



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra anglistiky

Diplomová práce

Splynutí fikce a reality v románech Philipa K. Dicka

The Unity of Fiction and Reality in the Novels of Philip K. Dick

Vypracoval: Vojtěch Hanzlovský

Vedoucí práce: PhDr. Kamila Vránková, Ph.D.

České Budějovice 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci *Splynutí fikce a reality v románech Philipa K. Dicka* jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

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

V Českých Budějovicích dne 2. února 2023

Vojtěch Hanzlovský

Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval vedoucí své práce, PhDr. Kamile Vránkové, Ph.D., za možnost zpracovávat toto téma a za neuvěřitelnou trpělivost, kterou projevila. Děkuji i Tobě, Káťo. Vám ostatním příležitostně poděkuji osobně.

Anotace

Diplomová práce *Splynutí fikce a reality v románech Philipa K. Dicka* prostřednictvím děl tohoto autora poukazuje na literární projevy tzv. postmoderní science fiction, po-
tažmo postmoderní prózy obecně. Ačkoliv je Dick znám především jako autor science
fiction, jeho dílo mnohdy úzké chápání kategorie vědecké fantastiky úspěšně překra-
čovalo. Tato práce vybírá k diskusi volnou románovou trilogii VALIS, konkrétně její
jednotlivé díly *VALIS* (1978), *The Divine Invasion* (1980) a *The Transmigration of Ti-*
mothy Archer (1982), které jsou svým filozofickým přesahem považovány za určitý
vrchol autorovy tvorby. Práce si klade za cíl charakterizovat specifika postmoderní
literatury ve zmíněných románech a poskytnout konkrétní příklady sepletí autorova
života s jeho dílem.

Abstract

The diploma thesis *The Unity of Fiction and Reality in the Novels of Philip K. Dick*
uses the works of this author to demonstrate the literary manifestations of so-called
postmodern science fiction, or postmodern fiction in general. While Dick is known
predominantly as a science fiction author, his work exceeded the often narrow un-
derstanding of science fiction. This thesis discusses the VALIS Trilogy, or rather its
individual instalments, *VALIS* (1978), *The Divine Invasion* (1980) and *The Transmi-*
gration of Timothy Archer (1982), which are considered a pinnacle of Dick's work due
to their philosophical dimension. The aim of this thesis is to characterise the specifics
of postmodern literature in the novels and to exemplify the unity of the author's life
and his fiction.

Obsah

Úvodem	8
2 Philip K. Dick a jeho nestabilní reality	10
2.1 Dickova ontologie a hollywoodská popularita	11
2.2 Kanonický autor digitálního věku	15
2.2.1 <i>Science Fiction Studies</i> a levicová kritika	16
2.2.2 Posthumanismus a kyberkultura	18
2.2.3 Dick a Baudrillardův postmodernismus	19
2.2.4 Literárněkritické ohlasy	21
2.2.5 Kánon a Americká knihovna	23
2.3 Biografické simulakrum	26
2.3.1 1928-1962: Portrét umělce v brakových letech	31
2.3.2 1963-1973: Vrcholně divoké období	40
2.3.3 1974-1982: Od Exegeze k Transmigraci	45
2.4 Základní přehled událostí 2-3-74 a synopse děje <i>Trilogie VALIS</i>	48
2.4.1 2-3-74	48
2.4.2 <i>Exegeze Philipa K. Dicka</i>	49
2.4.3 <i>VALIS</i> (1978)	49
2.4.4 <i>The Divine Invasion</i> (1980)	49
2.4.5 <i>The Transmigration of Timothy Archer</i>	50
3 Znaky literárního postmodernismu	51
3.1 Pastiš	51
3.2 Rozrušení časovosti	52
3.3 Fragmentárnost	53
3.4 Volné asociace	53
3.5 Paranoia	54
3.6 Bludný kruh a metafikce	55
4 Trilogie VALIS	56
4.1 Ontologická nestabilita třikrát jinak	58
4.2 Dualita a dvojníci	61
4.3 Racionální šílenství (paranoia)	63
Závěrem	66
Poznámky	68

Použitá literatura a prameny	76
---	-----------

Úvodem

V předkládané diplomové práci se setkává několik fenoménů, které se vzpírají definici či uchopitelnosti. Jedním z nich je samotný autor. Říci, že život Philipa K. Dicka by vydal na několik románů nutně zní jako klišé. Říci, že Philip K. Dick ztělesňoval dobu, v níž žil, plnou vědeckého pokroku, společenských změn, stále přítomného traumatu druhé světové války, studené války a objevování vesmíru, které nutně podněcovalo lidskou fantazii, zní snad jako ještě větší klišé. A co teprve říci, že se stal kulturní ikonou. Několik románů o Philipu K. Dickovi již pochopitelně vzniklo, ne však prostřednictvím standardní cesty autobiografie, ale prostřednictvím metafikce, kdy se autor sám dobývá do svého díla a za čtenářem.

Druhým takovým fenoménem je science fiction. Dick patřil k prvním autorům vědecké fantastiky, kterým se podařilo prolomit ledy žánrovosti (i když je pravda, že příležitostné oslavování knihy *Confessions of a Crap Artist* (1975) jako Dicka bez sci-fi tomu nutně nenapovídá). Science fiction je literární kritikou zatracované, objevované, obdivované a mnohdy zůstává nepochopené. Skýtá však velmi pestrou paletu různých přístupů, obraznosti a potenciálu a našlo si cestu nejen do literatury, ale do každého myslitelného umění, kterému otevírá nové možnosti.

V neposlední řadě je tu postmodernismus. Již od prvních teoretických reflexí se objevuje problém definice a vztahu postmodernismu k modernismu. Ono „post“ jaksí provokuje, protože vytváří dojem absence vlastní identity postmodernismu, jako by skutečně byl jenom tím, co následuje po modernismu. V literatuře je možné na tuto otázku nalézt protichůdné odpovědi (což každého správného postmodernistu musí potěšit). Zdá se, že právě otevřenost, hravost, ochota experimentovat a schopnost přijmout do značné míry nahodilost, otevřela mainstreamovou či uměleckou literaturu metodám vědecké fantastiky.

Tato práce se tedy nachází v průsečíku velmi plodného a při bližším zkoumání ne nutně tak snadno zařaditelného autora, literárního žánru, jenž se těší velké popularitě, ale literární kritika se k němu dodnes ledaskdy staví s odstupem, a směru, o jehož existenci a definici se akademická obec pře již desetiletí.

Vzhledem k tématu metodika této práce spočívá zejména v pečlivě vypracované biografii Philipa K. Dicka, který se sám stal jakýmsi kulturním fenoménem. Autor je tak nahlížen z několika úhlů pohledu, ať už samotných životních událostí, jako vděčný zdroj materiálu pro filmová studia nebo zhruba stejně vděčný objekt literární kritiky. V tomto ohledu tato práce následuje část kritiků zastávajících názor, že znalost Dickovy biografie je pro jeho čtení nezbytná.

Teoretickou bázi tvoří několik základních znaků postmoderní prózy popsanych ve třetí kapitole. Jejich výčet není samozřejmě vyčerpávající a omezuje se zejména na ty, které jsou příznačné a důležité pro Dickovo dílo a jeho analýzu.

Samotná analýza se zabývá gnostickou trilogií, v níž sleduje jednotlivé prvky postmodernismu, science fiction a sepětí Dickova literárního díla s jeho životem. Jak již tento úvod napovídá, jedná se o spojení organické, tudíž spolu biografická, teoretická a analytická část komunikují a analýza v Dickově případě začíná již životopisem.

2 Philip K. Dick a jeho nestabilní reality

Pohledem do obsahu této práce patrně vyjde najevo, že aktuální kapitola je svým rozsahem přeci jen rozměrnější, než by bylo bývalo pro přiblížení základních poznatků o životě a díle diskutovaného autora nezbytně nutné. Padne-li elementární dotaz, kým Philip K. Dick vlastně byl, bude tou nejjednodušší a nejheslovitější možnou odpovědí, že šlo o amerického tvůrce science fiction, který za čtyřiapadesát let svého života, mezi roky 1928 a 1982, dokázal napsat odhadem¹ přes čtyřiačtyřicet románů a kolem sto dvaceti povídkových textů, podepsán je ale rovněž pod řadou esejů, kratších komentářů, přednáškových statí a fragmentů postupně uveřejňované osobní korespondence.

Na dotaz ohledně charakteru a významu Dickova díla se však už nabízí mnohem pestřejší paleta odpovědí. Autorova značně svérázná poetika, třebaže on sám strávil většinu svého nadmíru aktivního tvůrčího života zaškatulkován jako žánrový autor toho nejhrubšího zrna, získávala převážně vřelé kritické ohlasy s ohledem na pozorovanou schopnost zachytit převažující společenské nálady své doby. Specifický efekt nedůvěry k vnímané realitě, který do masové kultury Dick pomohl prosadit, našel hojně uplatnění ve vědeckofantastických velkofilmech posledních tří dekad, díky čemuž takové snímky mohou být, i když některé z PKD přímo nevycházejí, považovány za jeho neformální dědictví. Protože se navíc vývoj kulturní a literární teorie koncem dvacátého století vydal směrem pomyslného amnestování projevů žánrové tvorby, mohl být Dickovi v posledních letech stále častěji přiznáván status neopomenutelné americké literární osobnosti.

Je názorem autora tohoto textu, že bližší lokalizace Dickovy pozice na mapě americké literatury dvacátého století si žádá poněkud robustnější přístup. Tato kapitola jako celek proto sleduje tři základní roviny, které jsou považovány za nutné předpoklady komplexnějšího pohledu na spisovatelovy tvůrčí projevy. Podkapitola 2.1 se pokouší obecněji popsat Dickovu poetiku a zejména konkretizovat elementární textovou strategii, s jejíž pomocí opakovaně destabilizoval své fikční reality. K tomu je využito příkladů z vědeckofantastické kinematografie, neboť jejich relativní nekomplikovanost v porovnání s literární realizací příběhů PKD umožňuje snáze přiblížit náladu, kterou efektivně budoval ve svých narrativech. Dílčí podkapitola 2.2 poskytuje pohled na význačné kritické reflexe Dickových děl a na postupné ustavení jeho prominentní pozice v rámci amerického literární kánonu, jednodušeji řečeno, jak byly v jeho dílech nahlíženy projevy spojované s postmoderní kulturou, potažmo postmoderní science fiction literaturou, a proč je v současné době brán za významného spisovatele. Závěrečná část, 2.3, se pak pokouší na půdorysu životopisných milníků Dickovy kariéry zprostředkovat konkrétnější okolnosti jeho publikační historie společně s rámcovou charakteristikou primárních textů této práce.

2.1 Dickova ontologie a hollywoodská popularita

Na sklonku minulého století byl v mainstreamové filmové produkci pozorovatelný nárůst obliby námětů využívajících motivu ontologické nestability, byť ve formě odpovídající potřebám zábavního průmyslu a možnostem běžného diváka. Pokud jde o terminologické vymezení řečeného, pojem „ontologická“ je zde užit v mezích nejprostší možné asociace s ontologií coby jinak komplexní filozofickou disciplínou, totiž jako systematicky kladená otázka ohledně podstaty bytí, respektive jako snaha poznat ustavující strukturu reality skrze popis a hierarchizaci konkrétních i abstraktních entit tvořících popsitelnou skutečnost (Honderich, 2005, s. 670). Vzhledem ale k tomu, že v textu této práce je řeč primárně o narativní fikci (potažmo v případě této podkapitoly o jejím audiovizuálním ztvárnění), rozumí se tím činitele ovlivňující existenci jednotlivých postav v rámci autorem konstruovaného světa a realita ohraničená záběrem samotného díla. V tomto pojetí jsou tedy ontologickou nestabilitou myšleny náměty pracující s realitou jako nespolehlivým a obvykle vícevrstevným konstruktem.

Tato ontologická nestabilita se v řadě snímků západní proveniencie uvedených v době kolem roku 2000 projevuje skrze dosti specifický dějový moment, který, ač vystavěný v jednotlivých dílech různými prostředky, vede většinou k obdobnému efektu - po nějaké přelomové a často též surreálně vědeckofantastické zkušenosti je zdánlivá stabilita protagonistovy reality postupně erodována, případně rovnou odhalena jako podvrh nebo simulace. Jako zástupce takových filmů lze namátkou jmenovat *Dark City* (1998, r. A. Proyas), *eXistenZ* (1999, r. David Cronenberg) nebo *Vanilla Sky* (2001, r. C. Crowe). Ovšem mezi vrcholné realizace této vyprávěcí techniky, jimž je rovněž možné přiřknout výraznou kulturní stopu, patří v rámci uvedeného období spíše satiricky koncipovaná alegorie masmediálně manipulované společnosti *The Truman Show* (1998, r. P. Weir), kriticky neprávem odsuzovaný cyberpunkový thriller *The Thirteenth Floor* (1999, r. J. Rusnak) a především pak popkulturní hegemon nultých let jednadvacátého století, kterým je postmoderně hipsterský příběh virtuálního Krista *The Matrix* (1999, r. sourozenecké duo Wachowských).

