

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SOFT SCIENCE FICTION Z PERSPEKTIVY NARATOLOGIE

Vedoucí práce: **Mgr. David Skalický, Ph.D.**

Autor práce: **Natálie Tůmová**

Studijní obor: **BOH-AJL**

Ročník: **4.**

2016

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

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

V Českých Budějovicích dne

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Mgr. Davidu Skalickému, Ph.D. za odborné vedení a rady, trpělivost a ochotnou pomoc při vypracování bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat rodině a svým nejbližším za jejich podporu.

Anotace

V teoretické části se bakalářská práce zabývá literaturou podžánru soft science fiction. Předkládá definici pojmu science fiction a soft science fiction. Uvádí a definuje pojmy hard science fiction, jakožto protiklad soft science fiction, a utopie s dystopií, jakožto žánr soft science fiction prolínající. Dále práce představuje terminologie Lubomíra Doležela v rámci makrostruktury fikčních světů a Tomáše Kubíčka z perspektivy analýzy textů. Na základě jejich terminologií jsou v praktické části analyzované knihy soft science fiction.

Klíčová slova: soft science fiction, hard science fiction, makrostruktura fikčních světů, strukturální analýza textů

Annotation

The theoretical part of the bachelor thesis deals with literature subgenre soft science fiction. For a start, it presents definitions of science fiction and soft science fiction. Furthermore, it lists and defines the concepts of hard science fiction, as the opposition to soft science fiction, and utopia and dystopia as a genre linked with soft science fiction. In addition, the work also presents Lubomír Doležel's terminology of the fictional worlds' macrostructure and Tomáš Kubíček's terminology dedicated to the structural analysis of texts. As a result, in the practical part of the bachelor thesis includes soft science fictional texts analysis based on their terminologies.

Key words: soft science fiction, hard science fiction, macrostructure of fictional worlds, structural analysis of texts

Obsah

Úvod.....	6
1. Science fiction (SF).....	7
1.1 Science fiction podle Dona D'Amassa.....	7
1.2 Science fiction podle Normana Spinrada	8
2. Soft SF.....	9
2.1 Vznik pojmů soft a hard science fiction	10
2.2 Kontrast soft a hard SF	11
2.4 Utopie, dystopie a soft SF.....	12
3. Tomáš Kubíček: Strukturální analýza vyprávění.....	13
3.1 Příběh a vyprávění.....	13
3.2 Událost.....	14
3.3 Postava.....	14
3.4 Prostor.....	16
4. Lubomír Doležel: Narativní modality	16
6. 451 stupňů Fahrenheita	19
7. Zpěv drozda.....	27
Závěr.....	42
Použitá literatura a prameny.....	43

Úvod

Záměrem práce je zkoumání literatury podžánru soft science fiction ve vzájemných vztazích z naratologické perspektivy. V úvodních kapitolách bude představen stěžejní pojem literárního žánru science fiction (SF) s dvou perspektiv amerických spisovatelů. Tím se odliší science fiction od fantasy literatury. Poté se již práce zaměří na soft SF, jakožto subžánr SF, a vysvětlí jeho charakteristické rysy. Především v kontrastu se subžánrem hard SF, který je protipólem subžánru soft SF, se jeho rysy zvýrazní. Porovnáním míry popisu, složitosti děje a stupněm zaměření na vědu se dosáhne diferenciací těchto dvou subžánrů. Vzhledem k tomu, že se žánry utopie a dystopie prolínají do science fiction literatury, je zde věnována kapitola jejich definicím.

Druhá polovina teoretické části se zabývá naratologickými terminologiemi Lubomíra Doležela a Tomáše Kubíčka. Kubíček v odborné knize *Strukturální analýza vyprávění* rozebírá základní skladební jednotky příběhu: událost, postavu, prostor a do jaké míry tyto jednotky příběh ovlivňují a rozvíjí. Doležel je široce znám pro svou teorii fikčních světů v díle *Heterocosmica*. Zabývá se například tím, jak fikční světy fungují v jádru své komplexní makrostruktury a v jakém vztahu jsou tyto funkce světa se strukturou postavy či skupiny jedinců. Funkce fikčních světů zkoumá na základě narativních modalit, které omezují konání jednotlivců či společnosti a vytváří tak hlavní oporný systém fikčního světa.

Praktickou část práce utvoří analýzy textů knih soft SF. Cílem této práce je zkoumat společné rysy knih za pomoci narativní analýzy na základě terminologie Lubomíra Doležela a Tomáše Kubíčka. Tímto způsobem získané data z literatury science fiction dokáží přítomnost určité nadčasové myšlenky, jakožto stěžejního charakteristického rysu pro subžánr soft SF literatury i více jeho aspektů.

1. Science fiction (SF)

Česká odborná literatura postrádá dostatečné množství české terminologie SF literatury. Termíny „SF“, „fantasy“, „soft SF“ a „hard SF“ nebyvají v plné míře rozlišovány. Proto se nejvlivnější pro tuto práci stávají práce amerických spisovatelů, esejistů a literárních kritiků, jejichž oborem bývá především SF a fantasy literatura. V této kapitole se pomocí odborné literatury pokusím nastínit nejprve, co znamená science fiction ve světě literatury a zároveň rozdíl mezi ní a fantasy literaturou. Nadále se přesunu k významu termínu soft SF, jakožto klíčovému k této práci, a pro efektivnější vysvětlení, postavím soft SF do protikladu k hard SF. Konec této kapitoly věnuji pojmům utopie a dystopie, které jsou se soft SF literaturou úzce spojeny.

1.1 Science fiction podle Dona D'Amassa

Vytvoření pevné struktury terminologie SF je zde svízelné asi tak, jak tomu bývá u terminologií napříč všemi vědami. Navíc se většina termínů a literárních proudů nejenom nesnadně definuje, ale také se u nich obtížně hledají hranice, neboť rysy charakterizující jeden směr se mohou proplétat v literárním díle, které patří k proudu rozdílnému. U literatury SF a jejích četných subžánrů tomu není jinak. Donald Eugene D'Amassa je významný a úspěšný americký literární kritik, který má na svém autorském kontě, mimo umělecké literatury, také *Encyklopedii Science Fiction* vycházející z repertoáru až na pět set autorů SF a následovně *Encyklopedii Fantasy a Horror Fiction* a *Encyklopedii Adventure Fiction*. Ve své první encyklopedii rozdělil literární žánry SF literatury následovně: „Science fiction je jedna ze tří větví fantastické literatury, ostatní dvě jsou fantasy fiction a nadpřirozený horror. Ačkoliv se definice různí a jednotlivé práce mohou stírat rozdíly těchto větví, většina fantastických či spekulativních příběhů a novel se může – dle všeobecného souhlasu – klasifikovat jako jedna z těchto tří kategorií“.¹

Strukturální aspekt rozlišení ztroskotává bohužel ihned na základě koncepce, že je SF literatura odvětví fantasy literatury. Oddělit SF a fantasy literaturu jako dva samostatné celky a žánry literatury je bezpodmínečné. To je důvod, proč se práce v následující kapitole opírá o Normana Spinrada a jeho pojetí diference SF a fantasy.

¹ D'AMASSA, Donald. *Encyclopedia of Science Fiction*. NY: Infobase Publishing, 2005, s. iv.

1.2 Science fiction podle Normana Spinrada

Oproti tomu, literární kritik a esejista Norman Spinrad se ve svém díle *Science Fiction in the Real World* pozastavuje dokonce nad rozdílem mezi pojmy „SF“ a „sci-fi“, nad kterým by se obyčejný čtenář nepozastavil, jelikož by neregistroval jejich sémantickou odlišnost. Podle zkušeností Spinrad literaturu „SF“ označuje skepticky. Ve skutečnosti editoři pod tímto označením prodávají fantasy literaturu. Termín „sci-fi“ je mladší, založen Forrestem J. Ackermanem a zahrnuje nejenom knihy, časopisy a komiksy, ale také filmy a plakáty. V této práci je termín „SF“ použit čistě jako zkratka pojmu science fiction, nikoli podle Spinradova rozdělení a tedy v kontrastu k pojmu „sci-fi“.² Dělení podle Spinrada se zdá být prosté a jasné oproti teoriím mnoha jiných autorů a kritiků, kteří si potrpí na komplexně strukturovaný systém přehledně organizovaných skupin a podskupin. Literatury science fiction a fantasy Spinrad rozlišuje jako dvě rozdílné větve a poskytuje tak jednu z méně komplikovaných teorií, jak by se tato literatura měla členit:³

Do větve science fiction řadí ty příběhy zakládané na tom „co by mohlo být, ale není“.⁴ Jedná se tedy o literaturu založenou na soudobé technice a většinou na fantazii a spekulacích o jejím budoucím vývoji, někdy s účelem varování, jaké dopady bude mít na člověka, planetu či vesmír. Může se jednat například o mezigalaktické války a paralelní vesmíry, cestování v čase, genetické mutace a parapsychologické jevy. Ve výčtu knih, díky kterému je rozdělení větví názornější řadí knihy: *Enderova hra* (Orson S. Card), *Mechanický pomeranč* (Anthony Burgess) a *1984* (George Orwell).⁵

Fantasy literatura je naopak ta, „která zahrnuje rysy otevřeně a vědomě protirečící tomu, co aktuálně shledáváme možné“.⁶ Obsahuje tedy rysy, které jsou v rozporu s tím, co člověk ze zkušeností považuje za reálný život. Rozpoznání potom není obtížné, pokud kniha obsahuje oheň chrlící draky, krvelačné upíry, létající víly nebo kouzelníky. Jako příklad uvádí knihy: *Pán prstenů* (R. R. Tolkien), *Zimní příběh* (Mark Helprin) nebo *Odysseu* (Homér).⁷ Jinými slovy, z pohledu českého publicisty a překladatele science fiction Ivana Adamoviče, je podstatnou složkou fantasy „nevysvětlitelný, nadpřirozený úkaz nebo přímo projev magie –

² SPINRAD, Norman. *Science Fiction in the Real World*. Chicago: SIU Press, 1990, s. 18-20.

³ SPINRAD, Norman. *Science Fiction in the Real World*. Chicago: SIU Press, 1990, s. 18-20.

⁴ SPINRAD, Norman. *Science Fiction in the Real World*. Chicago: SIU Press, 1990, s. 19.

⁵ SPINRAD, Norman. *Science Fiction in the Real World*. Chicago: SIU Press, 1990, s. 19.

⁶ SPINRAD, Norman. *Science Fiction in the Real World*. Chicago: SIU Press, 1990, s. 19.

⁷ SPINRAD, Norman. *Science Fiction in the Real World*. Chicago: SIU Press, 1990, s. 19

touto 'iracionalitou' rekvizit se fantasy liší od science fiction."⁸ Český překlad pojmu, vědeckofantastická literatura, se v této práci záměrně nevyskytuje, jelikož může být zavádějící a spojován s fantasy literaturou.

2. Soft SF

Následující část práce je zaměřena na literaturu soft science fiction, jakými tématy se literatura zabývá, jaké má společné rysy a čím se naopak liší od ostatních odvětví SF. V české odborné literatuře se prozatím termín soft science fiction neobjevuje a ve světové literatuře se nad ním, když ho začlení, nepozastavují a vyhýbají se mu. Problém subžánrů tkví v jejich nezměrném množství a v jejich těsném propojení. Definovat žánry a stanovit jim tak abstraktní hranice je téměř nemožné. Landon Brooks se o to u soft SF pokusil jako jeden z mála autorů ve své knize *Science Fiction After 1900*.

Literární směr soft SF, jehož vznik se datuje do poloviny dvacátého století, i když jeho rysy bychom mohli naleznout i v literatuře starší, není Brooksem připodobňován vlivu jakési nové myšlenkové či literární vlny. Brooks vnímá tento nijak zřetelně slavný subžánr jako „čeření vody“, která, jakožto jemné dění, nemá sílu „převalit se přes hráz časové osy“. Stálý a klidný proud, nicméně nijak méněcenný oproti jiným subžánrům, je tedy spíše rovnocenný člen většího celku, který, „spolu s ostatními subžánry, mohou být jak zpětně, tak považovány za lék proti smrti SF, ať už čímkoliv způsobené, ale také jistota, že SF neustane a znovu se zrodí v budoucnu, kde již drze žije nyní.“⁹

Termín soft SF je pojem odvozený od humanitních věd, které jsou v anglickém jazyce označeny „soft sciences“. Přijatelný český překlad by tedy nebyl jiný než humánní, tedy k lidskosti se vztahující. Mezi humanitní vědy patří především filozofie, sociologie, psychologie a v neposlední řadě také politologie. Takto vyložený název nám již napovídá, jaké příběhy od soft SF očekávat. Landon Brooks popisuje soft SF jako literaturu, která je zasazena do prostředí zcela nové, člověkem vyvinuté technosféry, ve které již vědeckotechnologické změny nejsou středem zájmu. Střed zájmu se v soft SF literatuře přesunul do nadčasovosti hlavní myšlenky příběhu, která se zaměřuje na osudy lidstva z různých perspektiv. Literatura soft SF zdůrazňuje záležitosti naší soudobé společnosti takovým

⁸ ADAMOVIČ, Ivan. *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. R3, 1995, s. 6.

