít věrné publikum.

I když na první pohled žánry nemají moc společného, jejich základ je téměř totožný. Městské prostředí, cyničtí antihrdinové, femme fatales, všemocné vlády, pochmurné prostředí zapadlých uliček a ztracených existencí. William Gibson neměl příliš rád Raymonda Chandlera, ale co rád měl, byl noir. A v jeho dílech je to hodně znát. Sám přiznal, že film *Blade Runner*, považovaný za stěžejní kyberpunkový film, i když vyšel dva roky před *Neuromancerem*, byl prakticky přesně to, co si představoval jako prostředí svého románu.

Detektiva v dlouhém kabátu a klobouku, co si na rohu ulice zapaluje cigaretu, nahradil hacker v koženém kabátu a slunečních brýlích, který se na rohu připojuje do kyberprostoru. Na spojení mezi žánry poukazuje i kultovní dílo Ridleyho Scotta. *Blade Runner* je typickým příkladem kyberpunku. A zároveň je to klasický film noir, jen se v něm objevují prvky science fiction. Toto plynulé spojení dále dokazuje kompatibilitu obou žánrů.

Z příkladů uvedených ve třetí kapitole této práce vyplývá, že kyberpunk prakticky je noirem, de facto převedeným do prostředí vědeckofantastické literatury a filmu. Temperament hrdinů je téměř totožný, akorát kyberpunker se však kromě zkorumpovaného státního aparátu potýká navíc i s technologickými problémy, jako Gibsonův Henry Case s neschopností přístupu do kyberprostoru a vznikem nadlidské umělé inteligence, nebo Stephensonův Umi Neywitz z románu *Snow Crash*, který musí chtít nechtě zachránit lidstvo před zotročením pomocí lingvistického programování.

Kyberpunk je pokračovatelem žánru noir. Povznesl ho na novou úroveň, stejně jako lidé musí neustále řešit nové problémy, tak se musí i žánry vyvíjet. Vše je stejné, ale vše je jiné. Protože ve stínech číhají nebezpečí a záhady. Sex a moc. Současně vzrušení a strach ze smrti. Noir a všechno jeho potomstvo, včetně kyberpunku, jsou těmi stíny.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Seznam použitých českých zdrojů

ADAMOVIČ, Ivan. *Úvod do science fiction*. Brno: CERM, 1995, 16 s. ISBN 80-85867-78-8.

CHANDLER, R. *Horký vítr*, Vyd. v dvojjazyčné verzi 1. Překlad Tomáš Korbař. Praha: Garamond, 2010, 181 s. ISBN 9788074070440.

CHANDLER, R. *Loučení s Lennoxem*, 1. vyd. v Mladé frontě. Praha: Mladá fronta, 2013, 352 s. ISBN 9788020423719.

CHANDLER, R. *Prosté umění vraždy*, Přeložil Tomáš Korbař. 1. vydání v Albatrosu. Praha: Albatros, 2004.

CHANDLER, R. *Sbohem bud', láska má*, 1. vyd. v Mladé frontě. Praha: Mladá fronta, 2011, 206 s. ISBN 9788020423672.

GIBSON, W. *Neuromancer*. Plzeň: Laser, 1992, 234 s. ISBN 8085601273.

GIBSON, W. *Hrabě Nula*, Brno: Návrat, 1997.

NEFF, O., OLŠA, J. *Encyklopedie literatury science fiction*, s. 51, 1. vyd. Praha: AFSF; Praha: H+H, 1995.

NEFF, O. Ještě o kyberpunku. *Klon '96*, Praha: Altar, 1996.

NEFF, O. *Něco je jinak*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1981.

NEFF, O. *Tři eseje o české sci-fi*, Praha: Československý spisovatel, 1985.

SAPKOWSKI, A. V šedých horách zlato není, aneb hrst úvah o literatuře fantasy, *Ikarie*, č. 6, 1994.

STERLING, B. *Zrcadlovky: kyberpunková antologie*, 1. vyd. Laser, 2000.

### Seznam použitých zahraničních zdrojů

ALDISS, B. *Trillion Year Spree: the History of Science Fiction*, London:Gollancz 1986.

ALKON, P. K. *Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology*, London: Routledge 2002.