Prostřednictvím značné obliby těchto filmů, zejména pak *Matrixu*, se v populární kultuře zabydlela vědeckofantastická metafora společenského „[...] uvěznění v odcizujícím systému, navrženém tak, aby udržel člověka poslušného, otupělého a zapojeného do nekonečného cyklu pozdně kapitalistické výroby a spotřeby²“ (Higgins, 2015, s. 44). Paradoxně ale simultánní prožitek fascinace a zděšení z náhle vnímané vratkosti reality, snad kromě krátkodobého vzepětí touhy po autenticitě, nevedl o moc dál než k postupné apropriaci těchto kulturních projevů (ontologicky nestabilní produkce většinovým recipientům zkrátka zevšedněl) a postupnému překlopení z šoku do jakési sebepopírající konformity, v níž sice „žijeme v Matrixu, ale jeho nesčetné spotřebitelské výhody jsou úžasné na pohled i na nákup³“ (Higgins, 2015, s. 51).

Opakované využívání prvku ontologické nestability v rámci zmíněného období příznačně glosoval známý slovinský kulturní teoretik Slavoj Žižek, když se v narážce na *Truman Show* tázal:

Není snad vrcholem amerického paranoidního snu někoho, kdo žije v idylickém kalifornském maloměstě, konzumentském ráji, náhlé podezření, že svět, v němž žije, je podvrh, pouhé divadlo zinscenované proto, aby ho přesvědčilo, že žije ve skutečném světě, zatímco všichni kolem něj jsou fakticky jen herci a komparz v obrovské show⁴?
(Žižek, 2006, s. 1550)

Pokud by navíc byl tento Žižekův rétorický obrat skutečně položen jako otázka, musela by v případě minimálně jednoho konkrétního Kalifornana být odpověď velké a zcela jednoznačné ano. Vzhledem k tématu tohoto textu patrně nepřekvapí, že tímto Kalifornanem je míněn vědeckofantastický spisovatel Philip K. Dick.

Ačkoliv se v tomto bodě mohou dosud popisované tendence k plastifikaci reality v rámci relativně nedávného vývoje vědeckofantastické kinematografie zdát jako zbytečně obšírný úvod k debatě o Dickovu tvůrčím odkazu, pro pochopení toho, jak tato práce jeho dílo dále nahlíží, je považován za důležitý. Autor tohoto textu totiž, po vzoru literárního kritika Umberta Rossiho (2011, s. 6, 10), který tentýž efekt označuje jako „ontologickou nejistotu“, chápe ontologickou nestabilitu coby stěžejní autorskou strategii Philipa K. Dicka, v různých obměnách dohledatelnou v naprosté většině jeho produkce. Terminologický rozdíl mezi „nestabilitou“ a „nejistotou“ je v tomto případě vnímán jako ryze kosmetický, oba jsou brány jako významově synonymní, nicméně v rámci osobní preference je upřednostňována první varianta, jelikož autor této práce čistě hnidopišsky prohlašuje, že u PKD nejistota velice často přerůstá v nestabilitu.

Při vymezení konstituujících faktorů specificky Dickovské ontologické nestability pak Rossi odkazuje na Fredrica Jamesona, vlivného levicového filozofa a kritika, jehož interpretace Dickova díla patří ve svém oboru k nejzásadnějším příspěvkům. Jameson spatřuje hlavní zdroj Dickovy svérázné poetiky v nesouladu vědomí (obvykle navíc ovlivněného nějakým dalším stimulem, tedy ne plně bdělého) a okolní realitou, jež na něj působí.

Každému, kdo Dicka četl, je dobře známá ona děsivá nejistota, tohle kolísání reality, jednou přičítané drogám, jindy schizofrenii, a někdy novým vědeckofantastickým silám, při němž se niterný svět jakoby zhmotňuje a přichází zpět ve formě simulakra či nějaké důmyslné fotograficky věrné reprodukce vnějšku⁵.

(Jameson, 1975, s. 32)

Kromě čistě vědeckofantastické roviny, což je sice častý, nikoliv ale nutně vždy zjevně přítomný aspekt Dickovy práce s fikční realitou, je proto dobré brát v potaz i nestabilitu samotného vnímání protagonistů jeho děl, neboť zde se do jisté míry odráží pro autorovu dobu, čímž jsou myšlena především šedesátá a sedmdesátá léta, typická fascinace

změněnými stavy vědomí a častým paranoidním strachem z manipulace. Prakticky jde o projevy poplatné kulturnímu doznívání beatnického nonkonformismu a zároveň nástupu kontrakulturních hnutí šedesátých let (Belgrad, 2008, s. 241).

Zmínky o široce známých filmových science fiction jako *The Matrix* nebo *The Truman Show* mají v kontextu diskuze nad dílem Philipa K. Dicka svůj význam nejen proto, že tyto snímky mohou dobře posloužit pro ilustraci spisovatelových vyprávěcích postupů, ale také protože hollywoodský filmový průmysl se na utváření dnešního vnímání odkazu PKD podstatnou měrou přímo podílel. Podobně jako se přičiněním mladší generace tvůrců tzv. Nového⁶ Hollywoodu stal ze science fiction oblíbený a nadmíru rentabilní žánr, dokázali filmaři jmenovaní zkraje této kapitoly kriticky a komerčně uspět i se zdánlivě dosti komplexní vědeckofantastickou látkou, přestože stále platí, že běžný divák mohl naprosto bez problémů jakékoliv projevy ontologické nestability nekriticky zkonzumovat spolu s pytlíkem popcornu.

Německý filmový historik Thomas Elsaesser (2021, s. 187) o tomto kinematografickém trendu prohlásil, že nese zřetelnou dickovskou DNA, protože stojí na „premise spekulativních myšlenkových experimentů, je variací na [Dickovy] mnohé obseze, nebo si pohrává s pro něj typickými tématy a motivy, například potlačenými vzpomínkami, falešnou minulostí, podivnými dvojníky a simulovanými realitami⁷“. Nutno uznat, že u některých textů PKD je tato filmová paralela obzvláště zřetelná. Například román *Time Out of Joint* (1959) je ve své základní příběhové linii a též skrze specificky humornou náladu až nápadně podobný *The Truman Show*, ačkoliv Dick svého protagonistu nechává uvěznit v iluzi idylického amerického maloměsta z mnohem zlověstnějšího důvodu než režisér Weir - filmový Truman je nevědomky hlavní hvězdou globální reality show, zatímco Dickův Ragle Gumm padá za oběť sofistikované konspiraci, jejíž cílem je tajně zneužít jeho psychické schopnosti pro potřeby futuristické války. V případě analogie s *Matrixem* pak Dickova bibliografie rovněž čítá několik titulů vykazujících nápadné motivické podobnosti, ovšem bez zvlášť výrazného akcentu na technicistní stránku počítačové virtuální skutečnosti, jak je typické třeba pro cyberpunk, o něco pozdější styl science fiction, za jehož přímého předchůdce a inspirační zdroj je PKD běžně považován (Booker, 2001, s. 28). Jako příklady Dickovy práce s virtuálními světy mohou být jmenovány román *Ubik* (1969), v němž pomocí technických prostředků dokáže lidské vědomí překonat tělesné limity a dále existovat v simulovaném světě, přičemž schopnost některých charakterů ovlivňovat parametry obou vrstev reality značně připomíná polofyzickou existenci hrdinů *Matrixu*, nebo povídka *I Hope I Shall Arrive Soon* (1980), vyprávějící příběh mezihvězdného cestovatele, jemuž jsou sice pro potřeby dalekého mezihvězdného letu pozastaveny tělesné funkce, ale vinou technické závady zůstává při vědomí, což umělá inteligence zodpovědná za jeho stav řeší tím, že mu dokola přehrává upravené záznamy jeho vlastních vzpomínek a nechtěně tak zcela potlačí jeho schopnost rozpoznat realitu.

Dílo Philipa Dicka však nepředstavuje jen možnou inspiraci či kulturně historický kontext známějších snímků, on sám jako autor předloh stojí za hned několika zásadními filmovými počiny. Tvůrčí odkaz PKD se totiž výrazně popularizuje v souvislosti s rozmachem filmové SF počátkem osmdesátých let, tedy poté, co vznikl na motivy románu *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) vizuálně podmanivý thriller *Blade Runner* (1982, r. R. Scott). Jak zmiňuje C. Freedman (1988, s. 121), Scottův film sice svou předlohu příliš nectí, k Dickově tvorbě však sám o sobě dokázal přitáhnout patrně početnější publikum, než jaké o spisovateli kdykoliv předtím vůbec slyšelo. V roce 1990 pak na půdorysu novely *We Can Remember It for You Wholesale* (1966) natočil Paul Verhoeven akční počin s názvem *Total Recall*, jehož protagonista ztvárněný Arnoldem Schwarzeneggerem veškeré ontologické pochybnosti úspěšně překonává svou vypracovanou muskulaturou a dobře mířenou kulometnou palbou. Není možná divu, že dlouholetí obdivovatelé PKD pojali k *Recallu* pro naprosté popření poetiky jeho předlohy poměrně silnou nechuť (Bould, 2015, s. 121). Z dickovských adaptací pak za zmínku stojí ještě *Minority Report* (2002), natočený pod režijní taktovkou Stevena Spielberga, což je volné převyprávění povídky téhož jména a po *Blade Runnerovi* také nejspíše produkčně nejvýraznější snímek podle PKD. Spielbergův přístup sice přinesl solidní filmařinu, film svým vyzněním však jde principiálně proti Dickově originální pointě, neboť v závěru zamíří k jednoznačné stabilizaci reality a navíc i prvoplánové adoraci amerického justičního systému (Elsaesser, 2021, s. 190). Kromě zde uvedených titulů je Dickem inspirovaná filmografie samozřejmě ještě bohatší, zejména ale o spíše průměrné či jinak nedotažené pokusy autorovy paranoidní vize přizpůsobit hlavnímu proudu, byť jako čestnou výjimku lze vzpomenout ještě *A Scanner Darkly* (2006, r. R. Linklater). Jak je z tohoto odstavce patrně jasné, přestože Dickovo jméno v populární kultuře zakořenilo vcelku úspěšně, jeho dílo paradoxně o něco lépe adaptovali ti, kteří jej v prvním plánu vůbec neadaptovali, respektive zpracovávali jemu blízká témata na jiných námětech.

V současnosti existují kromě filmů s dickovskou tematikou taktéž seriálové variace jeho příběhů. Společnost Amazon vyprodukovala hned dvě minisérie vycházející z původních spisovatelových děl, jednak jde o *Man in the High Castle* (2015), založený na jednom z nejznámějších románů PKD (původně 1962, totožný název), vedle něj pak *Philip K. Dick's Electric Dreams*, postavený jako série uzavřených příběhů inspirovaných různými kratšími Dickovými texty. V době psaní tohoto textu se navíc chystal životopisný snímek *Only Apparently Real*, jenž má podle dostupných informací vycházet ze stejnojmenné Dickovy biografie od Paula Williamse, považované za jeden z důstojnějších portrétů Dickovy osobnosti, z níž zároveň bylo částečně čerpáno i v této práci. Jako tečku za snahou přiblížit Dickův úspěch v rámci masové kultury je možné též zmínit, že k roku 2009 dokázaly nejrůznější filmové a televizní adaptace vygenerovat odhadem více než miliardový dolarový zisk (Elsaesser, 2021, s. 187).

2.2 Kanonický autor digitálního věku

Zatímco předcházejí podkapitola představuje ambici sledovat kulturní stopu Philipa K. Dicka skrze jeho postupně narůstající renomé v oblasti známých filmových science fiction, na tomto místě budou v popředí zájmu kritické ohlasy samotné Dickovy literární kariéry. Jak už bylo na příkladu filmového Hollywoodu ukázáno, kulturní ovzduší počátku tohoto století představovalo pro tvorbu spisovatele jeho ražení takřka optimálně naladěné prostředí, ochotné přijímat vícevrstvé fikční reality. I v případě beletristických projevů PKD tak zůstává v platnosti základní charakteristika jeho tvůrčích specifik, která byla po vzoru U. Rossiho nazvána ontologickou nestabilitou. Jakkoliv ovšem představuje vědeckofantastická kinematografie vhodný vstupní bod pro elementární přiblížení Dickovy poetiky, samotné autorovy literární výstupy jsou z hlediska konkrétních realizací o poznání pestřejší, stejně jako ohlasy na ně. Během let totiž podnítila spisovatelova tvorba vznik řady různě orientovaných esejů a tematických monografií, z nichž většina asociuje dílo PKD, dle zaměření svých autorů, s některými z mnoha „psychologických, společenských a ontologických projevů postmoderní zkušenosti“ (Burton, 2015, s. 21). Následující řádky se blíže zaměří na nejvýraznější kritické tendence, které jsou s ohledem na vnímání děl Philipa K. Dicka považovány za určující, závěr tohoto oddílu je pak věnován samotnému Dickovu kanonickému postavení v rámci americké literatury.

Ač lze z dnešního pohledu celkem bezpečně tvrdit, že Philip Dick byl zásadním americkým spisovatelem, s trochou odvahy stran hodnocení i s vynecháním žánrového přívlastku „vědeckofantastickým“, průběh jeho takřka tři dekády trvající kariéry, snad kromě několika posledních let, příliš nenasvědčoval tomu, že by se obdobný věhlas kdy mohl dostavit. On sám se ho, pravda, už nedočkal. Když totiž počátkem března 1982 umírá, není sice, jak naznačuje například E. Davis (2019, kap. 4.6.0), vyloženě neúspěšným tvůrcem, ale mimo okruh dedikovaných čtenářů a akademických kritiků beletristické SF, pro něž představoval neprávem opomíjenou veličinu americké literatury, si jen málokdo uvědomoval, kolik Dickovu tvůrčímu stylu zůstávají mnohdy dlužní takoví autoři jako Thomas Pynchon nebo Kurt Vonnegut (Freedman, 1988, s. 121). Skrze výraznou asociaci s popkulturou navíc dlouho přežíval spíše jako koncept, jméno vnímané v souvislosti s určitým druhem příběhů plných hrátek s realitami, nikoliv jako významný autor původního materiálu.