⁹ BROOKS, Landon. *Science Fiction after 1900, From the Steam Man to the Stars*. NY: Routledge, 2014, s. 175-176.

postupem, že přivede čtenáře na základní otázku, zda tyto problémy budou vědeckotechnologickým pokrokem vyřešeny či naopak prohloubeny:

„Rozdíl je nepatrný, ale namísto zaměření se na dynamiku společnosti a psychologie řízenou vědeckým a technickým 'pokrokem', soft SF zdůrazňuje problémy a stavy, které můžeme jasně pozorovat v soudobé společnosti již nyní, budeme-li přemýšlet nad tím, zda tyto problémy budou setrvávat navzdory pokroku, anebo zda budou tyto problémy díky němu ještě více prohloubeny a více na očích. Střed zájmu v narrativech soft SF je víc a víc namířen na záležitosti ideologie, politiky a společnosti, které převládají v mainstreamovém a akademickém diskurzu.“¹⁰

2.1 Vznik pojmů soft a hard science fiction

Pojem hard SF zazněl jako první. Ve spojení s vědou a technikou ho použil v roce 1951 autor J. R. Pierce. Stěžoval si ve svém článku, že tamní literatura SF neobsahovala žádné vědecké myšlenky, z čehož vinil nakladatelství *Astounding Science Fiction*. Mělo podle něho odvádět pozornost od postupného úpadku vědeckotechnologických SF děl tím, že vydávalo knihy primárně se zaměřující na možné objevy a jejich důsledky na jedince a společnost.¹¹ O pár let později, roku 1957, kritik P. Schuyler Miller tento termín opakoval, jelikož si uvědomil, že je zapotřebí rozlišit „opravdovou science fiction, která je založena na pečlivě vyvozených, racionálně pravděpodobných předpokladech“, od té, která „pouze ráda využila impozantního slovníku SF, aniž by se ohlížela na vědecké zásady.“¹² Dle jeho vzoru i ostatní kritici začali obdobně rozlišovat literaturu hard a soft science fiction. Od samého počátku však byli nuceni připustit, že soft SF se projevil čtenáři oblíbenější - díky své nižší náročnosti.¹³

Následovaly další směry, které spolu s přesunem science fiction z malého množství odborných časopisů do masové výroby brožovaných výtisků a do televize, podtrhly tlustou čarou Piercův a Millerův trend „změkčování“. Mezi tyto směry patřily zejména New Wave z Velké Británie a Ameriky, dále feministická science fiction a tzv. cyberpunk, který může

¹⁰ BROOKS, Landon. *Science Fiction after 1900, From the Steam Man to the Stars*, NY: Routledge, 2014, s. 175-176.

¹¹ STABLEFORD, Brian. *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. NY: Routledge, 2006, s. 226.

¹² STABLEFORD, Brian. *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. NY: Routledge, 2006, s. 227.

¹³ STABLEFORD, Brian. *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. NY: Routledge, 2006, s. 227.

vykazovat podobné myšlenky příběhu jako u soft SF, avšak vysoká míra technologie je zde nenávratně podstatná.¹⁴

Pojem soft SF tedy vznikl ve velice negativním prostředí, ale své čtenáře si přesto našel. Vzhledem k jeho zaměření na člověka místo na stroje, indikuje myšlenky týkající se osudů lidstva či planety Země. Nedá se proto říci, že se jedná o lehkou oddechovou četbu. Z perspektivy míry terminologie a technických detailů budoucích technologií je tento subžánr zcela jistě méně náročný, ale z perspektivy hlubokých nadčasových myšlenek, spekulací, varování a ponoukání lidstva dokáže čtenářovo smýšlení zaměstnat z těchto úhlů stejně hluboce.

2.2 Kontrast soft a hard SF

V následující části budou postaveny do kontrastu vybrané aspekty hard a soft SF, aby se tak lépe zvýraznila a ucelila definice soft SF. V odborné literatuře se bohužel takovým přímým krokům autoři vyhýbají. K ukázání kontrastu mezi soft SF a hard SF postačí celkem tři aspekty: stupeň zaměření na vědu a techniku, stupeň popisnosti/líčení a míra složitosti děje.

Nejdůležitějším aspektem je jednoznačně stupeň zaměření na vědu a techniku. Hard SF je založená především na realistickém a věrohodném pohledu na svět. Soft SF naopak přijímá vědecko-technologický pokrok jako nevyhnutelně daný, přinášející změny vedoucí k následkům pozitivním i negativním.¹⁵ Hard SF se snaží vědecky analyzovat jevy, které jsou v daném vesmíru, ve kterém se odehrávají, reálné. Příčinou vysoké míry zaměření na technologické a technické aspekty světů jsou stránky plné vyčerpávajících popisů. Popisy líčí právě vědecko-technologické výdobytky doby, jako jsou vesmírné lodě a meziplanetární cestování, laserové zbraně, létající automobily, jídlo v prášku a tabletách či vytoužené vynálezy jako je stroj času či robot vybaven umělou inteligencí. Za tímto posledním tématem nestojí samozřejmě nikdo jiný než Isaac Asimov. Ve Stablefordově encyklopedii *Science Facts and Science Fiction* napsané je v sekci věnované Asimovi nejenom shrnutí jeho životopisu, ale také stručné vyjádření, že „to 'hard' na hard science fiction je v přístupu, nikoli obsahu“¹⁶. Čímž je řečeno, že příběh jako takový nemusí být nijak vyčerpávající ani důležitý, hlavní roli hraje správně definovaný princip či problém.: „Kategorie hard SF buduje

¹⁴ STABLEFORD, Brian. *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. NY: Routledge, 2006, s. 227.

¹⁵ BROOKS, Landon. *Science Fiction after 1900, From the Steam Man to the Stars*. NY: Routledge, 2014, s. 175.

¹⁶ STABLEFORD, Brian. *Science Facts and Science Fiction, An Encyclopedia*. NY: Routledge, 2006, s. 38.

sladěné úsilí zachovat racionální věrohodnost, jelikož takové příběhy mají ojedinělý vztah k tématům rozvinuté vědy.“¹⁷

U soft SF je tomu naopak, detailní deskriptivní části hard SF nahrazuje ztvárněním postav a jejich vývoje, který vede k posunu děje, vytváření napětí, zápletek a celkového příběhu. Podle terminologie Lubomíra Doležela se tedy soft SF zaobírá spíše výstavbou makrostruktury fikčních světů a pracuje s komplexní strukturou založenou na výběru a formálních operacích globálních a lokálních.¹⁸ Díky tomu poté generuje příběhy, které na základě událostí formují postavy dynamické, u kterých se lokální narativní modalita odlišuje od globálně smýšlejících postav statických.¹⁹ Výsledkem jsou poté střety subjektivních přesvědčení s objektivními týkající se humánních otázek světů.

2.4 Utopie, dystopie a soft SF

Podle *Encyklopedie literárních žánrů* lze na utopii nazírat jako na „výraz lidské touhy racionálně pojmenovat ideální stav společnosti“ a jako na žánr „mimořádně flexibilní s přesahy do nejrůznějších okolních žánrů“²⁰. Utopie se může objevit v textu didaktickém (dialog, traktát, bajka, alegorie; např. Orwellova *Farma zvířat*) nebo čistě beletristickém v podobě výchovného, sociálního, budovatelského či politického románu - zde udává Šidák jako specifický případ science fiction jakožto „technicistní variantu 'klasické' utopie“²¹. Na konci 19. století se utopie proměňuje v dystopii (antiutopii), ze sociálně-historického kontextu se do společnosti odráží odlidštěnost přetechnizovaného světa. Na rozdíl od utopie se projevuje tím, že ideologie je součástí našeho světa (například Čapkova *Válka s mloky* či Orwellových *1984*).²² Dystopie je většinou založena na bázi katastrofického příběhu. Příběhy, které generuje, se odehrávají po ničivých celoplanetárních válkách, jež zničily dosavadní lidskou civilizaci a převrátily její kulturní povahu, uvrhly ji do pravěkého stádia či zrušily politický systém.²³ „Sci-fi je stejně jako dystopie zasazena do budoucnosti; její svět je umístěn mimo zcela cizí svět utopie a náš svět dystopie. Svět sci-fi není sice naše planeta, tj. náš empiricky zakoušený svět, ale je to stále náš vesmír, tj. náš fyzikální prostor: u čistých

¹⁷ STABLEFORD, Brian. *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. NY: Routledge, 2006, s. 227.

¹⁸ Terminologie Lubomíra Doležela bude řešena v kapitole 4.

¹⁹ Terminologie Tomáše Kubíčka bude řešena v kapitole 3.

²⁰ ŠIDÁK, Pavel. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Literární akademie, 2013, s. 183.

²¹ ŠIDÁK, Pavel. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Literární akademie, 2013, s. 184.

²² ŠIDÁK, Pavel. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Literární akademie, 2013, s. 185.

²³ ŠIDÁK, Pavel. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Literární akademie, 2013, s. 185- 186.

utopií je hranice oddělující utopii a náš svět zásadní, poněkud připomíná tematizovanou hranici mezi aktuálním a fikčním světem.“²⁴

3. Tomáš Kubíček: Strukturální analýza vyprávění

V této kapitole je nejdříve nezbytné rozlišit vyprávění od příběhu. Poté je třeba definovat oblasti příběhu, tedy událost, postavu a prostor. Právě věnování se těmto oblastem poslouží k determinaci otázek, které jsou stěžejní k následné interpretaci děl soft SF.

3.1 Příběh a vyprávění

Zatímco vyprávění je způsob organizace, příběh je to, co je vyprávěno. Jiným způsobem řečeno, příběh začíná existovat, zatímco je vyprávěn. Příběh je složen z událostí, tedy jednání postav v prostoru. Pokud události vstoupí do vzájemných vztahů, vytvářejí časový rámeček. Podle uspořádání událostí poté recipient vnímá nejenom jako časově následné, tedy chronologicky uspořádané jako v kronikách, ale také kauzálně spojené, tedy v řádu příčiny a důsledku.

Pokud jsou události přeorganizované, jedná se o prolepsi či analepsi. První termín pojmenovává situaci, kdy je událost důsledku prezentována recipientovi jako první, tedy bez předem vysvětlené příčiny. Analepse, neboli retrospektivu, je naopak pohled zpět v příběhu, který se používá k objasnění sledu událostí. Může se jednat o pouhou vzpomínku (například jak si zkoumaný předmět našel cestu do události) nebo také sen či halucinace založené na vzpomínce (rozhovory s, v dané chvíli nepřítomnými, hybateli osudu postavy).²⁵ Takovéto přeskupení má sémantický dopad na celý příběh a neměl by se přehlížet, ostatně jak Tomáš Kubíček v knize své kapitole o příběhu píše: „Přeskupení události příběhu v rámci vyprávění je výsledkem sémantické strukturace a odkazuje k sjednocujícímu významu. Každé porušení přirozeného sledu událostí je proto třeba vnímat jako znak, který nese význam a je zapotřebí k němu soustředit pozornost a ptát se po motivaci tohoto aktu.“²⁶

Prostřednictvím použití více vypravěčů je recipientovi příběh prezentován z různých úhlů. Totéž nabízejí rozmanité adaptace příběhů, které dávají příběhu nový nádech a mohou i obnovit či založit jeho jedinečnost.²⁷

²⁴ ŠIDÁK, Pavel. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Literární akademie, 2013, s. 185- 186.

²⁵ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 33-34.

²⁶ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 35.

²⁷ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 35.

3.2 Událost

Událost se nesmí zaměnit za změnu stavu. V podkapitole události Kubíček vysvětluje, že každá událost implikuje změnu stavu, nicméně každá změna stavu nemusí implikovat událost:²⁸ „Rozsvítí-li se na semaforu zelená a postava vykročí na přechod a přejde přes vozovku, máme před sebou změnu stavu – to, co se však této změně stavu nedostává, je právě onen moment, který změnu stavu přetváří v událost, který způsobí překročení sémantického pole. Jednoduše řečeno: náraz projíždějícího automobilu, jenž poznamená další osud postavy.“²⁹ Rozeznávací rys je tedy ten, že postava musí být nějakým způsobem ovlivněna. Jakožto základní stavební jednotka příběhu, je událost těsně spojena s postavou³⁰, oblastí příběhu, které se budeme věnovat v následující části kapitoly.

„Některé události jsou klíčové pro vyprávění příběhu, jiné jsou klíčové pro utváření charakteru postav, prostředí“³¹ uvádí Kubíček. Z hlediska funkce je událost fundamentální pro interpretaci literárního díla. Každá událost má svoji funkci, i kdyby jí měla mít v kontextu s příběhem zdánlivě nulovou. Událost nabízí možnosti výstavby příběhu a narativ je výsledkem výběru, události se stávají abstraktními body příběhu, které interpret propojuje a vymezuje. Je potom na interpretovi, jak události zhodnotí. Zda je shledá očekávané nebo naopak neočekávané, účinné nebo naopak neúčinné, nevratné či neopakovatelné a rozhodl o jejich míře relevance. Tyto možnosti jsou ovšem řízeny pravidly daného světa: fikčního, možného či reálného a některé „jsou svým významem spojeny s žánrovými pravidly a s hlediska žánru mohou být obligatorní (vražda v detektivním případě, osvobození princezny v pohádkovém narativu, přestřelka v příběhu z divokého západu, atd.)“³²

3.3 Postava

Tak jako událost, je postava stavební jednotkou příběhu. Čtenář se s postavami dostává do kontaktu, který omezuje autor příběhu. Postava je potom vnímána jako skutečný člověk skrz to, jak myslí, co cítí a vnímá. Pokud to autor umožní, je prezentována i motivace činů postav, což je klíčové pro interpretaci.³³ Jak uvádí Kubíček: „Narativní svět může být přístupný z jejich úhlu pohledu, který způsobuje subjektivizaci tohoto narativního světa, tedy

²⁸ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 41 - 42.

²⁹ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 42.

³⁰ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 41.

³¹ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 45.

³² KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 45-46.