ASHLEY, M. *The Time Machines: the Story of the Science Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

- BERGMAN, A. *We're in the Money*, New York: Harper, 1971.
- BOUCHER, A. *Contemporary Authors, New Revision Series*, Detroit: Gale, 1997.
- BRODY, M. Killer Instinct: Jim Thompson, *Film Comment*, September-October, 1984.
- CASSILL, R. V. *Tough Guy Writers of the Thirties*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.
- CAVALLARO, D. *Cyberpunk & Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, Bloomsbury Academic; 1 edition, 2001.
- CLARESON, T. D., 'The Emergence of the Scientific Romance 1870–1926', *Anatomy of Wonder: Science Fiction*, New York: R. R. Bowker, 1976.
- CLUTE, J. *Look at the Evidence: Essays & Reviews*, John D. Barry Design, 1995.
- CLUTE, J. *Scores: Reviews 1993-2003*, Harold Wood, Essex: Becon, 2003.
- CONKLIN, G. *The Best of Science Fiction*, New York: Crown, 1946.
- COLEMAN, J. *A History of Cant and Slang Dictionaries: Volume III: 1859-1936*, New York: Oxford University Press, 2004.
- CROWTHER, B. *Film Noir: Reflections in a dark mirror*, New York: Ungar, 1989.
- DISCH, T. *The Dreams Our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World*, New York: Simon and Schuster, 1998.
- DUNCAN, P. *Conversations with James Ellroy*, No Exit Press, 1997.
- DURGNAT, R. Paint It Black: the Family Tree of the Film Noir, *Film Noir Reader*. Limelight Editions, New York, 1996.
- EVERSON, W. K. *American Silent Film*, NY: Oxford University Press, 1978.
- FERNS, C. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool: Liverpool University Press, 1999.
- GRAY, P. 'On Linearity,' *Critical Quarterly*, London: Wiley-Blackwell, 38.3, 1996.
- HARRIS, T. *Jules Verne: Narratives of Modernity*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- KEPLER, J. (*Somnium*) *Mathematici Olim Imperatorii Somnium. Seu Opus Posthumum De Astronomia Lunari*, ed. M. Ludovico Kepler, 1634.
- KOBLER, J. *Capone: The Life and World of Al Capone*, New York: Da Capo Press, 1992.

- LAIT, J. *Beef, Iron, and Wine*, Garden City, NJ: Doubleday, Page & Co., 1916.
- LAIT, J. *Gangster Girl*, New York: Grosset & Dunlap, 1930.
- JAMES, E. *Science Fiction in the Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press, 1994.
- JAMES, E. a MENDLESOHN F. *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GRUBER, F. *The Pulp Jungle*, Los Angeles: Sherbourne Press, 1967.
- HEREC, O. *Cyberpunk: vstupenka do tretieho tisícročia*. 1. vyd. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2001, 278 s. ISBN 80-806-1060-6.
- MANN G. *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*, Carroll & Graf; 1st Carroll & Graf ed edition, 2001.
- NEVINS, F. *Contemporary Authors*, Detroit: Gale Research, 1981.
- NYE, R. B. *The Unembarrassed Muse: The Popular Arts in America*, New York: Dial Press, 1970.
- O'BRIEN, G. Review, *VLS No. 4*, February 1982.
- PARRINDER, P. *Science Fiction: its Criticism and Teaching*, London and New York: Methuen, 1980.
- PEARSON, E. *Dime Novels*, Boston: Little, Brown, and Company, 1929.
- POLITO. R. *Savage Art: A Biography of Jim Thompson*, New York: Alfred A. Knopf, 1995,
- POOLE, H. W. *The Internet: a historical encyclopedia*, Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO, 2005.
- ROBERTS, A. *The History of Science Fiction*, Palgrave Macmillan, 2007.
- SAMMON, P. *Future noir: the making of Blade runner*. New York: Harper Prism, 1996.
- SCHWARTZ, F. *American Heritage*, July-August, 1997.
- SHAW, J. T. *The Life of Raymond Chandler*, New York: Random House, 1976.
- SIEGEL, M. R. *Hugo Gernsback, Father of Modern Science Fiction*, Borgo Press, 1988.

THEW, H. a COHEN, H. *The Public Enemy*, Madison, WS: Wisconsin Center for Film and Theater Research, 1981.

TUTTLE, G. What is noir?, *Mystery Scene* 43, 1994.

WARNER, M. *Publics and Counterpublics*, New York, Zone Books, 2002.

WESTFAHL, G. *The Mechanics of Wonder: the Creation of the Idea of Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press, 1998.