Hrozba propadu do obskurity by přitom nebyla v rámci SF ničím novým, tímto způsobem ostatně zůstala v širším povědomí zafixována celá tzv. magazínová éra americké vědecké fantastiky, tedy období vymezované B. Atteberym (2003, s. 32) mezi roky 1926-1960, které je všeobecně proslulé jako doba, kdy údajně vycházela jen nekvalitní SF, přestože aktivní znalost tehdy publikujících autorů nebývá příliš rozšířená. Snad pro pořádek, takovým konkrétním magazínovým autorem, jemuž bylo souzeno přežít

pouze jako anekdota bez skutečného žánrového vlivu, byl Cleve Cartmill, autor polozapomenuté povídky *Deadline* (1944), v níž ale popsal rok před událostmi v Hirošimě princip jaderné bomby tak přesně (ale zároveň stylisticky otřesně), že se o něj začala zajímat vojenská kontrarozvědka (s ohledem na popis bomby, nikoliv kvůli stylistice) (Luckhurst, 2017, s. 68; Roberts, 2006, s. 206). Dick však v porovnání s o dvacet let starším Cartmillem přeci jen představuje poněkud vyšší umělecký standard, daný nejen generačním rozdílem, ale v principu i tím, že tvorba PKD byla často hnána především literárními a filozoficky spekulativními ambicemi, nikoliv technickým fetišismem.

Jakkoliv dříve diskutované filmové adaptace pomáhaly udržet PKD na očích širšímu publiku, činily tak v simplifikované podobě, nebýt tedy autorových zastánců z řad odborné veřejnosti, mohl dnes Dickův odkaz mnohem více připomínat právě ten Cartmillův. Za postupné uvedení mezi uznávané americké literáty totiž Dick nepochybně vděčí i tomu, že jeho tvorba vzbudila značný ohlas u akademicky orientované čtenářské obce, nejviditelněji pak u té její části, která se nacházela blíže k levému pólu ideologického spektra. Studium jeho děl se během let postupně rozrostlo ze záležitosti pro původně malou skupinu profesionálních kritiků, literárních teoretiků a žurnalistů na obor s mezinárodním přesahem.

2.2.1 *Science Fiction Studies* a levicová kritika

V americkém prostředí má vzestupný trend Dickovy popularity své počátky v roce 1975, kdy začalo vycházet jedno z nejvlivnějších odborných periodik zaměřených na vědeckou fantastiku - *Science Fiction Studies*. Jelikož v prostředí přispěvatelů a čtenářů tohoto odborného časopisu získal Philip Dick pověst mimořádného literárního talentu, přestože v některých ohledech šlo o klenot ne zcela opracovaný, byl mu též pravidelně vyhrazen prostor v jednotlivých číslech. Během sedmdesátých a osmdesátých let se pak objevila hned dvě vydání kompletně zaměřená na Dickovu tvorbu, konkrétně to bylo v březnu 1975 (už rok po vůbec prvním vydání *SFS*) a červnu 1988. Protože navíc *SF Studies* platil v prostředí žánru, jehož jméno si vetkl do názvu, za zásadní kritickou autoritu, je evidentní, že P. K. Dick se těšil akademické přízni prakticky od chvíle, kdy byl v americkém prostředí obor vědeckofantastických studií takto etablován (Dunst, 2015, s. 9). Mezi přední přispěvatele *SF Studies* patřila řada více či méně marxisticky orientovaných kulturních teoretiků. Do této skupiny na vědeckou fantastiku specializovaných osobností akademické levice je možné počítat především Darka Suvina, Petera Fittinga, Fredrica Jamesona či Carla Freedmana. V pojetí tohoto kritického proudu, případně těch, kteří na něj dále navazovali, se postoj k PKD obvykle nese v různých autorských variacích na tezi, že „paranoia a schizofrenie převládající v Dickových dílech ilustruje, jak na člověka dopadá vliv kapitalismu“ (Enns, 2006, s. 68).

Očividnou slabinou řady marxistických čtení je jejich přílišné zaměření na společenskou linii diskutovaných románů a prokazování vlastních politických tezí, méně pak důsledná literárněvědní analýza. Stejně tak nelze ovšem popřít, že přes všechny ideologické limitace jde o jeden z nejpřehlednějších přístupů k interpretaci, zvláště pak při aplikaci v prostředí zámořské vědeckofantastické fantastiky, kde se napříč různými tvůrčími přístupy, skrze značný objem produkce a díky míře čtenářské zainteresovanosti často jen obtížně sledovala jiná pojmítka než v literární komunikaci vyjadřované postoje ke společnosti prostřednictvím analogie současnosti s jejími myšlenými alternativami. Neomarxistickou kritiku rovněž nelze zcela opomenout už proto, že poskytla množství analytických nástrojů, jejichž prostřednictvím své závěry ohledně SF následně formulovala celá řada dalších, nelevicově orientovaných kritiků. Zvláštní pozornost v tomto ohledu zaslouží dnes již emeritní profesor montrealské McGillovy univerzity Darko Suvin, jeden z duchovních otců *Science Fiction Studies* a také autor hned několika vlivných žánrových rozborů a definic, jehož dlouholetá odborná práce je zmiňována i v těch nejaktuálnějších tematických monografiích, přestože je občas kvitovaná s mírnými výhradami směrem k jeho oblíbenému velmi těžkému akademickému žargonu a někdy až příliš šroubovaným formulacím (Clute a Nicholls, 1993, s. 1190). Takové výtky jsou však prizmatem autora této práce jen bezprecedentními projevy animozity motivované kognitivní insuficiencí na straně nekompetentních recipiētů.

Suvin proslul zejména formulováním konceptu SF jako literatury stojící na efektu „kognitivního odcizení“, pro jehož realizaci je předpokládáno, že „[...] základní operací SF je [...] navození perspektivy kritického odstupu od zkrasleného ideologického vnímání společenské reality¹⁰ [...]“, čehož žánrová próza dosahuje uvedením odcizujícího prvku, tedy nějakého spekulativního motivu, jenž slouží jako „katalyzátor imaginární historické transformace“ - v Suvinově terminologii jde o tzv. „novum“ (Csicsery-Ronay, 2005, s. 52). Philipu Dickovi se D. Suvin věnoval opakovaně, a i přesto, že jeho studie poskytují solidní vhlad do kontextu děl publikovaných PKD během šedesátých let, některé postřehy prezentované ohledně pozdější Dickovy tvorby jsou pro potřeby tohoto textu poměrně problematické, neboť Suvin si při výběru materiálu počínal poněkud selektivně a díla, která neseseděla do jím preferovaného pracovního rámce, měl sklon suše opomíjet. Některé své závěry sice později mírně revidoval, nicméně je bezpečné tvrdit, že po celou dobu zůstal až příliš poplatný svému úzce marxistickému založení, dobře vyjádřenému následující pasáží: závěr

Poslední fáze Dickovy kariéry, počínaje rokem 1966, představovala v mnoha ohledech úpadek. Je charakterizována obratem od plodného napětí plynoucího z nesouladu mezi společenskými a soukromými obavami ke zjednodušenému vyprávění se vzrůstající tendencí k samotářským úzkostem a tím spojeným zájmem o neřešitelné ontologické hádanky, což zjevně vedlo ke kreativní sterilitě¹¹.

(Suvin, 1975, s. 8)

Suvin však rozhodně nebyl jediným levicovým kritikem, jenž k závěrečné etapě Dickovy kariéry pojal ideologickou nechuť. Jak si všimá Scott Durham (1988, s. 174), mezi marxistickými teoretiky bylo přesvědčení o nikam nevedoucí obsesi „ontologickými hádankami“ ve spojitosti s metafyzikou u pozdního PKD velmi rozšířeným názorem, a ačkoliv se sám Durham v podstatě drží politizující roviny Dickova čtení, vnímanou absenci společensko-kritické tendence posledních románů považuje za jakýsi autorův coping mechanismus, když prohlašuje tuto Dickovu etapu za „pokus vypořádat se s protiklady obsaženými v politizaci pozdně kapitalistického deliria, které žádná antihegemonická kulturní politika nemůže neřešit¹²“. Naproti tomu takový Fredric Jameson se reflexím posledních let PKD pro jistotu vyhýbal úplně, přesto na autora samotného evidentně nezanevřel, po jeho smrti jej dokonce prohlásil „Shakespearem science fiction“ (Freedman, 1988, s. 122). Podobně odmítavý postoj jako Suvin deklaroval i Carl Freedman, když poslední romány, které tento „vědeckofantastický Shakespeare“ (tuto poctu Dickovi totiž Freedman sám za sebe podpořil) stihl vydat ještě za svého života, označil za selhání. VALIS pak navíc ještě s dodatkem, že jde o „okázalou nudu“ (Freedman, 2000, s. 35, 165).

I kdyby však pohled marxistických kritiků na pozdního Dicka takto přezíravý, jimi silně protěžovaná politizující interpretace PKD není v jeho závěrečné trilogii úplně dobře použitelná, jak ostatně podle uvedených reakcí museli oni sami tušit. Vkrádá se tak ironická poznámka, že přeci jen zmínky o přílišné přizemnosti marxistů nemusí být vždy nepodložené.

2.2.2 Posthumanismus a kyberkultura

Jako svého druhu aktualizovaná a rozšířená perspektiva původního levicového sociálně kritického proudu funguje přístup autorek N. Katherine Hayles a Jill Galvan, jež obě společenskou rovinu Dickových románů nahlížíjí skrze teorie koncipované na základě novějších poznatků vývoje kyberkultury a posthumanismu. Podle J. Galvan „Dick přináší vizi posthumanistické komunity, v níž se identita člověka a stroje vzájemně sbližuje a prorůstá, se zásadním dopadem na existenci obou¹³.“ (Enns, 2006, s. 68). Tento pohled na tvorbu PKD se zdá být v souladu s kulturním a popkulturním vývojem zmíněným na začátku této kapitoly, ona sama evidentně vnímá Dicka podle značně cyberpunkové šablony, tedy ve stejné linii, do jaké lze počítat W. Gibsona nebo B. Sterlinga, z níž pak vzešel dříve zmiňovaný *The Matrix*. U N. K. Hayles je prezentováno v podstatě obdobné stanovisko, tentokrát ovšem způsobem přímo evokujícím návaznost na marxistický přístup:

Dickovy narativy rozšiřují svou oblast zájmu tím, že prezentují propojení mezi kybernetikou a širokou škálou dalších problémů, včetně tvrdé kritiky kapitalismu, pohledu na vztah mezi pohlavími, v němž jsou projevy ženskosti vázány na an-

droidy, idiosynkratické korelace mezi entropií a schizofrenním bludem a neustálé podezření, že vše, co nás obklopuje, a především realita samotná, je podvrh¹⁴.

(Hayles, 1999, s. 161)

Posthumanismus a kyberkultura jako východiska k rozklíčování významů tvorby PKD ale mají pro tuto práci několik poměrně zásadních zádrhelů. Předně, Dickova ontologická nestabilita není výhradně omezena na technologicky generované virtuální reality a roboty, čili takové čtení nemusí být udržitelné napříč vícero romány či povídkami. Pokud je navíc tato nestabilita budována na o něco civilnějším půdorysu (ve stylu *Time Out of Joint / The Truman Show*), nebo například vyvolaná drogami jako v románu *A Scanner Darkly* (1977), společenským tlakem obdobným tomu v knize *Galactic Pot Healer* (1969) či různým poměrem obojího, jak se děje například ve *Flow My Tears, the Policeman Said* (1970), kybernetika, třebaže může být jako kulisa přítomna, je efektivně diskvalifikována z pozice nosného motivu. Druhým problémem, respektive zcela úmyslným kritickým záměrem, je, stejně jako u předchozího diskutovaného proudu, nemožnost bezproblémové aplikace těchto teorií mimo úzkou skupinu Dickových děl ze šedesátých let. Hayles (1999, s. 161) přímo zmiňuje vlastní preferenci období 1962-1966.

Na díla vydaná přibližně do roku 1974 jsou kyberkulturní předpoklady vztáhnutelné s výhradami, na texty pozdější, jakkoliv jsou u N. K. Hayles pro kontext též zmiňovány, už jen velmi ve smyslu analýzy sekundárních motivů. Jistě se nabízí otázka, proč jsou zde popisovány méně přínosné přístupy k interpretaci Dickových pozdějších děl? Důvod je prostý, přestože PKD snadno rozpoznatelné prvky science fiction během let několikrát opouštěl a znovu přijímal, nejrazantněji právě v závěrečné etapě kariéry (konkrétněji níže), v rámci této práce platí již uvedený předpoklad S. Durhama, totiž, že Dickova pozdní tvorba drží určitou kontinuitu, případně představuje svého druhu evoluci jeho ranější vědecké fantastiky, a stále je tak na něj pohlíženo především jako na autora SF, pročež jsou přístupy pomáhající takovou kontinuitu ustavit vnímány coby přínosné.