³³ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 57.

založení jedinečného systému hodnot, s nímž se čtenář může, díky této specifické subjektivizační technice, identifikovat. Ostatně to je právě onen narativní trik, v důsledku kterého sympatizujeme i se zabijáky hollywoodských filmů. Vedeni narativní iluzí přijímáme jejich způsob hodnocení událostí. Ovšem právě tato možnost současně ukazuje na jejich utvořenost, na nereálnost postav, na jejich povahu být fikční bytostí, a tedy vždy už neúplným (ve vztahu ke skutečným postavám aktuálních světů) konstruktem. A tento paradox je současně zdrojem svou rozdílných koncepcí, které pro analýzu postav narativních textů navrhuje literární teorie.³⁴

Podle těchto dvou koncepcí Kubíček navrhl dva způsoby analýzy narativních postav. První způsob, založený na mimetickém chápání postavy, je položen na otázkách: „Co postavy znamenají? Jaké nesou poselství? Co je jejich tématem?“³⁵ Postavy jsou posuzovány podle chování a jednání skutečných osob reálného světa, tak jako by sama postava byla reálná. Druhý způsob je založen na sémiotice. Postava je tedy spíše figura, která neodkazuje k ničemu konkrétnímu mimo narativní svět. Postava je jeho funkční součástí. Sémiotika vede pozornost k textu, soustředí se spíše na sémantiku a pragmatiku přehlíží.³⁶ Z tohoto úhlu pohledu vyvstávají otázky: „Jak postavy znamenají? Jakou funkci plní jako specifické figurky v narativním světě? Jak se podílejí na rozvíjení příběhu? Jakou roli mají ve významové výstavbě?“³⁷

Při výstavbě postavy neboli charakterizaci, lze použít nezměrné množství termínů a postupů. Kubíček udává jako příklad Forstera, který navrhl typologické označení postavy ploché a kulaté.³⁸ Rozdíl mezi nimi je stejný jako mezi termíny postavy statické a dynamické. Postava statická a plochá se během příběhu nevyvíjí a postava dynamická a kulatá se během příběhu mění. Postavy dále mohou být hlavní, vedlejší, kladné či záporné.³⁹

Samotná výstavba postavy může být přímá a nepřímá. Původce přímé charakterizace je nejčastěji vypravěč, který danou postavu představí při prvním vstoupení postavy do děje. Sává se běžně také, že postavu uvede postava jiná.⁴⁰ Nepřímou charakterizací se míní charakterizace, kterou si čtenář vytvoří sám na bázi prostředků jednání, promluvy, vnějšího

³⁴ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 57-58

³⁵ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 59.

³⁶ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 59.

³⁷ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 59.

³⁸ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 66.

³⁹ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 67.

⁴⁰ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 67.

zjevu, sociálního zařazení a prostředí.⁴¹

3.4 Prostor

Do této chvíle byly vysvětleny pojmy vyprávění, příběh, a jakožto základní stavební jednotky příběhu - událost a postava. Událost a postavy v příběhu je potřeba začlenit do prostoru. Kubíček rozlišuje prostor na „vyprávěný svět“ a „strukturaci textu“.⁴² Prostor v narativním světě má jedno základní omezení, a sice že nemůže být zobrazen kompletně jako na obrazu. Kubíček prostor definuje takto: „Narativní svět zahrnuje nespočet mezer, nespočet prázdných míst. Je složen z detailů, které mají schopnost vytvářet iluzi celku, ale ve skutečnosti je každý celek jen dokladem mezerovitosti narativního prostoru.“⁴³

Prostředkem vyprávěného světa je popis, který nám poskytne vypravěč, který může být zároveň postavou v příběhu. Čteme-li popis prostředí, který nám zprostředkovává postava z příběhu, vnímáme prostor z její perspektivy a může být tedy do popisu zahrnutý i hodnotící prvky.⁴⁴ Prostor rozlišujeme na dvě základní kategorie: centrum a periferii. Podle organizace vyprávění závisí na vzdálenosti mezi předměty, na ustanovení jejich hierarchie a funkce. Díky těmto jevům si recipienti vytvoří v hlavě mapu narativního světa a během vývoje mapu aktualizují.⁴⁵

4. Lubomír Doležel: Narativní modality

Lubomír Doležel v knize *Heterocosmica: Fikce a fikční světy* udává, že každý fikční svět je vytvořen jako makrostruktura a má svůj vlastní řád, který je vymezen globálními omezeními dvojího typu: výběrem a formativní operací. Výběr se týká kategorií složek, které budou do světa připuštěny, určuje tedy kategoriální typ světa. Například zda se bude jednat o svět s jednou osobou či s více osobami, s přírodou či bez přírody. Formální operace tvoří především narativní modality, které ovlivňují postavy či prostředí světa.⁴⁶ Například je-li modalitami daného světa něco zakázaného, ovlivňují tak konání postavy a jedná se o modalitu lokální, tedy subjektivní, individuálně zaměřenou na postavy. Je-li něco nemožné, organizuje modalita celý daný svět a jedná se o modalitu globální, tedy celosvětově zaměřenou. Modality

⁴¹ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 68- 70.

⁴² KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 78.

⁴³ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 78.

⁴⁴ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 79.

⁴⁵ KUBÍČEK, Tomáš. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 80

⁴⁶ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 121.

určují strukturaci fikčních světů. Systém modálních omezení se skládá se čtyř modalit: aletické, deontické, axiologické a epistemické. Jedna modalita může převyšovat ostatní a globálně tak způsobit vznik modálně stejnorodého světa. Lokální modalita způsobí zrození modalitního cizince, který svým omezením neodpovídá světu a stává se často hlavním hrdinou příběhu.⁴⁷

Modalita aletická je v pořadí první modalitou, jelikož stanovuje světu zejména jeho „kauzalitu, časové a prostorové parametry jakož i akční schopnost osob“ tedy základní omezení světa. Co je možné, co nemožné ba naopak co je nutné a vyžadované ve fikčním světě nám odpoví právě modalita aletická. Jako nejdůležitější aletické vymezení světa představuje určení přirozeného a nadpřirozeného světa.⁴⁸ Prolínáním těchto světů vzniká svět dvoudomý a Doležel uvádí jako příklad svět mytologický.⁴⁹ Tyto dva světy „přemostují“ světy mezilehlé, jejichž průběh ovlivňují sny, halucinace a afekty šílenství. Drogami způsobené fyzikálně možné stavy, které nabourávají světy fyzikálně nemožné, obývané fyzikálně nemožnými lidmi, stvořeními, předměty vyvolávající fyzikálně nemožné události.⁵⁰

Ve spojení s tématem této práce se s aletickými modalitami setkáme zejména v oblasti přirozených světů, jelikož se literatury science fiction a fantasy od sebe liší právě aletickým omezením. Jak je uvedeno v kapitole zaměřené na komparaci science fiction a fantasy literatury, literatura science fiction je vymezena na svět přirozený. Takovýto svět vytváří příběhy lidských osudů (v této práci především rozličných osudů lidstva), které jsou, jak poznamenává Doležel, tragické od samého počátku. Zabývají se například příběhy degradace kulturnosti (*451 stupňů Fahrenheita*), zničení civilizace (*Zpěv drozda*) nebo cesty od života ke smrti (*Růže pro Algernon*). Aletické vybavení a aletické ztráty se jako ostatních modalit mohou týkat globálně celého světa nebo lokálně jednotlivců či jednotlivých skupin, na které globální omezení neplatí - z různých důvodů, které ať už mohli/nemohli, chtěli/ nechtěli ovlivnit. Ztrátou, vybavením i obohacením se jedinec stává aletickým cizincem. Pokud se nějakým základním rysem vymyká ostatním ve světě např. vidomý mezi slepými, kteří o zrak přišli – u nich se jedná o aletickou ztrátu fyzické schopnosti člověka a vidomý jedinec, který není ničím obohacen, pouze má základní aletické vybavení se stává aletickým cizincem⁵¹ (*Den trifoldů*). Společně s fyzickými schopnostmi jsou to ještě schopnosti nástrojové a duševní,

⁴⁷ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 122.

⁴⁸ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 122- 123.

⁴⁹ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 134.

⁵⁰ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 125.

⁵¹ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 124- 125.

které aletická modalita reguluje:

„Modální ztráta a obohacení stanoví hranice subjektivní schopnosti: od úplné invalidity po úžasné fyzické zdatnosti, od primitivních nástrojů po utopické technice od idiotství a necitelnosti k tvořivosti a 'paranormálním' silám“. Aletické vybavení osoby není předem a natrvalo stanoveno. Mění se dvojitým způsobem, nabytí nových schopností a ztráta schopností existujících. Schopnosti se získávají především učením a vyučováním a ztrácejí se zapomináním nebo ochromením.“⁵²

Deontická modalita je zaměřena především na předpisy, normy a zákony. Reguluje co je ve světě dovolené (autoritou nikoli fyzikálně jako u aletické modality), zakázané, nutné či vyžadované. Jedná se také o konvence – zvyklosti přijímané společností. Opět jsou v platnosti buďto pro celý svět či jednotlivce.⁵³ Zákaz čtení a vlastnění knih ve *451 stupních Fahrenheita* je tedy globální omezení. Stejně tak zákaz mít třetí dítě v *Enderově hře* či „Pravidla povinné stykové zdvořilosti“ ve *Zpěvu drozda*. Doležel zdůrazňuje trojici příběhů, které deontická modalita generuje, jsou to pád, zkouška a tíseň. Příběh pádu zahrnuje porušení normy a potrestání, zkouška zase splněnou povinnost následovanou odměnou a příběh tísně onačí konflikt povinností. Deontickou strukturu světa lze v příběhu změnit pozměněním norem existujících – jsou-li normy a zákazy zrušeny, jedná se o deontické nabytí, jelikož konání dříve zakázané se stává dovolené. Logicky tedy deontická ztráta je opakem a tedy rozšířením zákazů a povinností existujících. Deontická modalita formuje příběh, jelikož přítomnost deontického kodexu „vede k nevyhnutelnému napětí mezi subjektivními morálními postoji a společensky uvedenými normami. Osobní stanoviska vůči kodexu sahají od podrobení přes reformu ke vzpouře.“⁵⁴

Axiologické omezení se týká hodnot, nehodnot a bezvýznamnosti. Udává globálně společnosti a lokálně jedinci či skupině jednotlivců, co je v daném světě hodnotné – dobré, přitažlivé, chtěné, toužené či vysněné a naopak, co je nehodnotné. Opět zde dochází k subjektivizaci, tedy co je hodnotné pro jednu osobu, nemusí být hodnotné pro druhou. Jako typické příběhy se zde nabízí příběh hledání, kdy se osoba vypravuje získat postrádané kladné hodnoty. Konflikt nastává, když se držitel kladných hodnot nechce hodnot vzdát nebo když se střetávají osoby hledající tutéž hodnotu.⁵⁵ Doležel uvádí dva příklady lokální modalitní

⁵² Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 126.

⁵³ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 127.

⁵⁴ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 128.

⁵⁵ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 130.

regulace: nihilistu a axiologického rebela. Nihilistu popisuje Doležel jako osobu, která „popírá axiologická řád světa a nahrazuje ho subjektivní axiologií s jediným operátorem: indiference.“ Indiferencí neboli lhostejností je způsobena nepřetržitá destruktivnost v jeho chování, a sice když je jeho znehodnocování namířeno proti rodině, přátelství či lásce. Axiologický rebel si oproti nihilistovi vytvoří protikladnou subjektivní axiologii – co je hodnotné v globálním kodexu je pro axiologického rebela nehodnotné a naopak.⁵⁶ Například Montag, požárník pálicí knihy ve *451 stupních Fahrenheita* přestane věřit, že jsou knihy nebezpečné a začne je číst. Robot Spofforth je ve *Zpěvu drozda* lhostejný k lidem, jelikož lidstvo dle jeho názoru má sebedestruktivní sklony a zvolí existenci podle svého žebříčku hodnot, což má dopad na celý příběh – stává se tak nihilistickým axiologickým rebelem.

Epistemické omezení jakožto systém vědění, nevědění a věření reguluje globálně ve světě či lokálně mezi jednotlivci a skupinami míru vědeckého poznání, ideologií, náboženství či kulturních mýtů vyjadřující společenské reprezentace. Doležel pojmenovává osobu fikčního světa „monádou“, která „nazírá na sebe, jiné osoby a celý svět z určitého pozorovacího bodu“, což konání postavy logicky ovlivňuje ve značné míře, jelikož jedná podle toho, co ví o světě, v co věří nebo jakou ideologií je ovlivněn (v této práci často dystopickými ideami). K tomuto omezení náleží příběh hledání, jako tomu bylo u modality axiologické a především jeden velice plodný generátor příběhu – klam. Patří sem pravdivé nebo nepravdivé výroky, lži, nezaručené zprávy, na základě kterých mají být postavy podníceny k akci. Například když Ender velí v bitvách týmů ve škole a neví, že tím řídí průběh skutečné války ve vesmíru – strategie vytvořená na základě lži, obětovává lidské životy v realitě světa *Enderovy hry*. Opět se čtenáři mohou setkat lokální modalitou epistemického cizince v podobě jedinců, které nesdílí globální přesvědčení a průběh příběhu je potom založen na hledání. Jedná se o příběhy založené na záhadě či tajemství: „Příběh s tajemstvím je zvláštní případ epistemického hledání narativu, jehož modálním základem je transformace nevědění nebo falešného mínění ve vědění.“⁵⁷

6. 451 stupňů Fahrenheita

Jako první knihu k analýze jsem zvolila *451 stupňů Fahrenheita* (*451 Fahrenheit*) napsanou Rayem Douglosem Bradburym v roce 1953. Důvod výběru je prostý: budeme-li se opírat o výklad termínu soft SF, a sice že se jedná o literaturu založenou na humanitních

⁵⁶ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 131.