WILOCH, T. *Elmore Leonard; Contemporary Authors New Revision Series*, Detroit: Gale, 1997.

### Seznam použitých internetových zdrojů

ADAMOVIČ, I. *Chronologie kyberpunku*. [online]. [cit. 2015-03-1]. Dostupné z: <http://www.zivel.cz/index.php?content=article&id=18>

BOWES, D. *From Chandler to Gibson: How Noir Led to Cyberpunk* [online]. [cit. 2015-03-04]. Dostupné z: <http://www.tor.com/blogs/2011/08/from-chandler-to-gibson-how-noir-led-to-cyberpunk>

BLAHA, Z. *Cyberpunk, future noir a Blade Runner*, [online]. [cit. 2015-03-05]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2008/cyberpunk-future-noir-a-blade-runner/>

GIBSON, W. OH WELL, WHILE I'M HERE: BLADERUNNER, [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: [http://williamgibsonblog.blogspot.cz/2003\\_01\\_01\\_archive.html](http://williamgibsonblog.blogspot.cz/2003_01_01_archive.html)

GOPNIK, A. *Talk it Up: Damon Runyon's Guys and Dolls*, [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: [http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2009/03/02/090302crat\\_atlarge\\_gopnik](http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2009/03/02/090302crat_atlarge_gopnik)

GREENWALD, T. *Q&A: Ridley Scott Has Finally Created the Blade Runner He Always Imagined* [online]. [cit. 2015-03-05]. Dostupné z: [http://archive.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/15-10/ff\\_bladerunner?currentPage=all](http://archive.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/15-10/ff_bladerunner?currentPage=all)

HALDANE, D. *Mother's Murder Unsolved, Too: 'The Black Dahlia' Novelist Spurred by Own Tragedy* [online]. [cit. 2015-02-24]. Dostupné z: [http://articles.latimes.com/1987-10-04/news/vw-33125\\_1\\_james-ellroy](http://articles.latimes.com/1987-10-04/news/vw-33125_1_james-ellroy)

KAMENSKÝ, M. *Ideo-estetická konfrontace románu Vladimira Vasiljeva a povídkového cyklu Jiřího W. Procházky*, [online]. Brno, 2012. [cit. 2015-03-1]. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Vedoucí práce: doc. PhDr. Galina Pavlovna Binová, CSc. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/207695/ff\\_m/Magisterska\\_prace\\_MK.pdf](http://is.muni.cz/th/207695/ff_m/Magisterska_prace_MK.pdf)

KUHNŮVÁ, K. *Angloamerická a česká kyberpunková literatura v kulturním kontextu*, [online]. Brno, 2014. [cit. 2015-03-04]. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, Vedoucí práce: Mgr. Miroslav Kotásek, Ph.D. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/361673/ff\\_m/Diplomova\\_prace.pdf](http://is.muni.cz/th/361673/ff_m/Diplomova_prace.pdf)

PERSON, L. *Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto* [online]. [cit. 2015-03-07]. Dostupné z: <http://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>

ROBOTO, M. *The Four Eras of Cyberpunk*. [online]. [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/20140628142940/http://www.cyberpunkreview.com/movie/essays/the-four-eras-of-cyberpunk/>

SMĚKAL, J. *Od mýtu k Frankensteinovi*. [online]. [cit. 2015-02-27]. Dostupné z:

<http://www.fandom.cz/index.php/historie/34-svtova/44-od-mytu-k-frankensteinovi>

THOMAS, R. *Comics Were Great! A Colorful Conversation with Mickey Spillane* [online]. [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://twomorrows.com/alterego/articles/11spillane.html>

WALLACE-WELLS, D. *William Gibson, The Art of Fiction No. 211*, [online]. [cit. 2015-03-4]. Dostupné z: <http://www.theparisreview.org/interviews/6089/the-art-of-fiction-no-211-william-gibson>

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Vojtěch Kostka**

**Obor: Sociální a mediální komunikace**

**Forma studia: prezenční**

**Název práce: Kyberpunk jako přímý pokračovatel žánru noir**

**Rok: 2015**

**Počet stran textu bez příloh: 67**

**Celkový počet stran příloh: 0**

**Počet titulů českých použitých zdrojů: 13**

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 47**

**Počet internetových zdrojů: 14**

**Počet ostatních zdrojů: 0**

**Vedoucí práce: Prof. PhDr. Michaela Soleiman pour Hashemi, CSc.**