2.2.3 Dick a Baudrillardův postmodernismus

Kromě N. K. Hayles a J. Galvan mezi vlivnými reflexemi pohybujícími se v širším postmarxistickém rámci figuruje ještě příspěvek jiného autora, kterého není možné z jakékoliv debaty o postmoderních kulturních tendencích úplně dobře vynechat. Tím je francouzský sociolog a kulturní filozof Jean Baudrillard, který je i mimo odborné kruhy patrně nejproslulejším teoretikem postmodernismu, byť s marxismem jako takovým se minimálně po roce 1973, kdy vyšla jeho kniha *The Mirror of Production (Le Miroir de la Production)*, velmi výrazně rozešel. Podobně známá byla kritická pozice vůči strukturalismu, tedy postupně nabytá nedůvěra k parcelaci kulturního pro-

storu a popsitelnosti struktur vnímatelného světa (Sim, 1998, s. 193). Nejznámějším, dnes asi spíše nejzprofanovanějším, Baudrillardovým příspěvkem do společenské diskuse je sbírka jeho kritických pojednání, vydaná pod názvem *Simulacra and Simulation* (*Simulacres et Simulation*, 1981, anglicky 1994), v níž argumentoval, že v současné společnosti je prožitek skutečnosti nikoliv zprostředkováván, ale přímo utvářen řetězcem obrazů a sebenaplňujících znaků bez reálného vnějšího referentu - simulaker, která neprozrazují nic o podstatě věci, nýbrž člověka vedou k tomu, aby si vnímanou věc sám naplnil podstatou simulakrem podbízenou. Simulakrum tedy podle Baudrillarda realitu neodráží, nýbrž substituuje její části. Prožitek takové reality je pak nevyhnutelně simulací, nikoliv ale v mimetickém smyslu, ale jde o „hyperrealitu“, zcela nově vygenerovanou skrze „modely reálného, v nichž absentuje původnost i realita¹⁵“ (Baudrillard, 1994, s. 1). Baudrillard celý koncept samozřejmě rozvádí mnohem šířeji, zejména s ohledem na to, do jaké míry simulakra ovlivňují samotný prožitek reality, od rozostřování a překrývání významu až po propad do naprosté nepůvodnosti. Pro potřeby další diskuse je však poskytnutý základ považován za dostatečný, hlubší rozbor tímto směrem jsou nad rámec možností této práce i jejího autora.

Na druhou stranu o tom, jak se Baudrillardovy teorie týkají Dickova díla, není třeba příliš přemýšlet, v *Simulacra and Simulation* totiž on sám PKD několikrát zmiňuje pro potřeby bližší diskuse nad aplikací svých společenských teorií. Když například formuluje hypotézu ohledně nemožnosti science fiction realizovat svojí spekulativní rovinu v prostoru hyperreálného světa, v němž je skrze principiální nepostižitelnost podstaty simulakra limitována funkčnost základního mechanismu vědecké fantastiky, extrapolace nereálného z reálného, píše:

[Science fiction] by se vyvíjela implozivně, přesně po vzoru naší současné koncepce vesmíru, a pokoušela by se oživit, reaktualizovat a znovu zevšednit fragmenty simulace, fragmenty oné univerzální simulace, která se pro nás stala takzvaným reálným světem. Kde by byla díla, která by, tady a teď, vyšla vstříc tomuto obratu situace, tomuto převrácení situace? Povídky Philipa K. Dicka evidentně „krouží“ okolo této pozice¹⁶ [...]. (Baudrillard, 1994, s. 124)

Citovaná Baudrillardova pasáž ohledně limitovanosti směřování SF nad možnosti aktuálně prožívané skutečnosti, respektive sdílené simulace, je postavena na kontrastu, který byl v rámci přehledů historických tendencí vědecké fantastiky zmiňován opakovaně, totiž že na rozdíl zejména od společenského ovzduší prvních desetiletí dvacátého století, kdy byla již známa řada konceptů, ale vyhlíželo se jejich konkrétní praktické využití (viz Cleve Cartmill o kus výše), je současná SF, a spolu s ní dost možná celá globální společnost, zaměřena spíše na spekulace ohledně dalších dopadů již existujícího. Elegantněji řečeno, „dle Baudrillarda se úloha science fiction posunula z prostředku imaginace rozsáhlých možností budoucnosti k tomu, že nám jen reflektuje hyperrealitu, v níž už žijeme¹⁷“ (Wolmark, 2005, s. 159). Dick se v rámci takto chá-

paného stavu věcí od Baudrillarda dočkal alespoň té výsady, že je mu přiznán určitý stupeň uvědomění, když už ne plnohodnotná schopnost práce s východisky simulace.

Je ovšem poměrně komické, se vši úctou k jeho teoriím, že Baudrillard s velkou pravděpodobností Dicka vůbec nečetl, pokud však ano, rozhodně to nebylo nijak důkladně. J. M. Rosa (2008, s. 62-63) si všímá, jak Baudrillard v původním francouzském vydání několikrát nesprávně uvádí Dickovo jméno a různě plete dohromady romány *The Simulacra* (1964) a *We Can Build You* (1972), a to od hlavních motivů až po Dickem užívané názvosloví. Těžko říci, zda Baudrillardovo rozhodnutí zmínit ve svém textu právě PKD bylo vedeno autentickým přesvědčením o spisovatelově kreativní blízkosti Baudrillardovým tezím, či zda tak učinil na doporučení někoho znalejšího, nebo se jednoduše doslechl, že stejně jako pro něj samotného byl i pro Dicka fascinujícím zážitkem ze simulované autenticity neautentické skutečnosti výlet do Disneylandu (Kucukalic, 2009, kap. 1; Baudrillard, 1994, s. 12). Na mírně vážnější notu se ale sluší dodat, že když nic jiného, svědčí Baudrillardův zájem o tom, co zmiňuje řada zdrojů, třeba J. Burton (2015, s. 21) a P. Williams (1986, s. 142), totiž že Dickova obliba v zahraničí, a ve Francii především, se dostavila mnohem rychleji než v domovských Spojených státech.

2.2.4 Literárněkritické ohlasy

Přestože dosavadní přehled reflexí Dickova díla musí vzbudit dojem, že jeho produkce byla spíše než pro svou literárnost ceněna jako svébytný společenský komentář, což ostatně není dojem zcela mylný, samozřejmě ani mezi dostupnými analýzami spisovatelových textů neabsentují práce zaměřené na jím využívané literární prostředky, nebo alespoň takové, které se pokoušejí blíže popsat, jakou narativní formou jsou vnímané společenské komentáře realizovány. V obecnější rovině literární kritiky se Philipu Dickovi věnovali autoři jako Umberto Rossi, Christopher Palmer či Jason Vest. Jak už je nejspíše jasné z opakovaných zmínek, Rossiho monografie *The Twisted Worlds of Philip K. Dick* (2011) je podle názoru autora tohoto textu jedním z kvalitnějších příspěvků do diskuse o PKD, neboť je přes solidní teoretický základ dostatečně přístupná a, což je asi nejpodstatnější, vcelku důkladně se věnuje i pozdní Dickově tvorbě, tedy oblasti řadou jiných přístupů nedostatečně mapované. Ch. Palmer a J. Vest potom oba blíže rozebírají literární specifika postmoderního diskurzu tak, jak je oni sami vnímají ve vybraných Dickových dílech, jmenovitě jde o monografie *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern* (2003), respektive *The Postmodern Humanism of Philip K. Dick* (2009).

Byť jsou oba na druhém místě jmenovaní autoři schopni poskytnout cenné poznatky, ani jednoho nelze nechat zcela bez výhrad. Ch. Palmer prezentovanou verzi dickovského postmodernismu doplňuje o některé poněkud matoucí závěry, když na-

příklad o románu *Valis* prohlašuje, že představuje únik do textuality, ale zároveň svými realistickými/biografickými prvky textualitu potlačuje (Palmer, 2003, s. 235). Na vině je pravděpodobně to, že ač Palmer hovoří o postmodernismu, jeho přístup odpovídá spíše formalistické perspektivě (Canaan, 2013, s. 315). V případě *Vesta* nejde ani tak o námitky bezprostředně argumentační povahy, ale spíše o subjektivní dojem, že se u něj, podobně jako u George Slussera (1988), který se ve snaze obhájit Dickovu pozici zásadního amerického spisovatele pouštěl do jeho komparace s Irvingem, Thoreauem či Emersonem, projevuje až příliš silná snaha vyvázat Dicka ze spojení s tradicí vědecké fantastiky. „Dick“, píše Vest (2009, s. 197), „podobně jako Kafka, Borges a Calvino, podněcuje okouzující rozhovor o nejednoznačnosti a rozpolcenosti postmoderního života¹⁸. [...]“. Přes jistě záslužný záměr uvést PKD do širší literární perspektivy nelze ignorovat, že on sám byl stále autorem, který nikdy zcela neopustil, či možná opustit nedokázal, některé specificky vědeckofantastické postupy a zároveň s tím i tvůrčí nešvary.

Co se nešvarů týče, těch si v hojné míře všímali zejména kritici, kteří sami vykazovali úzké sepětí s vědeckofantastickým žánrem. Neznamená to, že by kolegu apriorně očerňovali, naopak obvykle cenili neotřelý způsob, jakým Dick nakládá s motivy science fiction, případně konstruoval a následně dekonstruoval své fikční světy. Přejde-li však řeč na standardy krásné literatury, bývají pronášené závěry o poznání příkřejší. Opakovaně například zaznívají výtky vůči určité stylistické kostrbatosti, s níž se čtenář musí dílo od díla vypořádávat. Vcelku elegantně se na toto téma vyjádřil Dickův kolega z vědeckofantastické branže a zároveň jeden z nevymluvnějších kritiků vzešlých přímo z řad žánrové komunity, Thomas M. Disch:

Pro čtenáře, kteří vyžadují, aby měla veškerá SF umělecké ambice, je Philip Dick jasný brakový pisálek schopný psát celé kapitoly toporné prózy a dopouštět se přešlapů tak velkolepých, až se musíte chvílemi divit, jestli nejde jen o drobná pomrknutí směrem k ostatním dělníkům pulповé literatury. Dokonce i jeho nejlépe prokreslené postavy mají své prkenné chvílky, zatímco ve špatných románech (kterých moc není) nemá postavy žádné, jen jména schopná promluvit. Jeho zápletky mohou kulhat nebo uhánět, ale nikdy nedrží pohromadě. Zkrátka, není apollonským bardem, není „literárním“ spisovatelem¹⁹.

(Disch, 2005, s. 150)

Ačkoliv to z citované pasáže nemusí tak působit, Disch nemíří toliko ke snaze Dicka neomaleně plísnit za nedostatečně vytríbený písemný projev, ale spíše k pointě, že běžné představy o uměleckém textu nemusí být nutně při posuzování kvality díla přínosné. Konkrétně prohlašuje, že „to, co Philipa Dicka odlišuje a umožňuje mu překračovat běžné kritické kategorie, je prostě - genialita.“²⁰ (Disch, 2005, s. 150). Ačkoliv lze sice namítat, že v rámci literární teorie začalo být díky vývoji prodělanému od konce dvacátého století překračování kritických kategorií vcelku zohledňováno, nelze zá-

roveně nesouhlasit, že konkrétně v Dickově případě obsah obvykle drtivě vítězí nad formou. Dischův komentář svým vyzněním rovněž mírně evokuje pozici některých raných magazínových editorů, kteří byli přesvědčeni, že science fiction není jen inovativním žánrem, ale kompletně novým druhem literatury, na který se běžná měřítko nedají snadno aplikovat (Csicsery-Ronay, 2005, s. 45). Disch samozřejmě nejde do takové krajnosti, ale v nadsázce je možné říci, že ona Dickova genialita spočívá v tom, že naplnil letitý ideál pulpových vědeckých fantastů - povýšil brak na umění.

Originalita Dickovy práce s jinak brakovými, dokola omílanými motivy zámořské SF spočívala v tom, že tento dobře známý motivický aparát recykloval k nečekanému efektu. A právě to také zaujalo Stanisława Lema, polského intelektuála, spisovatele a kritika SF, který se jinak netajil svým negativním postojem k prvoplánové rutině, jíž převážná část komerčně publikované fantastiky podléhala:

Dick zpravidla posbírání zbytky stavebního materiálu dávno zaběhlých profesionálů americké SF, často přidává omšelým konceptům punc ryzí originality a, co je nejdůležitější, vystaví z tohoto materiálu něco skutečně osobitého²¹.

(Lem, 1975, s. 62)

Chápat tuto pasáž je možné tak, že bude-li přijat předpoklad D. Suvina, který spatřoval mechanismus fungování science fiction v přítomnosti odcizujícím prvku, pro nějž užíval termín „novum“, specificky dickovská SF využívá tohoto efektu na druhou, tedy kognitivně odcizuje aktualizovaným použitím zevšednělého, již vyčerpaného nova. Kromě toho, že Lemem popsaný princip dává vzpomenout na Suvinovo vymezení vědecké fantastiky, zároveň svým způsobem blíže konkretizuje princip Baudrillardova zevšednění a reaktualizace simulakra.