⁵⁷ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 132- 133.

vědách, ve které se vědecko-technologický pokrok vnímá jako nevyhnutelně daný, nikoliv jako hlavní téma díla a jako literaturu nadčasové myšlenky (nebo problému), tak s tímto výkladem je 451 stupňů Fahrenheita jedno ze stěžejních děl literárního žánru soft SF. Tímto nadčasovým problémem by se lidstvo mohlo zabývat jak v přítomnosti, tak v budoucnosti a takto má otrást vnitřním klidem čtenáře.

Ve fikčním světě 451 stupňů Fahrenheita, je klíčové deontické omezení, které se opírá o omezení axiologické a epistemické. Jelikož je v tomto světě ilegální čtení a vlastnictví knih, institucí, která dohlíží na dodržování těchto zákonů, se tu stává požární stanice. Požárníci požár nehasí, nýbrž zakládají, umožňuje jim to totiž fakt, že se domy staví ohnivzdorné. Těmto požárníkům je ze zákona dovoleno spálit všechny knihy spolu s ostatním majetkem vlastníků knih, a když to nejde jiným způsobem, tak i s vlastníkem samotným. Požárníci jsou tedy pokládáni za výkonnou moc.

S udržováním pořádku policie problémy nemívá, nikdo se totiž nebouří. Namísto toho je jejich práce sledovat dav a oddělovat od něj ty jedince, které jsou nějakým způsobem jiní. Stávají se tak podezřelými z vlastnictví knih či páčání zločinů spojených s knihami. Takovíto lidé například chodí pěšky, jezdí na dálnicích pouze šedesátikilometrovou rychlostí, koukají se na oblohu nebo chodí spadáným listím. Namísto toho, aby žili ze dne na den naplnění radovánkami, které jim doba a autority dovolují, ukazují známky přemýšlení nad něčím vážnějším, než kolik telestěn⁵⁸ si mohou dovolit.

Po tomto krátkém úvodu se nabízí hned několik otázek: Proč jsou knihy zakázané? Jaký dopad má zákaz knih na společnost a jak na to společnost reaguje? Jak je uvedeno v úvodu, zákaz knih a čtení souvisí samozřejmě s globální modalitou deontickou, ale proč tomu tak je závisí na globální modalitě epistemické, tedy čemu se v tomto fikčním světě obecně věří. Slovo „intelektuál“ se zde stalo nadávkou. Vyšlo to z prostého a racionálního předpokladu, že někdo intelektuál je a někdo není. Ve vzdělanosti a vědomostech se totiž lidé snažili překonat, soupeřili mezi sebou, a jelikož každý boj má vítěze a poraženého, nastal problém. V tom skví jeden z nejpodstatnějších aspektů pro tuto práci, jedna z nadčasových myšlenek přiřazující *451 stupňů Fahrenheita* k literatuře soft SF. To, že někdo byl vzdělanější, způsobovalo odlišnost lidí, která zakořenila a rostla z ní závist, zloba a nenávisť. A s nenávisť je spojena válka. Když se nějaký spisovatel v tomto fikčním světě otřel (díky

⁵⁸ Telestěny, neboli televizní stěny, jsou známka jmění v rodině. Nejzámožnější mají stěny čtyři, tedy kolem dokola.

svým hlubokými myšlenkami a inteligentním rozhledem) kritickým slovem o jakoukoliv instituci či etnickou menšinu, poukázal na rozdíly a veřejně je rozebíral, opět způsobil spory a hněv rostoucí z odlišností. Aby lidé mohli být šťastni a žili v míru, musí si být rovni. Nejlépe to čtenáři ukazuje Beatty když promlouvá k Montagovi.

Kapitán hasičů Beatty je nadřízený požárníka Montaga, který je hlavní postavou knihy. Po pár událostech, jimiž kniha začíná a jimiž se budeme zabývat později v této kapitole, se Montag začne chovat podezřele a předstírá nemoc, aby nemusel do práce. S kapitánem Beattym mají kamarádský vztah a tak není divu, že kapitán za Montagem přijede domů. Jelikož také tuší, že s Montagem není vše v pořádku, co se přesvědčení o špatnosti knih týká, má k Montagovi dlouhý a velice důležitý projev. Chlácholí Montaga: *„Tohle sedne dřív nebo později na každého požárníka. Ale potřebuje jen porozumění, aby pochopil, jak to chodí. Potřebuje znát dějiny našeho povolání. S tím už teď nováčky nekrmí jako dřív. Zatracená pitomost!“ Zabafal. „Dneska už se na to pamatujou jenom velká zvířata.“⁵⁹*

Beatty tedy ihned v úvodu uzná, že není dobře, když požárník nezná původ a širší důvod svého zaměstnání. Nicméně Beatty si rozhodně neprotiřečí. Autor promyslel postavy a jejich funkce bezchybně. Zatímco Montaga může čtenář zhodnotit jako neopomenutelnou, ale celkem typickou dynamickou neboli kulatou postavu (tedy postavu, která v průběhu narativu projde změnou, přehodnotí svůj život, podnikne razantní kroky, aby se změnil), Beattyho funkce v díle je právě tato agitační přednáška o minulosti a o tom, proč jsou knihy vlastně zakázané. Po přečtení celého projevu přiměje čtenáře opravdu přemýšlet nad jeho slovy:

„Všichni musíme být stejní. Nejsou všichni zrozeni svobodní a sobě rovni, jak říká Ústava, ale všichni jsou srovnání. Jeden každý je věrný obraz všech ostatních; teprve pak jsou všichni šťastní, protože tu nejsou žádní velikáni, před kterými by se člověk cítil bezvýznamný nebo podle nichž by se mohl měřit. Tak je to! Kniha v sousedství je jako nabitá puška. Spal ji! Vyndej ze zbraně náboj! Zlom lidskou mysl! Bůh ví, kdo by se stal terčem sečtělého člověka? Já? Nestrpím to ani minutu. A tak když se všude na světě stavěly domy ohnivzdorné (tvoje domněnka včera v noci byla správná), nikdo už nepotřeboval požárníky pro staré účely. Dostali novou práci, stali se ochránci klidu naší mysli, lidmi, kteří odstraňují náš palčivý, snadno pochopitelný a oprávněný strach z méněcennosti. Stali se oficiálními cenzory, soudci a katy. To jsi ty, Montagu, a to jsem já.“

⁵⁹ BRADBURY, Ray Douglas. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Baronet Publishers, 2009, s. 25.

Beattyho zmínka o Montagově domněnce navazuje na jejich předchozí rozhovor na požární stanici před ostatními požárníky. Montag zajímalo, jestli měli požárníci vždy stejnou práci, ale od kolegů se mu však dostalo pouze podivu. Z pohledu globálního axiologického omezení se nabízí následující vysvětlení. V této společnosti není běžné mít takovéhle dotazy, jelikož není běžné přemýšlet o něčem natolik hluboko, aby člověk začal mít zájem a doptávat se. Jak je to možné? Fakt, že člověk nečte nic, kromě obrázkových a pornografických časopisů, neznamená pouze, že nepřijímá žádné nové informace, ale také, že se nad žádnými ani nezamyslí. Z pohledu dystopie by tu nejspíš měl být nějaký vůdce, špatná hlava státu či ideologická skupina lidí, například chybně uvažujících filozofů, kteří by takovýto stav společnosti měli na svědomí. Zde je to však rozhodnutí, či spíše rezignace, svobodně se rozhodujících lidí. Jak Beatty přednáší o historii Montagovi, dává recipientovi najevo, že je nejspíš jeden z mála lidí, který vůbec ví něco o historii, a to pouze protože je kapitán hasičů a je to jeho práce. Vysvětluje Montagovi, jak se knihy začaly zkracovat, zkondenzovat, byly vykuchané a poté vycpané s větším množstvím obrázku než textu:

„Seškrtili klasiky na patnáctiminutový rozhlasový program, pak je znova seškrtili, aby se vešli na jednu stránku, a nakonec to dotáhli na deseti nebo dvanáctiřádkové heslo v naučném slovníku. Já samozřejmě přeháním. Slovníky byly pro rychlou informaci. Ale našlo se mnoho těch, kteří všechno, co věděli o Hamletovi (ty ten titul znáš určitě, Montagu, pro vás, paní Montagová, je to pravděpodobně jen podvědomá vzpomínka na nějaký titul), kteří, jak říkám, všechno, co věděli o Hamletovi, vyčetli z jednostránkového výtahu v knížce, která hlásala: Ted' si můžete konečně přečíst všechny klasiky: držte krok se sousedem! Je ti jasné, kam to vede? Z dětského pokoje na univerzitu a zpátky do dětského pokoje. To je graf intelektuálního vývoje za posledních pět století nebo o trochu déle.“⁶⁰

Dalším problémem byl vědecko-technologický pokrok, který napomohl zatracení knih, Zjednodušením života a práce, který vědecký i technický pokrok bezesporu přináší, se lidé stali línější přemýšlet. To zapříčinilo zkracování školní docházky, konec výuky filozofie, dějepisu a cizích jazyků. Beatty to shrnul do výroku o vzdělání: *„Žije se ze dne na den, lidi se starají jen o výhodné místo a po práci je všude plno zábavy. Nač se učit něco víc než mačkat knoflíky, otáčet vypínačem, utahovat matky a spojovat kontakty?“⁶¹*. A do výroku o přemýšlení: *„Zip úplně nahradí knoflík, ale právě ta chvilka na přemýšlení chybí člověku, když se ráno strojí. Ráno je doba filozofická, a proto i melancholická.“* Tento přístup

⁶⁰ BRADBURY, Ray Douglas. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Baronet Publishers, 2009, s.26.

⁶¹ BRADBURY, Ray Douglas. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Baronet Publishers, 2009, s.26.

k přemýšlení a celkově k životu způsobuje ztrátu zájmu o čas, vzpomínky a nakonec i o ostatní lidi. Například Mildred Montagová, manželka Montaga, kterou ve výše uvedeném úryvku Beatty oslovuje, má v knize funkci člověka, který je v tomto fikčním světě běžný. Dělá stejné věci jako každý jiný, má stejné reakce, jaké by měl každý jiný, a dělá i stejné závěry. Je tedy postava plochá, neboli statická. Když se jí manžel zeptá, jak a kde se potkali před deseti lety, nevzpomene si hned, a tudíž se nad tím dále nechce zamýšlet: „*Nerozčiluj se. Dělán, co můžu, abych si vzpomněla.*’ *Podivně se zasmála a ten smích se hystericky zvyšoval. ‘Je to vlastně hrozná legrace, že si člověk nemůže vzpomenout, kde se seznámil s manželem nebo s manželkou.*’“⁶²

Vrátíme-li se k Beattyho proslovu, ten dále vysvětluje Montagovi výhody jejich společnosti a nevýhody dob jejich sečtělých předků a vrací k problémům nerovnosti, čímž už dokončí vysvětlení proces zákazu knih:

*„Ted’ si vezměme například menšiny v naší civilizaci. Čím víc je obyvatelstva, tím víc je menšin. Hlavně abyste se nějak nedotkli citů milovníků psů a chovatelů koček, citů lékařů, advokátů, obchodníků, ředitelů, mormonů, baptistů, unitářů, Číňanů, Švédů, Italů, Němců druhé generace, Texasanů, Brooklyňanů, Irčanů, lidí z Oregonu nebo z Mexika. Postavy vystupující v této knize, v této hře, v tomto televizním programu jsou osobnosti čistě smyšlené, nemají představovat skutečné malíře, kartografy nebo řemeslníky kdekoli na světě. Čím víc se zvětšují trhy, Montagu, tím spíš si musíš dát pozor, aby ses nedotkl něčích názorů. Je třeba šetřit nejvnitřnější citění těch nejnepatrnějších menšin. Spisovatelé plní zlých myšlenek, zavřete své psací stroje! — A oni je zavřeli! Z časopisů se stala příjemná limonádová selanka. Knihy, tak to alespoň prohlašovali ti zatracení snobští kritici, rozbředli ve špínu. Není divu, že přestaly jít na odbyt, říkali kritikové. Ale čtenáři, kteří věděli, co chtějí, byli spokojeni a udrželi při životě obrázkové seriály. A samozřejmě také pornografické časopisy se stereoskopickými fotografiemi. Tady to máš, Montagu. Nepřišlo to shora od vlády, cestou nařizovací. Nezačalo to žádným výnosem, žádným usnesením, žádnou cenzurou, vůbec ne! Bohudíky, celý ten kousek provedla technika, masové využití zdrojů a tlak menšin. Jim poděkuj za to, že dnes můžeš být neustále veselý, smíš číst obrázkové seriály, oblíbené senzační životopisy nebo týdeníky plné inzerátů.“*⁶³

Nutno podotknout, že namísto čtení a přemýšlení zaměstnali společnost různými

⁶² BRADBURY, Ray Douglas. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Baronet Publishers, 2009, s.20.

⁶³ BRADBURY, Ray Douglas. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Baronet Publishers, 2009, s.27.

způsoby. Tím lepším způsobem je sport, hlavní myšlenka je donutit lidi myslet pouze povrchově, vytvářet společenské akce, oslavy, ideu společenského života. Beatty doplňuje myšlenku takto: „*Více sportu pro každého, kolektivní duch, zábava a myslet se vůbec nemusí, co? Organizujte a organizujte a víc a víc organizujte skvělejší sportovní podívané.*“⁶⁴ Jedním z těch horších způsobů jsou bezcílné zábavné parky, kam se dospělí a dospívající ubírají ničit stará auta, skleněné tabule z oken (ohnivzdorné domy okna nemají), přičemž je běžné jezdit takovou rychlostí, že billboardy musí mít sedm set metrů, aby je řidiči stačili postřehnout. Není tedy divu, že autonehody způsobující smrt (která je v těchto rychlostech nevyhnutelná) jsou na denním pořádku. Posledními dvěma příklady, které v této práci uvedu, jsou výše již zmíněné teletěny a prášky, které nejsou čtenáři definovány, ale dedukcí dojde k závěru, že se jedná o antidepresiva.