2.2.5 Kánon a Americká knihovna

Napříč dosavadním textem se opakovaně objevují zmínky o Dickově významu nejen pro science fiction, ale šířeji i pro celou americkou literaturu jako takovou, ostatně celá tato podkapitola svým názvem²² odkazuje k vnímanému Dickově kanonickému postavení. Samotný koncept literárního kánonu, tedy institucionálně uznaných „velkých děl“, je jedním z patrně nejzpochybňovanějších konceptů současné literární teorie, který přestože měl poměrně dlouhou dobu své prestižní zastánce - především Harolda Blooma a George Steinera, nejpozději od sedmdesátých let viditelně eroduje pod náporu kulturně diverzifikačních tendencí různých „post“ směrů, které při hledání vlastních estetických norem často sahají mimo úzce vymezenou oblast umělecké literatury jako takové, k širší kulturní produkci, a boří tak nejen kdysi přirozeně vnímané hranice jediného následováníhodného „vysokého“ standardu, ale obvykle též jakékoliv dříve snadno rozpoznatelné a definovatelné genologické (žánrové) příznaky (Selden, Widdowson a Brooker, 2005, s. 8-9; Steiner, 1999, s. 432-433). V případě science

fiction se takový vývoj sice může zdát na první pohled příznivý, neboť jí pomohl postupně provalit zdi příslovečného žánrového ghetta, na druhou stranu právě tak hrozí, že veškeré zbytky unikátní žánrové identity budou rozmělněny a absorbovány tím samym mechanismem, jenž SF původně s ceněnou kulturou začal sblížovat.

Pokud však koncept literárního kánonu bude na tomto místě, coby pomůcka označující díla, jež zkrátka stojí za pozornost, vzat v ochranu, zůstane i tak ve vzduchu viset otázka mechanismu jeho formování - podle jakého klíče získávají konkrétní tituly svoji výjimečnou pozici. Za aktuální kanonicitou jakéhokoliv díla stojí vždy určitá autorita (akademická, státní, široce populární apod.), propůjčující dílu jeho status, která může být ale stejně tak dobře zpochybněna, což se také od zmíněných sedmdesátých let výrazně a pravidelně děje (Featherstone, 2007, s. 59). Na případě science fiction je navíc dobře vidět, že kánon má v současném nastavení spíše než k univerzalitě sklon k multiplicitě, na volně definovaném žánrovém půdorysu se formuje vícero různých kánonů vedle sebe podle toho, jaké si ta která autoritativní komunita stanoví požadavky na pozoruhodnost. Z řečeného mimoděk vyplývá i to, že kanonicky přijaté dílo nemusí nutně vykazovat znaky, které jsou v rámci sledované tvůrčí kategorie v dané době převládající, ani přesně naplňovat jakési závazné žánrové požadavky (Rieder, 2019, s. 745). Podle míry vlastního respektu k příslušné autoritě tak kánon snadno nemusí představovat víc než pouhý filtr toho, co se komu líbí, případně poměrně volně vnímanou strukturu příbuzných děl.

V Dickově případě je snadné určit takovou vědeckofantastickou kanonickou autoritu, která zafungovala v jeho prospěch. Tou je samozřejmě myšlen časopis *Science Fiction Studies* a s ním spojené protektorské tendence Dickova levicového „fanklubu“. Je až půvabné, jak celá situace, chce se až říci simulace, okolo PKD a jeho literárního vzestupu připomíná, v menším měřítku, vývoj, který žánrová vědecká fantastika prodělala během získávání své současné kulturní identity, tentokrát ale v obráceném gardu. Akademicky schraňované a ceněné Dickovo dílo muselo být nejdříve kontaminováno populární filmovou kulturou, aby bylo následně přijato a vstřebáno do širšího proudu. Dickova tvorba byla totiž v prostředí SF paradoxně spíše elitnější záležitostí, která častěji figurovala v kánonu intelektuálně založených kritiků a komentátorů, méně potom v kánonu řadového příslušníka fandomu science fiction (Roberts, 2006, s. 240). Prominentní pozice v rámci žánrové scény však automaticky nezaručovala přijetí mimo její dosah, kde byl kánon formován opět podle jiných požadavků.

Budou-li opomenuty izolované pokusy přiblížit PKD ideálu obecněji přijímané literatury, jako byly ty Vestovy či Slusserovy, představuje zřetelný milník Dickova zařazení mezi respektované americké tvůrce teprve vydání první sbírky jeho románů neziskovým nakladatelstvím Library of America (LoA), jež samo sebe prezentuje jako kurátorskou autoritu zaměřenou na publikování jen těch pro písemnictví Spojených států nejzásadnějších děl. Pohledem do chronologicky řazeného seznamu vydaných

titulů LoA lze zjistit, že v roce 2007 se mezi nově přidanými díly již zavedených tvůrčích veličin, mezi jinými to byl druhý svazek děl Saula Bellowa a v pořadí již čtvrtý výběr z tvorby Johna Steinbecka, případně byl toho roku do LoA poprvé přidán Jack Kerouac, objevuje rovněž edice s pořadovým číslem 173 - vybrané spisy Philipa K. Dicka původně ze šedesátých let (Library of America, 2022). Kromě autority vědeckofantastické byl tak od tohoto momentu Dickovi kanonický status stvrzen i konkrétní autoritou obecně literární, ačkoliv několik konkrétních komentátorů se ke zpochybňování tohoto kroku odhodlalo poměrně záhy.

Jedním takovým odpůrcem inkluzivní publikační praxe LoA byl například Malcolm Jones (2010), který v magazínu *Newsweek* prezentoval krajně konzervativní pohled na ideálního klasika jako mrtvého klasika. Zarazí tedy, co mu v tomto ohledu na tou dobou pětadvacet let mrtvém Philipu Dickovi mohlo vadit. Odpověď naštěstí poskytuje sám pisatel, neboť podle Jonese nebyl Dick náležitě kanonický, což ostatně soudí stejným dílem i o H. P. Lovecraftovi či Dawn Powell. Není už však výslovně řečeno to, kdo by ideálně měl mít na svědomí předtřídění vhodných kandidátů, velmi pravděpodobně jde o apel na větší aplikaci tradičního akademismu, který však byl jako převládající princip kanonizace tou dobou už mrtvý déle, než sám nebohý PKD. Pan Jones v podstatě nedělá nic jiného, než že jednu z kanonizujících autorit kárá za to, že nekanonizuje autory, kteří se jemu samotnému líbí. Prezentuje však i jiný argument, jenž lze naopak považovat za vcelku podnětný, konkrétně poněkud zarážející publikační souslednost, k níž má LoA občasné sklony. Těžko říct, zda jde skutečně o námět k pohoršení, nelze si však nevšimnout, že díla Philipa Dicka datem svého uvedení v katalogu LoA předchází tvorbu například nobelovského laureáta E. Hemingwaye či zařazení spisů jednoho z otců zakladatelů a druhého prezidenta USA Johna Adamse. Podobný postoj jako Jones zaujal rovněž Terry Teachout (2014) v *The Wall Street Journal*, když vyjádřil svůj údiv nad tím, proč LoA sahá k autorům stříhu Philipa K. Dicka či Kurta Vonneguta, kteří jsou podle jeho názoru řazeni po bok jmen jako Willa Carther, Robert Frost, Herman Melville a jim podobní spíše díky módní fascinaci literárním outsiderstvím, a navíc též patrně motivovány ekonomickou rentabilitou populárních titulů.

Je dobré dodat, že v pořadí první²³ vydaná sbírka Dickových románů popravdě neznamenal pro LoA žádný zásadní přelom ve smyslu neslýchaného vypuštění žánrového spisovatele, třebaže ve svém oboru uznávaného, do dříve nezkalených kanonických vod. Tvůrcům populárních literatury nebyla tato kolekce zcela zapovězena ani předtím. PKD nejenže nebyl prvním autorem žánrové fikce, předběhli jej například tvůrci pulpových detektivek Dashiell Hammett a Raymond Chandler, ale dokonce ani nepředstavuje, v rozporu s tím, co uvádí mezi jinými například A. Dunst (2015, s. 9), prvního takto kanonizovaného zástupce science fiction, pokud ovšem nebudou úmyslně opomíjeny žánrové příspěvky²⁴ již zmíněného H. P. Lovecrafta či E. A. Poa.

Vydání Dickových románů prostřednictvím LoA svou editorskou prací zaštitil Jonathan Lethem, sám spisovatel a také Dickův dlouholetý příznivec, pro něhož kulturní a umělecký význam, nejen výhradně PKD, ale obecně jím reprezentovaného proudu vědeckofantastické literatury, spočívá v mnohem hlubších sondách do reality (či spíše realit) života na konci dvacátého století, než jakých jsou začasť schopny mnohem uhlazenější prózy relativně prestižnějších autorů. Při příležitosti vydání prvního svazku Dickových textů poskytl Lethem krátké propagační interview, v němž konkrétně říká:

Právě proto byla science fiction důležitá, protože se vypořádala s realitou života v technokratické době. K tomu tradiční umění, literární či jiné, nemělo moc co říci nebo nenacházelo vhodný slovník k vyjádření rostoucí frekvence změn a jejich vlivu na každodennost. Science fiction se svým neohrabaným, laciným a rozpaký budícím způsobem dokázala této výzvě postavit čelem²⁵.

(Library of America, 2007)

Zaštitěn svým vydáním v LoA se tak Philip K. Dick stal doslova kanonickým autorem digitálního věku, jehož díla je dnes možné, i přes celkem skromný žánrový původ, objevit ve stejném knihovním regálu jako spisy prezidentů, předních kritiků a cenami ověřených literátů. Mohou se o tom sice vést spory, je možné s tím nesouhlasit, ale to je asi tak všechno, co se proti tomu dá dělat.

2.3 Biografické simulakrum

Záměrem aktuální podkapitoly je rámcově přiblížit průběh spisovatelské kariéry Philipa K. Dicka a poskytnout alespoň elementární přehled jeho zásadnějších děl. Zároveň se pak, v rovině o něco konkrétnější, zaměřit i jednotlivé dílčí části celé *Trilogie*, tedy později analyzované primární texty této práce - *VALIS*, *The Divine Invasion* a *The Transmigration of Timothy Archer*.

Celý poskytnutý přehled je svým charakterem pojímán především životopisně, a ačkoliv zde není v plánu věnovat se vyloženě těsnému biografickému čtení Dickova díla, takový přístup volen už proto, že PKD je jedním z těch autorů, u nichž se při rozboru jeho děl lze jen těžko vyhnout alespoň minimální analogii se známými aspekty jejich soukromého odkazu. Navíc nelze rozporovat, že autorský životopis může pomocí načrtnou určitou pojící linii mezi jednotlivými texty a svým způsobem tak vytvořit snadno přístupný přehled tvůrčích tendencí, což je ostatně přístup některými kritiky vyloženě preferovaný, hlásí se k němu například S. J. Umland:

Znalost Dickovy biografie je pro pochopení jeho díla nezbytná, je však pozoruhodnou ironií, že vlivem období studené války zavedla literární kritika úmyslné odmítnutí autorského životopisu jako primární metodologický krok²⁶.

(Umland, 1995, s. 2)

Na tomto místě, případný čtenář promine, nezbyvá než podniknout mírnou odbočku k metodologické rovině Umlandova argumentu, ta se totiž jeví jako poměrně pozoruhodná. Jeho komentář k interpretačnímu dědictví „studené války“ nepochybně cílí na literárněvědní koncepce, které jsou postaveny na nějaké formě odmítnutí role autorského vlivu při posuzování díla. Tento trend výrazně nastupuje právě ve čtyřicátých a padesátých letech, během nichž se prosazují textové přístupy v duchu americké Nové kritiky, a následně dosahuje své nejkrajnější roviny koncem let šedesátých, kdy v rámci svého poststrukturalistického období publikuje francouzský literární teoretik Roland Barthes slavné pojednání *La mort de l'auteur - The Death of the Author* (1967). Barthesova *Smrt autora* poměrně radikálně odmítá nejen autorský záměr, což ostatně udělala už Nová kritika, ale v podstatě jakýkoliv vliv autorského hlasu, reálného i implikovaného, na čtení díla (Selden, Widdowson a Brooker, 2005, s. 149-150). Nejzásadnějším problémem Barthesova přístupu je fakt, že jakákoliv psychologická rovina díla při takovém čtení zůstane viset v jakémisi nedefinovatelném vduchoprázdnu mezi čtenářem a ničím, tedy, cimrmanovsky řečeno, v textu zůstává po absentující autorské personě prázdné místo, kterým je ale tato přesně vymezena. Toho si všiml M. Foucault, který na popsaný problém upozornil a Barthesův koncept převzal už v mírně aktualizované podobě, když autorovi sice odpírá autoritu nad směřováním smyslu díla, jeho ne zcela odblokovatelný přesah do textu však pojímá jako přítomnost tvůrčí „transcendentní anonymity“ (Greaney, 2006, s. 61).

Umlandův komentář je proto v nastíněném kontextu možné chápat tak, že v Dickově konkrétním případě existuje zásadní rozdíl mezi porozuměním jeho textu a pochopením toho, o čem Dick přesně píše, přičemž jak se lze rovněž domnívat, dobrat se druhé uvedené úroveň bude při aplikaci textově orientované interpretace možná náročnější, než by tomu bylo v případě biografické. Nemá proto cenu se zaobírat dalšími implikacemi striktně textových přístupů, v tomto ohledu, zejména je-li Dickův tvůrčí projev nahlížen coby produkt postmoderního diskurzu, nepůjde o hlediska pro tuto práci dále přínosná, životopisnému kontextu se totiž nevyhýbá. Pokud jde o postmoderní poetiku, ta je často koncipovaná už s ohledem na efekt ontologické nestability, tentokrát ve směru komunikace z fikčního světa do čtenářovy reality. Autorské vědomí může zcela záměrně a na různých úrovních vstupovat do textu, jak ve formální rovině, tak i v té narativní, aniž by muselo být jasně deklarováno, zda jde o projevy autora fyzického nebo autora vnitrotextového (Lewis, 1998, s. 131-132).

V případě Philipa Dicka se popsané vnitrotextové autorské reference projevují silným, prakticky neustále přítomným sklonem k autobiografizaci, byť samozřejmě na jednotlivých dílech je tento prvek pozorovatelný s rozličnou měrou intenzity. Důsledkem toho je, že v případě PKD jsou roviny „autobiografická a fikční beznadějně propleteny“²⁷ (Davis, 2015, s. 176). Zvláštní koexistence fragmentů Dickova vlastního života, faktů i faktoidů mimotextové reality a prvků ryze fikční vědeckofantastické para-

noie vytváří v jeho textech jakousi bizarní mezirealitu, v níž je PKD schopný předkládat jakýkoliv jemu právě blízký koncept z oblasti toxikologie, psychologie, filozofie či, zejména pak v *Trilogii*, teologie, aby hned o několik odstavců dál vrhl své protagonisty do nějaké absurdní situace, u čehož mu nebývá cizí smysl pro značně černý humor, a ideálně se postupně dostal do bodu, v němž nakonec postaví celou situaci na hlavu odhalením, většinou ale nikoliv vysvětlením, klamu či iluze, což nutí čtenáře pochybovat o podstatě prakticky všech popisovaných událostí. Vůbec nejviditelnějším příkladem autobiografizace je v případě *Trilogie* PKD její první díl, *VALIS*. Je tomu tak hlavně proto, že v základní formální rovině jednoduše autobiografickým dílem je. Thomas Disch (2005, s. 117) ji dokonce označil za unikátní v tom smyslu, že jde o jeden z mála vědeckofantastických autoportrétů, jenž je zároveň sám o sobě žánrovým příspěvkem. Pro upřesnění, zhruba do poloviny textu Dick píše v podstatě vlastní životopis doplněný o fikční okolnosti, v němž ale vypravěč, protagonista a fyzický autor představují rozštěpená alter ega téhož tvůrčího subjektu. Čím blíže k závěru, tím více se do popředí dostávají autorovy fabulace ohledně notně groteskních prožitků, jejichž autenticita ve smyslu souvislosti s žijícím Philipem Dickem je věcí dohadů - popisuje například kontakt s cizí entitou ovlivňující vědomí prostřednictvím tajemného různého světla, setkání s božskou bytostí v těle malé dívky a vyrovnávání se s neurčitým výsledkem fantaskního hledání své vlastní katarze.

Toliko k odbočce, před níž bylo výše varováno. Její pointa je však taková, že při práci s tvorbou podobně přeplněnou intertextovými odkazy, jako je ta Dickova, která se navíc snaží zamotávat své sdělení neustálým obracením point, je pro čtenáře, alespoň pro ty dosahující pouze takové úrovně jako autor této práce, mnohem snazší načrtnout si mapu významných prvků díla skrze nějaký vnější referent, ideálně právě biografii. Spisovatelova „transcendentní anonymita“ koneckonců velice ráda ontologicky destabilizuje literární komunikaci v tomtéž životopisném směru. Samozřejmě se tím obloukem vrací problém, jemuž se textově orientované přístupy snažily metodologicky vyhnout, a není to jen problém pro tuto práci, mnozí kritici, zejména pokud měli zájem o analýzu psychologického aspektu jeho děl, si často počínali obdobně jako sám Dick, chronicky posedlý nezřídka protichůdnými duševními autodiagnózami, a místo rozboru textů se za použití biografických nástrojů jali na dálku vyšetřovat jeho samého (Luckhurst, 2015, s. 13-14). Záměrem je se případným analýzám autora v neprospěch díla vyhýbat v co největší míře, přestože občas jde o linii nebezpečně snadno překročitelnou.

Populární a kanonický status autora s sebou přinesl ještě jednu mírně nepříjemnou okolnost pro spolehlivost jakýchkoliv životopisných zmínek v kontextu zpětného pohledu na Dickovu kariéru. Myšlena je tím poměrně silná míra bulvarizace jeho populární image, jež se v letech po jeho smrti prohlubovala úměrně sílícímu věhlasu. Naplno se tu projevil notoricky známý předpoklad ohledně automaticky nižší hod-

noty vědeckofantastické literatury, respektive veškeré žánrové fikce, založený na dnes už v literární teorii, alespoň formálně, překonané dichotomii vysoké (elitní) a nízké (masové) kultury, který je možné vysledovat ke kritickým ohlasům na nejviditelnější nešvary publikační praxe raných vědeckofantastických periodik (Calvin, 2015, s. 461-462). Právě v těchto nechvalně proslulých pulpových a digestových²⁸ magazínech začal Dick svou kariéru, díky čemuž si do dalšího profesního života odnesl cejch tvůrce laciného čtiva, postupně obohacený též o pověst mírně podivínského milovníka žen, surreálna, amfetaminů a psychedelik. V souvislosti událostmi kolem jeho kanonického přijetí, diskutovanými v podkapitole 2.2, tato argumentace opět ožila, což nenechal bez povšimnutí D. Gill v předmluvě k životopisné práci Anne R. Dick, spisovatelovy třetí manželky, *The Search for Philip K. Dick* (2010), kde je možné se dočíst:

Kvůli posedlosti našich médií údajným vztahem mezi tvůrčí genialitou a šílenstvím byl Phil Dick byl hlavnímu proudu americké kultury představen jako karikatura: strhaný prorok, mizerný spisovatel chrlící stereotypní žánrovou beletrii a naspeedovaný blázen. Žádný podobný pohled na Phila nemůže, bez povědomí o bulvárnosti, která za ním stojí, přispět k pochopení jeho života a díla. V současné době hrozí, že pod mýtem Philipa K. Dicka zůstanou pohřbeny i poslední důkazy jeho bouřlivého života²⁹. (Gill, 2010)

Není sice možné predikovat vývoj ohledně Dickovy budoucí image, zda skutečně poslední památky toho, kým po lidské stránce byl, nahradí jakési popkulturní simulakrum, ne nepodobné těm, o jakých sám psal například v románu *We Can Build You*, tedy nedokonalá, uměle stvořená ozvěna původního vzoru s osobností „vyfutrovanou“ stylem torzovitých záznamů z Wikipedie. Co však snadno lze, je ohlédnutím zpět zjistit, že svou lehce problematickou pověst získal Dick už za svého života a byl si jí také dobře vědom, neboť jsou dohledatelné jeho vlastní glosy na toto téma. Například v jednom z dopisů z roku 1981 Dick píše: „Očekávám vydání *VALIS*. ‚Je blázen.‘, budou říkat, ‚Bral drogy, viděl Boha, FSP³⁰. [...]‘. Jak je vidět, s ohledem na dnes často zjednodušující vnímání jeho odkazu, alespoň pokud jde o dědictví spojené s populární kinematografií, je Dickův komentář záležitostí vskutku obdivuhodně prediktivní.

Na PKD zaměřené životopisné práce, z nichž bylo alespoň částečně čerpáno při psaní tohoto textu, s motivickou zpětnou vazbou mezi jeho fikcí a biografií nakládají porůznu, nejvýraznější rozdíly lze pozorovat v míře toho, jak na základě znalosti jeho životních událostí dávají jejich autoři a autorky průchod vlastním spekulacím ohledně Dickových mimotextových inspirací a motivací. Za nejspíše nejvyrovnanější zdroj biografických informací o PKD, v němž je dostatečně důsledně přiblížena Dickova civilní, populární i tvůrčí osobnost bez příliš křiklavého směšování jednotlivých rovin, je kniha L. Sutina *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick* (2005). Sám Sutin je ostatně mezi odborníky na Dickovo dílo brán jako „zasvěcená“ a „nestranná“ biografická autorita (Doyle, 2015, s. 195).

Anne R. Dick byla spisovatelovou manželkou během jeho nejproduktivnějšího období, do poloviny šedesátých let, a přestože detaily jejich společného soužití vytvářejí pro nezúčastněného pozorovatele obraz takřka dokonale dysfunkčního vztahu, z životopisného hlediska ale není její biografický příspěvek, z něhož už bylo výše citováno, špatným vzhledem do možných inspirací pro dickovské (myšlen Philipovy) fiktivní osoby, události a objekty, neboť do hledání právě takových souvislostí se velmi ráda pouští.

Williamsova *Only Apparently Real: The World of Philip K. Dick* (1986) je oproti tomu pro milovníky Dickova díla výborně čtivou záležitostí, snad i proto je v plánu ji zfilmovat, svým způsobem jde ale spíše o paratext románů PKD než o plnohodnotnou biografii. Problém je, že Williamsovým primárním zdrojem byl až příliš často sám objekt biografie, podstatnou část knihy tvoří přímo transkripty rozhovorů s PKD. Jak známo, Dick nebyl právě konzistentním vypravěčem, a to platí i pro jeho výroky pronášené mimo literární komunikaci, T. Disch (2005, s. 29) ho dokonce nazývá „výborným sebemytizátorem³¹“. Těžko soudit, zda byl takový i během rozhovorů s Williamsem, ale poměrně běžně se Dickovi stávalo, že v dopisní komunikaci stejné téma popisoval různým příjemcům v poněkud odlišném duchu, případně rovnou své pověstné spekulace mísil se skutečnými prožitky a výsledek pak korespondenčně sdílel s ostatními. Tím je myšleno, že nevedl-li korespondenci hromadnějšího rázu, ale dopisoval si s jednotlivými adresáty o izolovaných událostech, obvykle se Dickovým tvrzením nedalo příliš věřit (Rossi, 2011, s. 252-253).

Pozoruhodnou alternativu k uvedeným, formálně celkem standardním životopisům představuje publikace K. Arnolda *The Divine Madness of Philip K. Dick* (2016). Arnold se pokouší (re)konstruovat Dickův osobní a osobnostní profil a už z principu tak balancuje na hraně psychologické science fiction a biografie³². Pro potřeby své kauzistiky vytyčuje deset základních okruhů - kapitol, vesměs jde o významné události Dickova života, o nichž je známo, že se nějakým způsobem odrazily i v jeho tvorbě. Jednotlivé kapitoly k tomuto odkazují názvy typu „Únikový syndrom“ nebo „Poselství smrti“, na jejich prostoru jsou pak vesměs rozebírány styčné plochy mezi autorovými prožitky a jeho fikcí. Pokud jde o nedostatky Arnoldovy analýzy, stačí odkázat k nástrahám diagnostického přístupu, a dodat, že K. Arnold je klinický psycholog.

Na základě těchto zdrojů bude dále Dickova životní a profesní dráha sledována s využitím pomocného dělení na tři základní etapy. Nejde o nic objeveného, tři dekády Dickova profesního života budou víceméně sledovány po jednotlivých desetiletých tvůrčích obdobích (k prvnímu je přidán biografický kontext předchozího života). V podstatě jde o přístup analogický tomu, jaký zmiňuje P. Williams (1986, s. 145) a jaký byl blízký i samotnému PKD, koneckonců takto rozčleněna byla Dickova díla souborně vydávána i v rámci LoA. Jednotlivé milníky pak volil autor práce dle vlastního uvážení, ačkoliv zásadněji se s Williamsovou periodizací nerozhází.

První etapa, mezi lety 1928 a 1962, je věnována ranému životu a počátkům kariéry, to znamená době, která jej osobně formuje. Osvojuje si některá pro něj typická témata a motivy, k nimž se bude vracet i během pozdějších období, a zejména žánrové postupy SF typické pro magazínové tvorbu. V předchozích částech této práce už bylo naznačeno, že v Dickově případě nikdy nebylo tak docela jisté, zda se mu podařilo úspěšně překročit zdi žánrového ghetta, nebo v něm jen vyrostl do takové výše, že mu to umožnilo dosáhnout až k literárnímu uznání. Za konec tohoto období je považován rok 1962, kdy vyšel román *The Man in the High Castle*, který v mnoha ohledech změnil pro Dicka pravidla dosavadní hry. Patrně nejvíce ho během jeho mladších let přiblížil literárnímu mainstreamu, ale hlavně mu vynesl nejvyšší vědeckofantastické uznání - cenu Hugo za nejlepší román (Sutin, 2005, kap. 5).

Podpořen přijetím vědeckofantastickou komunitou a hnán často zoufalou snahou uživit v té době značně rozšířenou rodinnou domácnost nastupuje Dick do svého nejfrenetičtějšího období, zde vymezeného jako etapa let 1963 až 1973. Jde o dobu, kterou D. Suvín (1975, s. 8) označuje za autorův kreativní vrchol, stejně tak ale o období neblaze proslulé „amfetaminy poháněným zběsilým psaním, které bylo stravující i na [Dickovy] poměry³³“ (Sutin, 2005, kap. 7). Počínaje románem *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1964) se pak kromě společenské a drogové roviny stává prominentní vrstvou Dickových příběhů výrazný příklon k nejrůznějším teologickým spekulacím. Tuto část jeho života pak, alespoň v tomto textu, uzavírá dílo *The Scanner Darkly* (1973), jakýsi manifest soudobé drogové kultury v hávu vědeckofantastické konspirace, v jehož rámci je ontologická nestabilita průvodním jevem postupného rozkladu osobnosti.

Z pohledu této práce je nejzásadnější periodou ta poslední, ohraničená zde roky 1974 až 1982, v souvislosti s někdejší Suvínovým komentářem (viz podkap. 2.2.1) etapa, v níž naplno dominují „neřešitelné ontologické hádanky“. Dickovy předchozí zkušenosti zde krystalizují do svérázného hledání vlastního kosmologického modelu, propadá se do obsese svými halucinacemi a podivnými vizemi, zároveň je však spisovatelsky ve své asi nejlepší formě a ke svému ezoterickému zápalu se nejednou postaví otevřeně skepticky, což se ostatně místy projeví i na prostoru jeho vlastních děl. Právě tehdy vychází všechny tři díly *Trilogie*, jejichž dokončení symbolicky předznamenává, v případě *Transmigration of Timothy Archer* (1982) pak vyloženě doprovází, konec Dickova života.