Na tyto jevy čtenáře nejlépe ukazuje Mildred a je to také funkce této postavy. Jako každý jiný běžný člověk žije pro své vymodlené teletěny a když něco není v pořádku, bere ve velkém množství prášky. Problém je v tom, že teletěny promítají programy povrchní, nicneříkající a inteligencí na úrovni předškolního dítěte. Problém s prášky je ten, že Mildred (a jako ukázka běžné moderní ženy, tak nejspíš i ostatní) si zpola záměrně zvyšuje dávku prášků a není divu, že nastane situace, kdy se předávkuje a Montag jí musí zavolat pomoc.

Tato událost nastává, když se Montag vrátí z práce domů. Je to na začátku knihy, o existenci Mildred se dozvídáme poprvé, tudíž to není očekávaná situace. Montag najde v domě bezvládné Mildred, zavolá pomoc a je šokován nezájmem a neprofesionalitou zdravotníků. Ráno si Mildred nic nepamatuje a naprosto klidným svědomím si myslí, že doma proběhl večírek. V této chvíli byl Montag ještě stále pravý požárník, který nepochybuje o své práci. Avšak právě tato událost Mildredina předávkování společně s událostmi setkání s Clarissou nakonec spustili změny v Montagovi, jakožto statické postavy, do postavy dynamické. Mění se tedy jeho deontická a axiologická modalita světa a vyvíjí se u něho lokální omezení, které je v rozporu s globálním omezením. Podle Doleželovi terminologie v oblasti deontické modality, bychom příběh o Montagovi zařadili do příběhu tísně – tedy konfliktu povinností.

Nicméně Clarissa je Montagova sousedka a je to první individuální člověk, kterého potká. Tato postava funguje hlavně jako hybatel Montagovy postavy ale také jako představitelka prostředí a lokálních axiologických hodnot. Právě ona, zatímco konverzuje

⁶⁴ BRADBURY, Ray Douglas. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Baronet Publishers, 2009, s.27.

s Montagem, čtenáři představuje zábavné parky, co je očekávané od člověka a jak ona a její rodina vybočují z davu pěší chůzí namísto ježdění a čichání ke spadanému listí apod.:

„Díval jste se někdy na tryskové automobily, jak se ženou tamhle po bulváru?“

„Zamlouváte, o čem jsme se bavili!“⁶⁵

„Někdy si myslím, že šofěři vůbec nevědí, jak vypadá tráva nebo květiny, protože nikdy nejedou dost pomalu, aby je viděli,“ řekla. „Kdyby člověk ukázal šoférovi zelenou kaňku, řekne: ‚To je tráva!‘ A růžovou kaňku? To je růžový sad!‘ Bílé kaňky jsou domy. Hnědé kaňky jsou krávy. Strýček jel jednou na dálnici pomalu. Jel jenom šedesátkou a zavřeli ho na dva dny. Nepřipadá vám to směšné a taky smutné?“

„Moc přemýšlíte,“ řekl Montag stísněně.

„Málokdy se dívám na telestěny a málokdy chodím na závody nebo do zábavních parků. Proto mám asi spoustu času na bláznivé myšlenky. Viděl jste ty sedmdesát metrů dlouhé reklamní tabule venku za městem? Víte, že kdysi byly tabule jenom sedm metrů dlouhé? Jenže auta se začala hnát tak rychle, že museli reklamy protáhnout, aby bylo dost času je přečíst.“

„To jsem nevěděl,“ úsečně se zasmál Montag.

„Vsaďte se, že vím ještě něco, co vy nevíte. Ráno je na trávě rosa!“

Najednou si nemohl vzpomenout, jestli tohle věděl, nebo ne, a to ho podráždilo.

„A když se dobře podíváte —“ ukázala na oblohu, „uvidíte na měsíci muže.“

Už dávno se tam nepodíval.⁶⁶

(...)Přivoněl jste si už někdy k suchému listí? Že je cítit jako skořice? Tu máte, čichněte si.“

„No — opravdu, je to trochu jako skořice.“

Pohlédla na něho čistýma temnýma očima. „Vypadáte vždycky tak překvapeně!“

„Já jsem prostě neměl čas —“

„Díval jste se na ty protažené reklamní tabule, jak jsem vám říkala?“

„Ano, díval.“ Musel se usmát.

„Když se teď smějete, zní to mnohem příjemněji než dřív.“

„Opravdu?“

„Mnohem přirozeněji.“⁶⁷

⁶⁵ Montag se Clarissy ptá, co pro ni znamená jeho odznak na požárnické uniformě, ale Clarissa záměrně mluví o něčem jiném.

⁶⁶ BRADBURY, Ray Douglas. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Baronet Publishers, 2009, s. 6.

Montag si musí projít ještě širokým množstvím situací, které čtenáře vedou k jádru příběhu. V práci byl svědkem upálení majitelky knihovny, která se svých knih nechtěla vzdát a Clarissa byla údajně přejeta s automobilem. Uvědomí si, že časté ohlušující přelety tryskáčů znamenají válku, o které se nemluví. Nikdo se netrápí otázkou, proč válka je, když zákaz knih slibuje mír a rovnost. Avšak když si o ní chce s někým popovídat, zjišťuje, že nikdo jiný nemá potřebu si válku uvědomovat, raději je brána s lehkomyšlným nadhledem, aby se lidé nemuseli bát. Tento rozpor také vypovídá o střetu globální a lokální modalitou světa. Například když se Montag baví o válce s manželkou a jejími společníci je vidět konflikt lokálních axiologických modalit:

Tři ženy se pomalu otočily a pohlédly s neskryvaným pobouřením, které se záhy změnilo v nevoli, na Montaga.⁶⁸

„Kdy myslíte, že začne válka?“ řekl. „Koukám, že vaši manželé tu dnes nejsou.“

„Ach, ti jsou hned na vojně a hned zas doma,“ řekla paní Phelpsová. „En ten týky, dva špalíky, čert vyletěl z elektriky — včera to padlo na Peta. Vráti se příští týden. Říkali to vojáci. Blesková válka. Prý jen čtyřadvacet hodin a všichni jsou zas doma. To říkali vojáci. Blesková válka. Pete narukoval včera a řekli, že se vrátí příští týden. Blesková...“

Tři ženy neklidně posedávaly a nervózně hleděly na prázdné stěny, šedivé jako bláto.

„Já nemám strach,“ řekla paní Phelpsová. „Všechn strach jsem přenechala Petovi.“ Zahihňala se. „Přenechávám všechny strach drahouškovi Petovi. Já se bát nebudu. Já ne.“

„Ano,“ řekla Mildred. „Ať se bojí drahoušek Pete.“

„Říká se, že tam vždycky padne manžel někomu jinému.“

„Také jsem to slyšela. Nevím o žádném nebožtíkovi, kterého by zabili ve válce. Zнала jsem lidi, kteří se zabili všelijak, třeba skočili z okna, jako to udělal minulý týden Gloriin manžel, to ano. Ale že by někdo padl ve válce? To ne.“

„Kdepak ve válce,“ řekla paní Phelpsová. „Ale ať to dopadne, jak chce, my s Petem jsme si vždycky říkali: Žádné slzy, nic takového. Tohle je moje třetí manželství a Petovo taky a oba jsme nezávislí. Vždycky jsme si říkali: Buďme jeden na druhém nezávislí. Pete říkal: Jestli mě náhodou někdo odkrouhne, nic si z toho nedělej a nebreč, radši se znova vdej a na mě nemysli.“⁶⁹

Když je Montag obviněn z vlastnictví knih, které si při razíích v domácnostech bral a

⁶⁷ BRADBURY, Ray Douglas. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Baronet Publishers, 2009, s. 14.

⁶⁸ Důvod “nevole” je ten, že ženám vypnul telestěny, aby ho poslouchaly.

⁶⁹ BRADBURY, Ray Douglas. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Baronet Publishers, 2009, s. 43.

potají schovával doma, dává se na útěk a s pomocí Fabera, univerzitního profesora ve výslužbě, se mu podaří utéct z města. V lese za městem potkává pětici mužů, kteří jsou součástí většího hnutí lidí, kteří také pálí knihy, ale nejdříve si je přečtou a zapamatují. Tím se stávají knihami oni sami, někdo je Platónova Ústava, další muž je Jonathan Swift a jiný zase Charles Darwin nebo Schopenhauer. Rozhodne se k nim připojit. Zatímco mají namířeno na jih, nad městem, odkud Montag utekl, prolétnou stíhačky, město pohltí záře a změní se v prach. Proběhne blesková válka.

Skrze tyto události, stejně jako skrze příběhy Clarissy a Mildred a projev Kapitána Beattyho se autor snaží vést čtenáře k pochopení skutečnosti, že když člověk žije ze dne na den, stará se nejvíce o kariéru, hromadí majetek a nakonec se z něj stává kolečko v mechanismu, které nemusí a nakonec ani nechce přemýšlet. Takhle pojatá myšlenka by se mohla recipientovi zdát jako utopická. To, čím se v této chvíli odlišuje 451 stupňů Fahrenheita od utopického díla, je východisko z této skutečnosti. Východisko z této skutečnosti je zde v podobě knihy, Bradbury tímto zdůrazňuje její nezbytnost v životě jakožto prostředek k rozvíjení nekonečného množství myšlenek a zábranu úpadku inteligence a lidskosti ve společnosti. Myšlenka, že kniha, záměrně a dokonale zvolené téma příběhu, jakožto obyčejný a v současnosti běžný předmět, způsobí úpadek společnosti, když je zakázána a vymazávána jak fyzicky, tak abstraktně z paměti lidí, a sice bez ohledu na dobu a vědecko-technologický pokrok, je právě ten důvod, díky které přiřazuji 451 stupňů Fahrenheita pod subžánr soft SF literatury.

7. Zpěv drozda

Jako druhou knihu k analýze jsem zvolila *Zpěv Drozda (Mockinbird)*, kterou napsal Walter Tevis a vydal ji roku 1980. Rozhodla jsem se pro ni z důvodu společných rysů s knihou rozebíranou v předchozí kapitole, tedy *451 stupňů Fahrenheita*. V této knize se čtenář opět zabývá společností lidí, která žije ze dne na den. Největším rozdílem mezi těmito dvěma knihami je větší nasazení techniky, a sice existence robotů, kteří nahradili lidi ve funkcích školních, právních, vládních, lékařských, plánovacích a výrobních. I přes vysoký počet robotů se však jedná o knihu soft SF. *Zpěv drozda* se s technikou vypořádává bez nadbytečného popisu strojů, zájmu o další vývoj a bez boje mezi jednotlivými roboty. Místo toho se zabývá osudem lidstva a postavení člověka ve světě řízeném roboty. Navíc se roboti nedostali „k moci“ útokem na lidstvo, ale stejným způsobem jako se ve *451 stupních Fahrenheita* spisovatelé vzdali svých knih – rezignací lidí. Lidstvo si zjednodušilo život a

nakonec i sebe natolik, že si nevšimlo, že se robot dostal do vyššího postavení než lidské bytosti, řídí jim život a pro obyčejnou chybu stroje hrozí jeho vyhynutí.

Zpěv drozda má celkem tři vypravěče: robota Spoffortha, učitele Bentleyho a uprchlici Mary Lou. Spofforth je robot deváté generace, takže je nejvyspělejší z robotů a nejvíc podobný člověku. Spofforth má tedy vysoké postavení ve společnosti a aniž by se tato kniha změnila na hard science fiction, hraje v ní podstatnou roli. Spofforthova postava má v příběhu funkcí mnoho, především je ale spojen s jednou z velkých myšlenek přiřazující *Zpěv drozda* k literatuře soft science fiction.

Spofforth knihu začíná delší úvodní kapitolou o jeho vzniku. Avšak na rozdíl od kapitol vypravované Bentleyem a Mary Lou jsou jeho kapitoly vyprávěné v er-formě, což čtenáři neustále připomíná, že je Spofforth jen robot, i když natolik podobný člověku. Kapitola vak není zdlouhavý a vyčerpávající popis plný technických pojmů a postupů jeho sestavení jakým způsobem by byla napsána kniha hard SF. Autor se tomu záměrně vyvaroval, protože to pro tento příběh není podstatné. Podstatný na jeho vzniku je pouze fakt, že roboti deváté generace jsou vybaveni „modifikovanými kopiemi živého mozku jediného člověka“⁷⁰. Do kovového mozku robota byl vložen záznam mozku inženýra, avšak zbavený vzpomínek a původní osobnosti. Některé nežádoucí prvky v záznamu zůstat museli, jelikož jejich smazáním by se smazaly zároveň prvky chtěné. Například fragmenty některých starých snů, obav a tužeb.⁷¹

Robotů deváté generace se vyrobilo rovných sto a Spofforth byl tím stým robotem. On byl inženýry vyroben trochu jinak, aby se vyvarovali problémům, které se děly s ostatními roboty. Roboti založeni na téže kopii lidské mysli, totiž začali páchat sebevraždy.⁷² A tím také *Zpěv drozda* začíná, Spofforthovým každoročním neúspěšným pokusem o skok z Empire State Building.⁷³ Spofforthův existenční problém vznikl v internátním výcvikovém středisku pro lidi, i když už od jeho vzniku pociťuje melancholii a nejasné touhy, aniž by věděl proč.