2.3.1 1928-1962: Portrét umělce v brakových letech

Třetí adventní neděle, 16. prosince 1928, trávili manželé Joseph Edgard Dick a Dorothy Kindred Dick(ová) ve svém novém bytě v Chicagu, Illinois. On byl veteránem první světové války, tou dobou zaměstnaným na veterinární správě ministerstva ze-

mědělství jako terénní inspektor, ona pak, rovněž coby státní zaměstnanec, měla pro ministerstvo práce na starost editaci informačních brožur. Vzhledem ale k vleklým zdravotním problémům po prodělaném tyfu a kvůli trvalým následkům onemocnění ledvin, tehdy diagnostikovaného pod dnes již nepoužívaným názvem „Brightova choroba“, bývala D. Dick často zesláblá a celé dny zůstávala upoutaná na lůžko (Arnold, 2016, s. 9). Rodina se měla už brzy rozšířit o prvního potomka, do stanoveného termínu zbývalo šest týdnů, události však nabraly poněkud rychlejší spád, když se během onoho nedělního dopoledne dostavily porodní bolesti. Smluvená lékařka nedokázala včas dorazit, svého syna tak musel pomoci přivést na svět otec, „věděl jsem, jak na to“, vzpomínal později, „často jsem pomáhal u porodů telat³⁴.“ (A. R. Dick, 2010, kap. 12). Ani ne dvoukilový blondatý chlapec dostal jméno Philip Kindred Dick.

K překvapení rodičů se bolesti ozvaly znovu, o dvacet minut později tak byla rodina nečekaně čtyřčlenná. Jak bylo v té době vcelku běžné, Dorothy neměla ponětí, že nosí dvojčata. Philipova o necelou půlhodinu mladší sestra s tmavými vlasy a pouhým kilogramem a půl váhy byla pojmenována Jane Charlotte. S oběma předčasně narozenými dětmi přijela novopečeným rodičům vypomoci Dorothyina matka Edna Mathilda Archer Kindred, pro mladého Philipa Dicka familiárně „Meemaw“. Výsledkem této společné péče byl rapidně se zhoršující stav už tak neduživých novorozenců. Kojení obou potomků bylo nad fyzické možnosti křehké Dorothy, Edgar se v rané péči o své potomky angažoval spíš jen dobrou radou a pro Meemaw byly problémy okolo nedonošených dětí věcí neznámou a podnětem k panickým reakcím. Rodině navíc v prvních týdnech nebyl nikdo, včetně oslovených lékařů, schopen kompetentně pomoci s vhodnou péčí a zejména s potřebnou výživou.

Celkově zoufalou a psychicky náročnou situaci navíc zhoršovaly přešlapy způsobené nešikovností, ve snaze udržet dvojčata v teple matka například nedopatřením malé Jane popálila nohu. Potřebný obrat přišel spolu se zástupcem pojišťovací společnosti MetLife, jehož prostřednictvím se podařilo uzavřít smlouvu o novorozeneckém pojištění opatřenou dodatkem, díky němuž získala rodina nárok na bezplatnou návštěvu porodní sestry (Arnold, 2016, s. 28). Zdravotníci se o několik dní později skutečně dostavili, jen aby našli oba sourozence kriticky dehydrované. Přestože bylo na místě rozhodnuto o převozu do nemocnice, příliš zesláblé Jane už nebylo pomoci, krátce na to, 26. ledna 1929, umírá (Sutin, 2005, kap. 1). Její bratr, jemuž se nakonec podaří první nástrahy nehostinného světa se štěstím překonat, bude potom až do konce svého vlastního života intenzivně pociťovat všudypřítomnost její absence.

Tragédie okolo Jane se totiž naprosto zásadním způsobem propjala nejen do rodinné historie, ale především pak do příběhů PKD. Rozdvojení osobnosti, v některých případech až hmatatelné rozštěpení jednoho vědomí, tvoří v jím tvořených dílech pravidelně se vynořující linii, která je pak zvláště dobře patrná v ezoterickém systému, jenž si vystavěl a s nímž čtenáře seznamuje prostřednictvím *Trilogie*. Podle L. Sutina pak:

Trauma z Janiny smrti zůstalo středobodem Philova duševního života. Šlo o trápení, které se táhlo celým jeho životem, projevovalo se v komplikovaném vztahu k ženám a ve fascinaci řešením duálních (dvojznačnými) problémů - SF/mainstream, reálné/falešné, člověk/android a nakonec (v tom nejtěsnějším možném spojení rozumu a emoce, jakého Phil kdy dosáhl) ve dvojzdrojové kosmologii popsané ve *VALIS*, jeho mistrovském díle³⁵. (Sutin, 2005, kap. 1)

Ačkoliv Philip Dick nemohl disponovat žádnou vědomou vzpomínkou na svou sestru, jeho matka si dávala poměrně dost záležet, aby byl s touto nepřiliš radostnou okolností svého života dostatečně obeznámen. Jejich společné rozhovory se k tomuto tématu stáčely prakticky od toho nejútlejšího věku, v němž je byl schopen vést, až dlouho do jeho dospělosti. Sám si později stěžoval, jak pro něj tato zkušenost byla deprimující, neboť v něm matčino podání celé události zanechávalo dojem, že je sestřino úmrtí jakýmsi způsobem jeho vina, protože „dostával všechno mléko“ (A. R. Dick, 2010, kap. 12). N. Easterbrook (1995, s. 23) ale oprávněně varuje před tím, aby se z Dickovy sestry a dalších životních břemen, která postupně nasbíral, vyráběly univerzální interpretační pomůcky, až tak jednorozměrným autorem nebyl. Ostatně i jeho vztah k rodičům byl mnohem komplexnější než jak to obvykle působí ze schematicky přisuzovaných rolí „odtažitá matka“ a „absentující otec“.

Často rezervovaná Dorothy sice nebyla vzhledem ke svému založení příliš dobrou citovou kotvou, syna však v rámci svých možností maximálně podporovala, zejména pokud šlo o pozdější ne vždy úplně zářně vyhlížející literární kariéru. Dickův vztah s otcem byl přes silnou náklonnost, kterou k sobě chovali, v základu problematický hlavně kvůli značně rozdílným povahám, nesrovnatelně přízemnější Edgar si k Philipovi občas hledal cestu vcelku obtížně. Největší rozkol mezi nimi ovšem nepochybně přinesl rozvod obou rodičů v roce 1933, po němž Philip zůstal s matkou a přes ujištění jednoho z tehdejších psychologů, že něco takového nehrozí, si připadal otcem odstrčený. Dickovy ambivalentní pocity směrem k Edgarovi údajně zachycuje povídka *The Father-thing* (1954), v níž otec hlavního hrdiny, Ted (což byla náhodou též Edgarova přezdívka), zabit, sežrán a nahrazen zlovolnou mimozemskou formou života, jež dokáže přesně imitovat jeho fyzickou podobu (Sutin, 2005, kap. 2).

Dorothy se po rozvodu i s Philipem přesunula do kalifornské Berkeley za svou matkou, Meemaw, a jejím manželem Earlem. Babička PKD úspěšně vynahrazovala potřebu citové vazby, které od své matky nevnímal dostatek, nicméně tehdy se u něj rovněž rozvinula řada úzkostí a porucha příjmu potravy, spekuluje se, že i Earlovým přispěním. Anne Dick (2010, kap. 12) naznačuje, že Earl mohl být vedle Edgara inspirací pro onu mimozemskou kreaturu, která nahradila hrdinova původního rodiče v *Otcověci*. Kvůli Dorothyině nové práci se sice načas odstěhují do Washingtonu, D.C., ale již roku 1938, po třech a půl roku v hlavním městě, se do Kalifornie vracejí zpět. Tentokrát už tu, s několika čestnými výjimkami, Philip Dick zůstane po zbytek života.

Přehled vybraných milníků Dickova dětství významných pro pozdější kariéru nemůže být a nebude zcela vyčerpávajícím výčtem veškerých formativních událostí, ani lokací, kde se jeho nejbližší rodina, ať už ve své tříčlenné či následně dvoučlenné podobě, na nějakou dobu usadila, sluší se ale dodat, že jde o poměrně pestré období. Buď jak buď, novou sadu zádrhelů do už tak náročné rodinné dynamiky lze umístit do roku 1935, kdy společně se začátkem matčina washingtonského působením PKD zahajuje nástupem do první třídy svou většími či menšími peripetemi provázenou edukační zkušenost. Přestože se v mnoha směrech, zejména co se týče jazykové kompetence a výtvarné kreativity, projevoval jako nadaný student, nikdy se mu tak docela nepodařilo poskytnout ucelenější porci formálního vzdělání. Dickova školní docházka totiž byla vším možným, jen ne soustavným a cílevědomým vzdělávacím procesem, nad rámec absolvovaného středoškolského stupně byl tak pro zbytek života především autodidaktem.

Mezi roky 1935-1947 postupně absolvuje jednotlivé ročníky typického dvanáctiletého tříступňového amerického modelu - od elementary (základní) přes middle (nižší střední) až k high school (vyšší střední), kvůli stěhování či své osobní nespokojenosti ale neustále střídá školská působiště, včetně dvou škol internátního typu, k tomu si navíc obstará celý arzenál nemocí a úzkostných stavů, ať už skutečných (astma, tachykardie) či účelových (podle matčiných vzpomínek ho škola mnohdy nudila, čehož si ona byla vědoma a jisté míry to tolerovala), takže svou docházku pod nejrůznějšími záminkami často zanedbává (Williams, 1986, s. 48). Teprve v rámci vyššího středního stupně zůstává žákem jedné instituce na dobu delší než dva po sobě jdoucí roky, když je v roce 1944 zapsán na veřejnou střední školu Berkeley High School, jejímž prostřednictvím nakonec své středoškolské vzdělání v létě 1947 dokončuje.

Mezi absolventy ročníku 1947 na Berkeleyjské střední škole není jen jeden, nýbrž hned dva zásadní představitele americké SF. Kromě samotného Philipa Dicka to byla též jeho ročníková spolužačka Ursula K. Le Guin, jejíž díla dnes vedle těch Dickových zastupují to nejlepší z žánru v Library of America. Z Le Guin se postupem času stala nejen jedna z beletristicky nejkompetentnějších spisovatelek SF, ale zároveň i zásadní obhájkyně Dickova literárního odkazu, patrně největší hold mu později složila románem *The Lathe of Heaven* (1971). Ač oba školu dokončili ve stejném roce, během studií se blíže nepoznali, zejména v posledním ročníku v podstatě ani neměli možnost, neboť PKD jej kvůli silícím psychickým problémům prakticky celý musel absolvovat distančně s pomocí domácího lektora (Brake a Hook, 2008, s. 172). Ačkoliv se nikdy dvakrát netoužil obklopovat davem a s přáteli vždy fungoval spíše na jednotlivé bázi, v průběhu akademického roku 1946/47 se u něj výrazně zhoršují návaly úzkosti. S obnovenou intenzitou se vrací dřívější stravovací potíže, nově se potýká i s dalšími problémy, střídají se u něj klaustrofobické s agorafobickými stavy a sužují ho nezvladatelné závratě, které jej omezují i při jinak běžných činnostech (Sutin, 2005, kap. 3).

Během školních let získal Dick řadu podnětů a inspirací pro svou další tvorbu, stejně tak podnikl své první literární pokusy. Už od svých jedenácti let byl vášnivým čtenářem vědeckofantastických magazínů a shromáždil vcelku rozsáhlou sbírku časopiseckého čtiva, plnou předních pulpových titulů své doby jako *Amazing Stories*, *Astounding Stories* nebo *Unknown Worlds*. V žákovských letech rovněž dává dohromady svůj první román, je při tom silně inspirován *Gulliver's Travels* (1726) J. Swifta (Sutin, 2005, kap. 2). V Dickově *Return to Lilliput* měl být titulní bájný ostrov, toto dějiště původní swiftovské satiry poměrů panského života v 18. století, po vzoru vědeckofantastických objevitelských dobrodružství znovu nalezen ve 20. století. Jak přesně čtrnáctiletý Dick s touto látkou naložil však nejspíše zůstane záhadou, původní rukopis se podle dostupných informací nedochoval.

Kromě záliby v časopisech, vyjma SF rád četl třeba *National Geographic* či *Life*, a vlastních tvůrčích inklinací propadá během studijních let i lásce k hudbě, disponoval sice i jejími praktickými znalostmi, jeden ze svých školních roků (1942/43) dokonce strávil na hudebně zaměřené přípravce Ojai Valley School, především byl ale zapáleným posluchačem. Dle vlastních slov byl už ve čtrnácti schopen třeba jen podle zabroukané melodie rozeznat „prakticky jakoukoliv symfonii či operu“, jeho studentští přátelé později vzpomínali na „hodiny rozhovorů před Philovým Magnavoxem, jejichž tématem nebyla jen hudba, ale také Philovy oblíbené vědeckofantastické povídky z nových pulpů³⁶“ (Sutin, 2005, kap. 3). Hudba a postavy s předobrazem v osobnostech hudební scény si cestu do Dickových děl hledaly velice snadno, v případě *Trilogie* stačí vzpomenout na Erica Lamptona ve *VALIS*, který, ačkoliv jeho jméno evidentním pomrknutím směrem k Ericu Claptonovi, je fiktivní dickovskou verzí Davida Bowieho, nebo na zpěvačku Lindu Fox v *Invasion*, což je postava zrcadlící Dickovu adoraci někdejší hvězdy amerického country rocku Lindy Ronstadt (Rossi, 2011, s. 289; Sutin, 2005, kap. 9). Kromě zálib, které poté s oblibou otiskoval to svých textů, taktéž jako student věnuje čas i své první a zároveň též poslední pracovní zkušenosti mimo svou kariéru spisovatele.