Spofforth v těchto kapitolách představuje nejenom svůj výcvik, ale také výcvik, kterým prochází každý člověk, než se může zařadit do společnosti. Vycvičuje se zde Uzavřenost, potřeba Soukromí, Sebeuspokojení a Rozkoše⁷⁴. S tím jsou propojená „pravidla

⁷⁰ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 10.

⁷¹ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 10.

⁷² TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 17.

⁷³ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 7-9.

⁷⁴ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 12.

povinné stykové zdvořilosti“, která představují normu chování a zároveň tedy globální deontické omezení tohoto fikčního světa. Například se nesmí jeden druhému dívat do očí, dotýkat se, ptát se přímou otázkou nebo žít s někým déle než týden. Vyjádřit na veřejnosti nějaké city jako smutek slzami, nebo zvýšeným hlasem hněv, je zcela nepřipustné jak z deontického, tak z axiologického hlediska. Dělit se s někým o něco, například o marihuanovou cigaretu, je vyloženě protizákonné. Marihuanová cigareta oproti tomu protizákonná není, naopak jsou lidé ponoukáni k braní drog v podobě narkokapslí a marihuanových cigaret a dokonce se dováží ke dveřím s ranní rozvážkou promléka⁷⁵.

K závislosti jsou lidé vedeni právě už v internátech, jak vzpomíná vypravěč Bentley. Běžný nácvik „Nerušného soukromí“ nebo „Vyrovnaného klidu“ popisuje takto:

Vypadalo to tak, že člověk musel sedět v místnosti plné dětí stejně starých jako on, sledovat pohyb světél a barev na obrovské televizní obrazovce v čele místnosti a snažit se zapomenout, že tam je s ním někdo jiný. Na začátku každé lekce nám jeden robot-debil druhé generace rozdál slabé narkokapsle. Vycvičili mě tak, že jsem tam po snídani dokázal vejít, nechat na jazyku rozpustit narkokapsli, hodinu tam pobýt a odejít někam jinam na další školení, a po celou tu dobu nezaznamenat přítomnost nikoho jiného, i když tam se mnou musela být nejméně stovka dalších dětí.⁷⁶

Drogy jsou do společnosti široce distribuovány ze dvou hlavních důvodů. První důvod je tvořen axiologickou modalitou a váže se s deontickým omezením, uvedeným výše. Společnost je zmanipulována hesly jako: „Když něčemu nerozumíš, pusť to z hlavy“, „Na nic se neptej“, „Se souloží se moc nepářej“ nebo „Samota je nejlepší“. U lidí je tak doslova pěstována apatie a individuálnost. Když se k tomu přičte legální automat vydávající drogy na každém rohu, vyjdou z toho prázdné schránky lidí žijící ze dne na den, neschopni navázat delší kontakt s jinou osobou ať kvůli deontické či axiologické modalitě tohoto světa.

Drogy otupující mysl se staly lidstvu nadmíru přitažlivé, jelikož se nemusí obtěžovat nad čímkoli přemýšlet nebo se čímkoli trápit. Při sebemenším konfliktu se může člověk uchýlit do Soukromí tím, že pokrčí rameny a zavře oči. Potom je nepřipustné se s ním snažit jakkoliv navázat kontakt. Konflikty jsou pro člověka této doby nechtěné a zbytečné, jelikož si stačí vzít narkokapsle a pravidelně kouřit marihuanové cigarety, chce-li člověk vyváznout ze společenské situace apatií. Například v každodenní situaci, kdy si vysoce postavený muž

⁷⁵ Promléko je koncentrát mléčného protejnu v prášku. Podobné názvy najde čtenář napříč příběhu běžně.

⁷⁶ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 37.

přijde do restaurace objednat hranolky, ale robotka/servírka mu sdělí, že jsou k snídani zakázané a je možné si hranolky objednat pouze k velkému hamburgeru. Přestože se jí muž snaží vysvětlit, že jídlo nebude jeho snídání, robotka mu odpoví totéž, i když se vedle ní tyčí na pultu vyrovnána celá řada sáčků s hranolky:

První robotka vrhla na toho muže krátký pohled a ihned zase sklopila oči. „Pomfrity podáváme jedině s velkým hamburgerem,“ opakovala.

Muž se tvářil velmi naštvaně. „Tak dobrá,“ řekl. „Dejte mi tedy taky velký hamburger.“

„A ty pomfrity?“

„Ano.“

„Promiňte, pane, ale stroj na výrobu hamburgerů se nám zrovna porouchal. Máme jenom synvajíčka a opičí slaninu a smažené tousty.“

Chvilíčku se zdálo, že ten člověk na ni začne řvát. Ale místo toho sáhl do náprsní kapsy, vytáhl z ní stříbrnou krabičku s pilulkami a spolkl tři zelené narkokapsle. Za okamžik se jeho tvář opět zcela zklidnila a on si tiše objednal smažený toast.⁷⁷

Jelikož lidské bytosti odmítli přemýšlet a otupují si mysl drogami, globální epistemické omezení tohoto světa je téměř absolutní. Lidstvo nejenomže přestalo číst, jako tomu bylo ve světě *451 stupňů Fahrenheita*, především lidstvo neumí číst. V zapomnění spolu se čtením, knihami a abecedou, přišlo i jakékoliv měření času v podobě dnů, měsíců či roků. Každý člověk umí počítat jen do deseti, aby byl schopen spočítat, na kolik jednotek⁷⁸ ho přijde nákup v automatech s narkokapslemi, oblečením nebo jídlem. Vymizela znalost a odbornost v jakémkoliv poli působnosti, neboť práci od lidí převzali roboti. Do této roviny příběhu čtenáře zasvěcuje vypravěč Paul Bentley.

Paul Bentley je učitel z Ohia, města, ve kterém jsou výcvikové internáty. Bentley je stejně jako Montag ze *451 stupňů Fahrenheita* kulatá postava, která se formuje po celou dobu příběhu a vyvine se z něj postava zcela jiné osobnosti. Bentley vstupuje do příběhu díky tomu, že se sám naučí číst a chce zahájit výuku čtení na univerzitě, jakožto velice zajímavou činnost. Stává se tak aletickým jedincem v příběhu, jelikož je schopen používat knihu – nástroj vědomostí.

Bentleyho kapitoly jsou ve skutečnosti kapitoly jeho deníku. Nejprve jej namlouvá

⁷⁷ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 49- 50.

⁷⁸ Jednotky platí jako peníze, je to měna v tomto fikčním světě.

jednoduše do diktafonu, avšak později začne slova z diktafonu „přenášet na papír“ a později rovnou deníkové záznamy „písmenkovat“⁷⁹. Velkou pomocí se mu stává slovník naleznutý díky tomu, že je ubytován v budově staré knihovny. Bentley se vyvíjí z prostého důvodu, a sice pouze tím, že čte a píše a tak rozvíjí svou mysl. Vzpomíná na dětství v internátních střediscích a trénuje tak paměť. Postupně se zdokonaluje ve čtení a psaní natolik, že sám pochopí podstatu abecedy. Bentley začíná souvisle přemýšlet o konkrétních věcech a brzy mu dojde, že v této společnosti něco nehraje. Némé filmy, ke kterým má za úkol namlouvat titulky do diktafonu, sice mají pro Bentleyho funkci didaktickou a částečně díky nim poznává minulost, ale jelikož se jedná o filmy velice staré, není v jeho možnostech je pochopit:

Den jedenáctý

Začíná mi to všechno přerůstat přes hlavu. Jsem do hloubi duše otřesen, když teď tohle zaznamenávám, když nahlas vyslovuji, co mě dneska napadlo. Avšak když už mi to jednou došlo, bylo to naprosto evidentní, zcela jasné. Proč jsem na to nepřípadl už dávno?

Stalo se to během promítání jednoho filmu. Jakási stará žena tam seděla na zápraží (tak se tomu v tom filmu říkalo, myslím) ztemnělého domku. Seděla v něčem, co se jmenovalo »houpací křeslo«. Na klíně držela malé děcko. Pak to dítě celá ustaraná zvedla, obraz se na pár okamžiků vytratil, jak je to u těchto filmů obvyklé, a na plátně se objevila tato slova: „Ellenino dítě má katar průdušek!“ A když se na plátně objevilo to slovo, slovo „dítě“, náhle jsem si uvědomil, že už si vůbec nedokážu vzpomenout, kdy jsem naposledy viděl skutečné, živé děcko! Kolik už je to žlutočasů, modročasů, rudočasů⁸⁰ – let, kterých se nemohu dopočítat, kdy jsem se nasetkal s žádným dítětem? Kam se poděly všechny děti? A položil si tuhle otázku ještě někdo?

A pak se ve mně ozval hlas, který mám v sobě zabudovaný výcvikem v dětství „Neptej se – pusť to z hlavy.“

Ale já to nemůžu pustit z hlavy.

Nechám toho a vezmu si pár narkokapslí.

Den devatenáctý

Devatenáctý den. Devatenáct – to je nejvyšší číslo, které jsem kdy použil. V mém životě

⁷⁹ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 38.

⁸⁰ Vzhledem k faktu, že se nepočítají roky ani se neznají jména měsíců, jsou to s velkou pravděpodobností roční období – jediné zjednodušené uvědomování si času, které společnosti stačí.

zatím nebylo nic, co by stálo za to počítat takhle vysoko.

Jistě by ovšem bylo možné odpočítávat si žlutočasy a modročasy vlastního života. K ničemu by to nebylo, to je jasné, ale šlo by to.

V těch svých filmech často narážím na vysoké cifry. Nejednou se váží k nějaké válce. Velmi obvyklá je například cifra 1918. Nemám ponětí, co může představovat. Že by šlo o válku, ve které se bojovalo 1918 dní? Ale tak dlouho přece nic nemůže trvat. Člověku se točí hlava, když se snaží představit si něco tak dlouhého či velkého či rozsáhlého.

„Neptej se – pusť to z hlavy.“ Ano, musím to pustit z hlavy.

Nesmím zapomenout sníst si pár sójových suků a trochu masové omáčky, než si vezmu narkokapsli. Už dva večery jsem nevzal do úst.

Večer si někdy prohlížím Slovník, abych se naučil nová slova, a někdy mi to pomáhá usnout. Jindy ale nacházím výrazy, které mě vzrušují. Často jsou to slova, jejichž významu nerozumím – jako například „choroba“ nebo „algebra“. Přemílám si je v mysli a znovu a znovu čtu jejich definice, ale ty téměř vždycky obsahují další neproniknutelná slova, která mě rozčilují ještě víc. A pak si stejně musím vzít narkokapsli.

Nedokážu to všechno pustit z hlavy.

Dříve mi pomáhala ta zoologická zahrada, ale teď jsem tam přestal jezdit – kvůli těm dětem. Nic proti robotům, samozřejmě. Ale ty děti...⁸¹

Filmy očividně přesahují jeho schopnost chápání reality - již zmíněné nulové globální epistemické vybavení způsobuje, že nechápe princip základních věcí, například rodiny. Je překvapen faktem, že ti lidé jsou spolu všichni spřízněni a šokován „jak nepřiměřeně ti lidé riskují“ tím, že k sobě chovají hluboké city.⁸² Stává se z něho axiologický cizinec – jedinec s odlišnou lokální axiologickou modalitou, která mu mění systém hodnot. Postupně mu i dochází, že drogy ovlivňují jeho soustředění a pod jejich vlivem vynechává slova či celé věty⁸³ a tak je postupně přestává brát: „Nikdy v životě jsem asi neviděl a neslyšel tak jasně, ještě nikdy mi to tak nemyslelo. Že by to bylo tím, že jsem dneska nevzal žádnou drogu?“⁸⁴ Dle jeho tím ale také velice riskuje. Nezdrogovaná mysl mu totiž znovu dovoluje mít nějaké

⁸¹ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 28- 30.

⁸² TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 31

⁸³ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 39.

⁸⁴ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 40.

pocity. Děsí ho neustálé hromadné sebevraždy na veřejných místech, při kterých se trojice lidí nadopuje narkokapslemi, poleje benzínem a zapálí. Ale zároveň ho svazuje jeho výchova: „Napadlo mě, že bych tam měl běžet a vylít na ta hořící těla aspoň ten svůj čaj, ale nemohl jsem přece narušit jejich Právo na soukromí. Tak jsem zůstal stát a díval se.“⁸⁵ Cítí rozporuplnost, nemůže porozumět, proč by někdo ve společnosti šťastné se svými drogami a Soukromím pomýšlel na sebevraždu. Zanecháním drog spolu se zaměstnáváním a trénováním zesláblého mozku se Bentley dovítí dalšího a zcela podstatného problému společnosti. Přestože narážky zde byly už v dřívějších kapitolách, jako například v následujícím úryvku, ale kvůli drogám je nedokázal rozvézt do ucelené myšlenky:

Když jsem si začal vést tenhle deník, pozoruji, že si dávám mnohem větší pozor na všechny zvláštní zážitky, které mě přes den potkají – jen abych je večer mohl takhle zaznamenat, předpokládám. Všímat si věcí a přemýšlet o nich bývá někdy namáhavé a motá se mi z toho hlava, a tak si říkám, že si toho naši Plánovači byli asi dobře vědomi, když to zařizovali tak, aby prostý občan prakticky neměl k magnetofonům přístup. Nebo aby se nám při vyučování neustále opakovala ona základní učená poučka: „Když si s něčím nevíš rady, pusť to z hlavy“

Například jsem si onehdy povšiml jedné zvláštní věci v zoologické zahradě v Bronxu. Vlastně několika zvláštních věcí. Jezdím tam ideobusem⁸⁶ každou středu už přes měsíc a vždycky tam vidám jenom pět dětí – a jako by to byly stále tytéž děti. Všechny na sobě mají bílé košilky a pořád se cpou zmrzlinou, a co je nejpodivnější, vždycky vypadají, jako by je to v té zoologické zahradě nevímjak bavilo a byly z ní celé pryč. Ostatní návštěvníci zoo, mého věku nebo ještě starší, se na ně často zasněně dívají a usmívají se, a když ty děti zachytí něčí pohled, začnou tomu člověku ihned ukazovat na nějaké zvíře, třeba na slona, a povykovat: „Jé, to je velkej slon, podívejte!“ A dospělí se na sebe potěšeně usmívají. Případá mi to nějak divné. Nejsou ty děti nakonec jenom roboti?

A co mně vrtá hlavou ještě víc – jestli to jsou roboti, kde jsou potom skutečné děti?

Pokaždé zajdu do pavilónu plazů a vždycky tam narazím na jednu ženu v červených šatech. Někdy leží na lavičce blízko leguánů a spí. Jindy se tam jen tak líně poflakuje. Dneska měla v ruce sendvič a sledovala krajtou obecnou, jak se za sklem své kóje proplétá větvemi umělého stromu. Když to teď říkám do záznamu, napadá mě – jak to vlastně s tou krajtou je?

⁸⁵ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 38.

⁸⁶ Ideobus je osmimístný telepatický autobus, který se dovidá destinaci cestujícího z jeho myslí.

Ustavičně jenom prolézá mezi větvemi toho stromu. Matně si však vzpomínám – je to už strašně dávno, to jsem byl ještě malý kluk, a jak dávno to přesně bylo, to samozřejmě nemůžu vědět – vzpomínám si, že tehdy hadi v zoologické zahradě obvykle spali, že se stočení do klubíčka někde v koutku kóje ani nepohnuli, až vypadali, jako by byli mrtví.

Ale ta krajta v zoologické zahradě v Bronxu se pořád jenom plazí a kmitá jazýčkem a návštěvníky, kteří se přijdou podívat do pavilónu plazů, provokuje k obdivným ustrašeným vzdechům. Že by ten had byl taky robot?⁸⁷

Už při psaní deníku Bentley vzpomínkou na své roky v internátech naráží na fakt, že byl vlastně v poslední třídě internátu. Z toho vyplývá, že on a jeho vrstevníci byli „vůbec poslední generace lidí.“⁸⁸ Uvědomí si, jako už poněkolkáté, že nepotkává žádné mladší lidi, než je on sám, vyjma těch pěti dětiček v zoologické zahradě. Zde také potkává Mary Lou, dívku v červených šatech a třetího vypravěče této knihy. Bentley je šokován, že Mary Lou nebere vůbec žádné drogy a žije v zoologické zahradě, jelikož nemá zaměstnání ani domov. Nutno připomenout, že toto setkání se děje na začátku příběhu, kdy Bentley ještě drogy bere a tak ji zprvu považuje za blázna. Z toho, že není „normální“ viní právě absenci drog v jejím organismu.⁸⁹ Čtenář zde vidí očividný konflikt axiologických modalit, kdy Bentleyho hodnoty se shodují s globální modalitou, kdežto Mary Lou jakožto axiologický cizinec s lokálními omezeními, jak axiologickými, tak deontickými, má žebříček hodnot zcela odlišný. Mary Lou mu prozradí a dokáže svou teorii, že detekční služba už neexistuje.⁹⁰ Rozbije kamenem v pavilonu plazů kóji s krajtou a dokáže mu, že má v sobě baterie. Načež se objeví robot, který je chce zatknout, ale ona mu poručí: „*NezACLáněj, robote.*“ Vyjevenému Bentleymu pak vysvětluje:

„S roboty se musí zacházet jedině takhle. Vznikli proto, aby sloužili lidem, ale to už dneska nikdo neví.“

Aby sloužili lidem? Třeba to tak bylo. „Ale co detektoři?“

„Detekční služba už dávno nefunguje,“ prohlásila. „Podívejte se třeba na mě. Nikdo nic nezjistil. Že kradu sendviče. Že přespávám na veřejném místě. Že jsem zdrhla z rezervace

⁸⁷ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 27- 28.

⁸⁸ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 37.

⁸⁹ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 35.

⁹⁰ Detektoři jsou roboti, kteří mají dohlížet na lidi, zda se chovají podle výcviku.

pro nezaměstnatelné⁹¹ a nevrátila se tam.“

Nic jsem neříkal, ale z mého výrazu muselo být jasné, co se ve mně děje.

„Detekční služba už nefunguje,“ opakovala. „Možná nefungovala nikdy. Není to třeba. Každý je už z dětství tak zpracován, že nic nežádoucího neprovádí.“⁹²

Mary Lou pomáhá Bentleymu změnit pohled na svět a čtenář zde vidí postupný přechod z modalit globálních na lokální. Naučí jej nedbat deontických omezení této společnosti a tím změní i jeho axiologický a epistemický přístup k životu. On ji zase naučí číst a psát. Příběh Bentleyho se takovými směrem dá pojmut jako hledání hodnot. Avšak Spofforthův příběh je také hledání hodnot, ke kterým mu vede cesta skrz Bentleyho a Mary Lou. Spofforth se jednoho dne ukáže v Bentleyho pokoji/ kanceláři, kde spolu s Mary Lou žijí a předloží mu jejich problém:

„Učit někoho číst je zločin. Mohl byste se kvůli tomu dostat i do vězení.“

To mě nijak nevyděsilo. Vzpomněl jsem si na to, co Mary Lou říkala o detekční službě – že není známo, že by někdy někoho postihla. „A proč?“ zeptal jsem se. Tím jsem porušil jedno z pravidel Chování: „Na nic se neptej – uvolni se a zachovej klid.“ Ale bylo mi to jedno. Byl bych se rád dozvěděl, proč by to měl být zločin – učit někoho číst. A proč mi to Spofforth neřekl hned na začátku, když jsem mu navrhoval, že bych mohl na Newyorské univerzitě učit čtení. „Proč bych nesměl Mary Lou učit číst?“

Spofforth se naklonil dopředu, položil si ty svoje tlapy na kolena a upřel na mě oči. Z toho pohledu šel strach, ale neuhnul jsem mu.

„Čtení je nepřípustná důvěrnost,“ odpověděl. „Sbližuje jedince nebezpečně s pocity a myšlenkami jiných lidí. Může ho rozrušit a uvést do nežádoucího zmatku.“

Začínal jsem mít přece jen trochu strach. Spofforthova přítomnost zneklidňovala. Bylo těžké naslouchat jeho hlubokému, pánovitému hlasu a nepodlehnout nutkání podržet se a na nic se neptat. Vzpomněl jsem si však, co jsem četl v jedné knize: „I jiní se mohou mýlit.“ A přidržel jsem se toho. „Proč by to měl být zločin – být z něčeho rozrušený a zmatený? A dozvídat se, co si myslí a co cítí jiní lidé?“

Spofforth se na mě stále upřeně díval. „Vy nechcete být šťastný?“ zeptal se mě.

⁹¹ Rezervace pro lidi, kteří nemají uplatnění. Žijí tam a dostávají drogy zdarma.

⁹² TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 45.

Tuhle otázku jsem kdysi slyšel od svých robotů-učitelů ve výcvikovém středisku. Tenkrát se mi vždycky zdálo, že se na ni nedá odpovědět. Ale nyní, v téhle místnosti, s věcmi, které patřily Mary Lou, s projektorem a kazetami filmů, s myslí nezmámenou drogami, mě najednou rozhněvala. „Lidi, kteří nečtou, se přece často sami zabíjejí. Kdyby byli šťastní, myslíte, že by se upalovali?“⁹³

Spofforth Bentleyho nechá uvěznit, čímž se přiblíží k touženému životu s dívkou. Mary Lou své kapitoly píše také formou deníkových zápisků a popisuje svůj život od uvěznění Bentleyho. Spofforth ji nastěhoval do svého bytu, kde spolu s ním od té chvíle žije. Jako její milý ve vězení, Mary Lou nemá mnoho jiných možností, jelikož je v jiném stavu. Tímto se čtenář dostává k druhému důvodu, proč jsou lidé podněcováni k braní drog již od útlého věku. Narkokapsle a marihuanové cigarety totiž zamezují plodnost. Dozvídá se to z první ruky, od Spoffortha:

Tvůj táta měl pravdu. Aktivních detektorů je už jenom pár. Není jich už zapotřebí. Když se teď přestaly rodit děti...“

„Děti?“ opakovala jsem po něm.

„Ano,“ přisvědčil. Pak si šel zase sednout. „Vysvětlím ti, jak to je s těmi ideobusy.“

„Ale co ty děti?“ naléhala jsem. „Paul mi jednou říkal, že...“

Jeho pohled byl velmi zvláštní. „Mary,“ řekl, „já nevím, proč už se nerodí děti. Nějak to souvisí s programem regulace porodnosti.“

„Ale když se nebudou rodit děti,“ uvažovala jsem, „tak lidstvo na zemi vyhyne.“

Dlouhou chvíli mlčel. Pak se na mě zadíval. „A tobě by to vadilo?“ zeptal se. „Tobě by to opravdu vadilo?“

Dívali jsme se na sebe. Nevěděla jsem, co mám na to říct. Nevěděla jsem, jestli by mi to opravdu vadilo.⁹⁴

(...)

„Jsi jediná žena v Severní Americe, která není naprogramovaná⁹⁵. A zcela určitě

⁹³ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 84- 85.

⁹⁴ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 113- 114.

⁹⁵ Tím má na mysli, že neprošla řádným výcvikovým internátem.

jediná, která je těhotná. “

„Proč bych zrovna jenom já měla být těhotná a žádná jiná ne?“ podivila jsem se.

„Protože nebereš žádné pilulky a nekouříš marihuanu, V posledních třiceti letech obsahuje většina drog látku, která zabraňuje oplodnění. Jak jsme na to spolu onehdy narazili, prošel jsem si pak v knihovně pár kontrolních magnetických záznamů. Před lety bylo direktivním plánem stanoveno zablokovat na rok fertilitu, a snížit tak počet obyvatelstva. Rozhodl o tom počítač. Ale pak u něho došlo k nějakému selhání a plodnost už nikdy nebyla obnovena. “

To byl tedy šok. Chvilí jsem bez hnutí seděla a přemýšlela o tom. Opět jedna porucha technického zařízení, další pokažený počítač, a přestanou se rodit děti. Navždycky.

„Nemůžeš s tím něco udělat? Nedalo by se to opravit?“

„Možná,“ odpověděl. „Ale na opravářské práce já nejsem naprogramovaný.“

„Prosím tě, Bobe,“ vyhrkla jsem. Najednou jsem dostala zlost. „Vsadila bych se, že kdybys doopravdy chtěl, hravě bys tady svedl vymalovat i opravit tu výlevku.“

Nic na to neřekl.

Měla jsem z toho všeho divný, nepříjemný pocit. Ten rozhovor o tom, že na světě už nejsou žádné děti, mě nějak zneklidnil – ačkoli než mě na tu skutečnost Paul upozornil, vůbec jsem si toho nevšimla.

Upřeně jsem se na Boba zahleděla – tím pohledem, kterému Paul říká mystický a pro který mě prý miluje. „Dokážou roboti taky lhát?“ zeptala jsem se.

Neodpověděl.⁹⁶

Mary Lou následně ve svých kapitolách okřívá pravou podstatu nulové porodnosti. Spofforth jí vysvětluje, že dal Bentleyho uvěznit, aby s ní mohl žít. Doufal, že se mu odkryje paměť, ucelí vzpomínky, touhy a zmizí pocity melancholie. Nic z toho se nestalo. Jedná se totiž o postavu, na které neplatí tvrzení, že je aletické vybavení předem a natrvalo stanoveno – Spofforth se nemůže nic nového naučit ani zapomenout. Je vyroben takovým způsobem, aby byl stále v provozu, pamatoval si každý den své existence, ale nemohl se sám zničit. Proto je svou existencí zcela unaven a jediné východisko vidí ve vymření lidstva. Potom, když už

⁹⁶ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 116- 117.

nebude nikdo, komu by sloužil, se snad bude moct zabít. Dosažené hodnoty Spoffortha neuspokojily, pokračuje tedy v dosažení dalších chtěných hodnot, ale v cestě mu nyní brání Mary Lou, jelikož je těhotná. Mary Lou se tak dostává do těžké situace, kdy musí obhájit narození svého dítě a zároveň přimět Spoffortha učinit pravý opak a plodnost znovu obnovit, jelikož je jediný, kdo je toho schopen:

A pak jsem náhle dostala nápad. Nejdřív jsem se však zeptala: „Jak jsi to konkrétně provedl, že se přestaly rodit děti?“

„To zařízení funguje automaticky,“ vysvětloval. „Od evidence obyvatelstva dostává vstup, který ho uvědomí, má-li zvýšit nebo snížit počet těhotenství. Je totiž napojeno na mechanismus, který provádí distribuci narkokapslí. Je-li počet těhotenství příliš vysoký, zvýší se produkce narkotik, které blokují možnost oplodnění. Když počet těhotenství klesne, distribuují se narkokapsle, které jsou – právě jen pouhé narkokapsle.“

Seděla jsem a poslouchala to jako přednášku pro děti o ochraně Soukromí. Dozvěděla jsem se podrobnosti o vymírání mého biologického druhu, a jako by to pro mě nic neznamenalo. Bob stál na štaflích se štětkou v ruce, vyprávěl mi o tom, proč se už třicet let nerodí na světě děti, a se mnou to ani nehnulo. V mém světě nikdy žádné děti nebyly. Jenom ti obscénní malí roboti v bílých košilkách v zoologické zahradě. V životě jsem se nesečkala s nikým mladším, než jsem já. Jestli nebude žít mé dítě, lidstvo mou generací, smrtí Paulovou a mou vyhyne.

Dívala jsem se na něj. Obrátil se, sehnul se, namočil štětec do barvy a pak pokračoval v natírání stěny nad mou knihovničkou.

„Přibližně v době, kdy ses narodila,“ pokračoval Bob, „selhal jeden odpor ve vstupním amplifikátoru. Zařízení začalo dostávat varovné signály, že populační křivka příliš stoupá. A dostává je pořád, takže se tedy neustále poslušně snaží snížit porodnost tím, že distribuuje narkokapsle, které zastavují ovulaci – ačkoli se mu mezitím podařilo sterilizovat celou vaši generaci už v internátních střediscích. Kdybys byla zůstala v internátu ještě jeden jediný žlutočas, měla bys teď už dávno po vaječnicích.“ Domaloval mezitím jeden horní roh. Zed' teď zářila čistotou.

(...) A pak jsem si to začala uvědomovat – celou obrovitost věci toho, co začalo kdysi v pradávných dobách ve stromech a v jeskyních afrických plání; představovala jsem si, jak se pak do všech koutů světa šíří život člověka, vzpřímeného a podobného opici, a jak si ten tvor

začíná budovat nejprve své idoly a potom velkoměsta. A pak najednou zdegeneruje na zdrogovanou zřůdu, truchlivý pozůstatek slávy, protože selže technika. Kvůli drobné součástce porouchaného mechanismu. A kvůli robotovi nadanému nadlidskými vlastnostmi, který se ani nepokusí onen mechanismus opravit.

„Bože můj, Bobe,“ vyrazila jsem ze sebe. „Bože můj.“ V té chvíli jsem ho nenáviděla – jeho chladnokrevnost, jeho sílu, i jeho smutek. „Ty proklatá příšero,“ pokračovala jsem. „Dáble. Ty d'áble. Takže ty nás takhle necháváš vychcípát. Jenom proto, že máš sám sebevražedné sklony.“

Přestal malovat a znovu se obrátil ke mně. „Přesně tak,“ řekl.

Nadechla jsem se. „A kdyby na tom záleželo, mohl bys zařídit, aby se zastavila výroba těch narkokapslí blokující fertilitu tady u nás?“

„Jistě. Třeba na celém světě.“

„A uměl bys zastavit výrobu narkokapslí vůbec. Všech typů?“

„Uměl.“

Znovu jsem se nadechla. A pak jsem řekla velmi tiše: „A pokud jde o tu Empire State Building,“ podívala jsem se z okna tím směrem. „Mohla bych tě z ní shodit dolů.“⁹⁷

Velká myšlenka této knihy řadící ji do subžánru soft SF je závažná a propletená skrze mnoho myšlenek menších. Na jedné straně jsou tu lidé, kteří se uchýlili svým způsobem do ústraní a odmítli nést jakoukoli zodpovědnost za osud lidstva a na straně druhé jsou tu roboti, kteří se neustále porouchávají, senilní, avšak zastávají veškerou práci za lidi. Opět je symbol východiska z utopické společnosti kniha, jakožto základ myšlenek, kterých se lidstvo nesmí vzdát. Díky schopnosti číst a následně psát se lidská mysl uvedla znovu do chodu a konstantně nutila člověka vypěstovat si pud sebezáchovy. Vytržení z letargie donutila lidskou bytost poznat co to je cítit a vnímat a mít nad pocity kontrolu bez pomoci drog. Jako výsledek člověk dokáže rozpoznat, že je s ním manipulováno a může se začít učit rozpoznávat zlé od dobrého podle vlastního systému hodnot.

Schopnost číst Bentleymu zachrání život ve vězení tím, že mu poskytne naději. Později na svobodě mu zachrání život podruhé, poté co potká nábožensky založený rod

⁹⁷ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 244- 246.

Baleenů. Rod Baleenů se snaží žít podle svého nejlepšího vědomí o křesťanství. Bentley může jako jediný předčítat Písmo svaté, tudíž ho namísto upálení jako špeha prohlásí za „Čtece“⁹⁸. Jejich způsob života je pro Bentleyho občas ironický. Na rozdíl od ostatních umí číst a zná tak pravou podstatu věcí. Místo, kde žije rodina Baleenů se staré zarostlé město Maugre, základna ministerstva obrany. Díky tomu ke zde nesčetné množství zásob, které jsou konzervovány ozářením a mají tak neomezenou trvanlivost. Obchodní dům plný potravin, oblečení, náradí a různých domácích potřeb je jejich „svatyně“ či „chrám boží“. „Věčný oheň“, do kterého chtěli Bentleyho hodit je označen jako: „umělé slunce, termonukleární projekt 3“. Tady Bentleymu dochází: „*Teprve teď jsem si začínal uvědomovat, že svět je možná plný lidí, kterým se nedostalo vychování, jaké mám já.*“⁹⁹ Od přítelkyně Annabel Baleenové se dozví, že vůdce rodu Edgara Baleena považují za proroka a i on sám o sobě smýšlí jako o Noemovi: „*Pokládá se za proroka. Podle něj se už na světě děti nerodí proto, že Pán lidí trestá za všechny jejich hříchy – jako to bylo za Noema.*“¹⁰⁰ Avšak Bentley s jejich způsobem života nesouhlasí¹⁰¹, v důsledku čehož po nějakém čase stráveném v jejich řadách odchází směrem k městu s nadějí, že najde Mary Lou. Nyní si je plně vědom nezbytnosti knih:

Panebože, co všechno jsem se dočetl a naučil od odjezdu z Ohia! Díky tomu jsem se změnil tak, že sám sebe nepoznávám. Třeba pouze vědomí, že lidský rod má svou minulost, a získání určité základní představy, jak ta minulost vypadala, změnilo můj způsob myšlení a moje chování zcela od základů.

(...)Všechny ty knihy, i ty nejnudnější nebo téměř nesrozumitelné, mě naučily jasněji chápat, co to znamená být člověkem. A pocit užaslého rozechvění, který se mě někdy zmocní při dotyku s myslí nějaké jiné, už dávno mrtvé osoby, mi pomohl plně si uvědomit, že na této zemi nejsem sám. Že tu se mnou jsou jiní, kteří cítí totéž co já, a někdy se jim podaří vyslovit nevyslovitelné. „Z lesa sem zaznívá jenom zpěv drozda.“ „Já jsem ta cesta, pravda i život. Kdo věří ve mě, i kdyby umřel, bude žít.“ „Můj život křehce čeká na van smrti, jenž sfoukne ho jak pířko z hřbetu ruky.“¹⁰²

Když se ohlídne zpět, vidí křivdy na něm způsobené společností a roboty:

Když jsem se takhle probral potřetí či počtvrté, začala na mě doléhat jakási tíseň

⁹⁸ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 207- 208.

⁹⁹ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 223.

¹⁰⁰ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 222.

¹⁰¹ Podařilo se jim zbavit se robotů, ale drog nikoliv.

¹⁰² TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 263.

kolem žaludku. Mé mysli nebylo lehké, protože ji vyplňoval skličující pocit, který mi byl dobře znám, ale neuměl jsem ho správně pojmenovat. Teprve postupně mi v té tmě, do které se vytrvale ozýval jemný šustot pneumatik, došlo, co se se mnou děje: Stýská se mi. Stýská se mi, protože, jsem strašně opuštěný. Teprve teď jsem si to uvědomil.

Posadil jsem se. Bože! Vždyť to bylo tak prosté. Začínal se mě zmocňovat hněv. Co mi bylo platné, že jsem měl Soukromí a Soběstačnost a Svobodu, když jsem se musel takhle trápit? Strašně jsem toužil po něčem docela jiném už celá léta. Nebyl jsem šťastný – jen málokdy v životě jsem byl opravdu šťastný.

To je strašné! říkal jsem si v duchu. Všechny ty lži! Dělal se mi špatně, když jsem na to pomyslel: když jsem se znovu viděl jako apatické dítě vysedávající před televizí, ve třídě, kde mi učitelé-roboti vtloukají do hlavy, že smyslem života je »rozvoj vlastního nitra«, že »se souložením je lepší se moc nepárat«, že jediné, co je skutečné, je moje vědomí, a to že lze ovlivnit chemicky. Už tehdy jsem však toužil, ba přímo zoufale prahl po jediném: aby mě někdo miloval. A abych mohl sám milovat. A oni mě nenaučili ani to slovo.¹⁰³

Setkání Mary Lou, Bentleyho a jejich ve zdraví narozené holčičky Jane probíhá v zoologické zahradě. Budoucnost pro ně a lidstvo vypadá nadějně ze dvou důvodů. Za prvé, výroba narkokapslí je zastavena, plodnost se postupně obnoví a lidstvo se probudí s „pořádnou kocovinou“¹⁰⁴, jak poznamenává Mary Lou. Lokální aletická modalita přeroste v modalitu globální. Za druhé, se bude lidstvo postupně probouzet k plnohodnotnému životu, jelikož Bentleyho pobyt ve vězení a u rodu Baleenů ho naučil možnosti žítí bez práce robotů, synvajíček, opičí slaniny a promléka. Globální axiologické omezení se tedy změní ve stejném rozsahu jako modalita aletická.

Kniha Zpěv Drozda svými rysy splňuje podmínky pro zařazení pod subžánr soft SF. I přes svou míru techniky, je zde stěžejní nadčasová myšlenka o nutnosti knihy, která by měla otřást vnitřním klidem čtenáře. Namísto popisu strojů či války robotů, je zde podstatný fakt, že si lidstvo v touze po komfortu a svému přístupu k práci zjednodušilo život natolik, že už prakticky ani nemuselo existovat.

¹⁰³ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 255.

¹⁰⁴ TEVIS, Walter. *Zpěv Drozda*. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986, s. 276.

Závěr

V teoretické části práce předkládá rozlišující faktory dvou literárních žánrů science fiction a fantasy. Chápání těchto žánrů se různí, proto se v této práci vyskytují dva odborníci, Don D'Amassa a Norman Spinrand, kteří si protiřečí. Přičemž je dále řečeno, ke kterému se práce, při užívání termínů, dále přiklání. Dále jsou v první polovině teoretické části práce představeny pojmy soft a hard SF, utopie a dystopie. Porovnáním soft a hard SF byly zvýrazněny charakteristické rysy, na které se zaměřuje analýza textů v praktické části práce. Druhou polovinu praktické části utváří kapitoly věnované terminologiím Tomáše Kubíčka a Lubomíra Doležela, se kterými jsou vypracovány analýzy textů v praktické části.

Teoretickou část následuje praktická část práce, ve které jsou analyzovány knihy *451 stupňů Fahrenheita* a *Zpěv drozda*. Tyto dvě knihy spojuje hlavní rys soft science fiction, a sice nadčasová myšlenka. U obou knih nadčasová myšlenka předává zprávu o nezbytnosti knih pro osud lidstva. Ve *451 stupních Fahrenheita* je zakázáno číst a knihy se pálí, jelikož čtení je zárodek vědomostí. Ty poté způsobují rozdílnost lidí, která, stejně jako rasové odlišnosti, způsobuje nenávist. Klíčový je fakt, že rozsudek knih nebyl vyneset autoritou, ale svobodně se rozhodujícími lidmi. Jinak by se totiž mohlo jednat ryze o dystopické dílo. V knize *Zpěv drozda* se lidé opět dobrovolně vzdali knih, zde však z jiného důvodu. Tato kniha poselství nadčasové myšlenky podává v podobě apatické společnosti. Oproti fikčnímu světu *451 stupňů Fahrenheita*, ve kterém jsou lidé zahleděni do sebe a povrchních radovánek, společnost ve fikčním světě *Zpěvu drozda* rezignovala a spokojila se s existencí zdrogovaných chodících schránek. Varování před futuristickými stroji a jakým fatálním způsobem mohou ovlivnit lidstvo, potom ustupuje před varováním, jakým fatálním způsobem může lidstvo ovlivnit negramotnost, apatie a drogy.

Obě tyto knihy tedy spojuje nadčasová myšlenka a navíc jejich míra komplexnosti děje přesahuje míru popisnosti vědecko-technologickému pokroku. Definice soft SF, která je poskytnuta v teoretické části, je v praktické části podtržena za pomoci terminologiemi v teoretické části. Tudíž tato práce splnila svůj cíl, představila termín literárního subžánru soft SF a za pomoci naratologických metod analýzy do něj zařadila knihy

Použitá literatura a prameny

- D'AMMASSA, Donald. Encyclopedia of Adventure Fiction. NY: Infobase Publishing, 2005
- SPINRAD, Norman. Science Fiction in the Real World. Chicago: SIU Press, 1990
- ADAMOVIČ, Ivan. Slovník české literární fantastiky a science fiction. R3, 1995
- BROOKS, Landon. Science Fiction after 1900, From the Steam Man to the Stars. NY: Routledge, 2014
- STABLEFORD, Brian. Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia. NY: Routledge, 2006
- ŠIDÁK, Pavel. Encyklopedie literárních žánrů. Praha: Literární akademie, 2013
- KUBÍČEK, Tomáš. Naratologie: Strukturální analýza vyprávění. Praha: Dauphin, 2013
- Doležel, L. Heterocosmica. Fikce a možné světy. Praha: Karolinum 2003
- BRADBURY, Ray Douglas. 451 stupňů Fahrenheita. Praha: Baronet Publishers, 2009
- TEVIS, Walter. Zpěv Drozda. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1986