V létě 1944 získal patnáctiletý Philip Dick zaměstnání u Herberta „Herba“ Hollise, provozovatele obchodu s elektronikou University Radio and Electronics, v němž byl nabízen prodej a servis domácí elektroniky, fonografů, praček, sušiček, lednic, televizí a samozřejmě rádií. Kromě toho ale rovněž majitele ve své době věhlasné prodejny s hudebními nahrávkami Art Music, vzdálené jen čtyři bloky od Sather Gate, vstupní brány do kampusu Berkeleyské univerzity. Spolupráce nakonec trvá celých osm let, do roku 1952, kdy se PKD s oběma Hollisovými provozovny rozloučí, aby se mohl naplno věnovat profesi spisovatele. Jiného šefa než sám sebe už potom nikdy mít nebude. Ve svém díle pak zúročil nejen znalost maloobchodní atmosféry a servisního technického zázemí, jehož atmosféru měl možnost poznat, ale konkrétněji i svůj kladný vztah k Hollisovi. Různí opraváři a servisní technici se stali oblíbenými posta-

vami jeho románů, vědeckofantastických (výrazně například v původní verzi *We Can Build You* z roku 1962 a v *Dr. Bloodmoney*, který vyšel v roce 1965) i těch několika ostatních (*Voices from the Street* z roku 1953, ale částečně i *Transmigration*, skrze postavu automechanika Billa), stejně jako otcovské figury dobráckých šéfů (v *Palmeru Eldritchovi* nebo *Ubiku*).

Práce pro Herba Hollise poskytla Philipu Dickovi finanční prostředky k tomu, aby se v devatenácti letech odstěhoval od matky. V jeho pozdějším líčení šlo o takřka hrdivý akt mladého rebela, jehož po samostatnosti toužící kreativní duše nemohla už nadále snášet matčin odcizený a restriktivní dohled, dokonce mu při tom měla vyhrožovat, že na něj raději zavolá policii a nechá ho zavřít, než aby dopustila jeho odchod (Sutin, 2005, kap.3). Druhá strana však celou situaci líčí poněkud jinak a za pravdu jí dávají okolnosti - i po svém vítězoslavném odchodu zůstali s matkou v režimu pravidelných kontaktů a návštěv. Při jedné ze směn v obchodě s hudebníky, v osmačtyřicátém roce, padne PKD do oka jedna z pravidelných zákaznic, jistá Jeanette Marlin. Je o několik let starší a naprosto jinak založená než mladý aspirující umělec, ale po krátkém obětování a několika společně strávených večerech v suterénu Art Music kývne na Philipovu žádost o ruku. Protože byl Philip Dick pod legální kalifornskou věkovou hranicí pro uzavření sňatku, potřeboval svolení zákonného zástupce. V jeho líčení často krutá a bezcitná Dorothy Dicková reaguje tak, že mu sdělí své pochybnosti ohledně činěného rozhodnutí a následně bez okolků podepíše potřebná povolení (A. R. Dick, 2010, kap. 14). Mladý manželský pár spolu vydrží následujících šest měsíců.

Po prvním rozvodu se mezi několika drobnějšími romány a jednou velkou, ovšem nenaplněnou romancí s dívkou jménem Betty Jo Rivers, Dick rozhodne dát ještě jednu šanci vzdělání a přihlásí se na Kalifornskou univerzitu. Touha po vědění opět prohrává s agorafobií, a tak trochu i s poměrně antisystémovým mladickým pohledem na svět. Univerzitní vzdělávání nastupuje v září 1949, hned v listopadu jej pak na vlastní žádost ukončuje, stihne se alespoň dočasně nadchnout pro humeovský skepticismus (Sutin, 2005, kap. 3). Ani v této události nabitě době nepřestává psát, rozpracuje román *The Earthshaker*, který však nikdy nedokončí, a také novelu *Gather Yourselves Together*, ta sice vyšla až v roce 1994, ve své době pro ni Dick nedokázal najít vydavatele, nicméně její náplň dává tušit, že ji psal mladý muž fascinovaný svou nedávno objevenou sexualitou. Příběh se točí okolo zkušené, ale citově okoralé ženy, která prohnane svedemného a filozoficky založeného mladíka.

Jak moc zásadní bylo pro Dicka zaměstnání v Hollisově obchodě s hudbou podtrhuje počátek padesátých let, kromě toho, že zde potká svou druhou ženu, Kleo Apostolides, s níž se ožení v červnu 1950 a s níž vydrží příštích osm let, seznamuje se díky němu s Williamem Anthonym Parkerem Whitem. White byl člověkem mnoha literárních aktivit, působil jako odborný recenzent populární literatury pro *New York*

Times či *San Francisco Chronicle*, zároveň se angažoval coby lektor kreativního psaní (mezi jeho občasných posluchačů patřila i Dorothy Dick), kromě toho pod pseudonymem H. H. Holmes (inspirovaným sériovým vrahem aktivním koncem 19. století) sám aktivně psal detektivky a, co je nejdůležitější, pod další literární přezdívkou, Anthony Boucher, byl autorem SF, editorem a spoluzakladatelem *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (od r. 1949).

Dick byl Whitem/Boucherem fascinován: „Zjistil jsem, že člověk může být nejen zralý, ale i zralý a vzdělaný, a stále mít rád SF³⁷“ (Sutin, 2005, kap. 4). Dick tou dobou disponoval již tolika zamítavými vydavatelskými reakcemi na rukopisy svých mainstreamových (tedy realistických či prostě nevědeckofantastických) textů, že s nimi mohl tapetovat. Svou produkci a související nesnáze konzultoval zejména s matkou, která jej přesvědčila k navštěvování Boucherových kurzů. Vzhledem k již dobře známým úzkostným problémům však záhy místo sebe začíná posílat Kleo vybavenou různými úryvky toho, co se napsal. Reakce na jeho mainstreamové literární pokusy jsou podle všeho dosti vlažné, Bouchera však namísto toho zaujme jedna z kratších fantastických povídek a začínající spisovatel tak získává motivaci vrhnout se směrem k žánrové tvorbě. V říjnu 1951 Philip Dick do Boucherova SF časopisu úspěšně prodá svou první komerční povídku, *Roog*, která ale vyjde až v únoru 1953. Status vůbec první publikované pulповé povídky tak náleží jinému textu.

Onou první SF povídkou byla *Beyond Lies the Wub*, vyšla na typicky zažloutlých a mírně roztřepených stránkách magazínu *Planet Stories* v červnu 1952. Šlo o časopis, který se držel pulповé estetiky ještě v době, kdy většina ostatní produkce dávno přikročila ke změně na digestový formát a snaže prosazovat alespoň základní literární normy, jinak řečeno, byl to pulp toho nejtypičtějšího ražení: pestrobarevně vyzývavé (čti sexistické) obálky a záplava melodramatického vesmírně dobrodružného škváru, z něhož bylo čas od času možné vyfiltrovat autorské příspěvky výraznějšího dopadu, což byly, mimo teprve začínajícího Dicka, zejména příběhy Raye Bradburyho (Clute a Nicholls, 1993, s. 937). On sám si při pozdějším hodnocení tohoto svého prvního publikačního média nebral příliš servítky, když mluvil o „nejodpornějším ze všech pulповých magazínů té doby³⁸“ (Wittkower, 2011, s. 335).

V květnu 1952 už měl Dick kromě *Rooga* na kontě čtyři úspěšně prodané povídky čekající na vydání, rozbíhající se kariéra uzrála k tomu, aby si našel literárního agenta. Stále doufal, že science fiction bude pouze přestupní stanicí k mainstreamové literatuře, nebo jak sám říkal, vydávání „normálních“ (straight) románů, na nichž do té doby pracoval (viz výše) (Williams, 1986, s. 89). S požadavkem na zastupování oslovil Scotta Mereditha, vznesl mu sice svůj požadavek na preferenci nevědeckofantastické produkce, Meredith však na SF trval, navíc byl skrze své kontakty mezi pulповými vydavateli Dickovo dílo pravidelně dostávat do tisku. Zrodila se tak spolupráce, která trvala prakticky až do spisovatelovy smrti. Jako živná půda pro další autorský růst se

rychlé tempo námezdního psaní stylem „tři až čtyři centy za slovo“ ukázalo minimálně jako problematické (Sutin, 2005, kap. 4). I v letech největších kreativních úspěchů mohlo cvičené oko poznat, že se mu pulpová rutina silně zaryla pod kůži. To, že si Dick z tohoto období odnesl cejch tvůrce laciného čtiva, bylo a je opakovaně připomínáno poznámkami ve stylu glosy D. Harris-Faina (2015, s. 36): „jeho próza byla strašná, ale nápady měl dobré³⁹“, především si ale v té době osvojil některé skutečně problematické přístupy ke kompozici literárního textu. Zejména šlo o praktiku, kterou podle všeho do důsledku přebral od svého mladického literárního vzoru, ikonického spisovatele Zlatého věku science fiction - Alfreda E. van Vogta, spočívající v neustálém převrácení narativního toku pomocí tzv. techniky „inovace každých 800 slov“ (Huntington, 1988, s. 153-154). Tento drobný nešvar Dickovi vydržel prakticky až do smrti, v kratších textech se sice taková tendence mohla osvědčit při snaze udržet čtenářův zájem, u románové tvorby však kromě neotřelých zvrátů a sofistického vyprávění (asi nejlépe se to povedlo v již zmiňovaném románu *Dr. Bloodmoney*) poněkud zvyšovala, a to právě s ohledem na pozdější díla, kognitivní zátěž při snaze dekodovat jakékoliv sdělení.

Počínaje rokem 1954 se Philip Dick začíná orientovat na románovou tvorbu. Šířeji vzato jde o důsledek zhoršující se ekonomické situace pulpové branže, jež se celá tou dobou pomalu ale jistě začíná potápět. Přestože se Kleo projevovala jako značně tolerantní partnerka, která byla ochotná nedostatečné příjmy generované psaním stále hůře placených povídek doplňovat několika bočními přivýdělkami, měli problémy finančně zajistit svůj už tak dosti minimalistický životní styl. Kromě toho se v PKD hromadila frustrace z některých publikačních praktik tehdejších magazínů, ty byly přeci jen pevně v rukou svých editorů, kteří následně autoritativně prosazovali kreativní styl, jenž podle jejich názoru odpovídal chutím publika. Přestože například PKD udržoval nějakou dobu přátelské korespondenční kontakty s editorem *Galaxy Science Fiction*, Horacem L. Goldem, který stejně jako Dick trpěl agorafobií, Gold mladého spisovatele zároveň silně popuzoval dobovým zvykem přepisovat si celé pasáže autorských textů k obrazu svému (Sutin, 2005, kap. 4). Únik z pulpů (byť ne pověstí, ta už ulpí natrvalo) k lukrativnějšímu formátu mu zprostředkuje editor paperbackových science fiction edic pro nakladatelství Ace Books Donald A. Wollheim, jemuž se velmi rychle podaří postřehnout Dickův talent a posléze přispěje, nejprve v Ace, následně pak pod hlavičkou vlastního vydavatelství (DAW Books), k publikaci více než dvaceti jeho románů. Wollheim sice, minimálně dle vlastních tvrzení, nepřetvářel Dickovy zápletky, obvykle však alespoň mírně kompenzoval autorovu zálibu v bizarní pojmenovovací konvenci (Dickem navrhované tituly měnil na něco, co mělo šanci být prodáno) (Sutin, 2005, kap. 4). Pod Wollheimovým patronátem vycházejí mimo jiné romány *Solar Lottery* (1955), *The Man Who Japed* (1956, ten jediný s původním názvem), *Eye in the Sky* (1957) nebo *The Cosmic Puppets* (1957).

Romány vydané s přispěním Wollheimovy redakce vynesou Dickovi pověst jednoho z nejnadanějších mladých spisovatelů SF. Získá pocit, že teď už konečně musí uspět mimo hranice literatury pro žánrové nadšence. Ať ale dělá Meredithova agentura co může, nedaří se udat ani jediný z osmi mainstreamových rukopisů. Opakované apely, aby se vrátil k SF, vedou uraženého PKD k dočasnému přerušení spolupráce s Meredithem. Wollheim Dickovo rozhodnutí nechat science fiction za sebou podporuje zhruba do doby, než si přečte rukopis *Mary and the Giant*, následně se k výzvám na přehodnocení mainstreamové kariéry přidá také. Momentálně poražen okolnostmi se PKD rozhodne alespoň psát takovou SF, která by se co nejvíce blížila jeho literárnímu ideálu, výsledkem je *Time Out of Joint* (1959), Dickův první hardcover, což už v době, kdy jsou tvrdé desky už samy o sobě pro žánrového spisovatele úspěchem, přeci jen něco znamenalo.

Koncem padesátých let je sice chudý, kariérně nepříliš naplněný, ale prozatím alespoň relativně manželsky spokojený (s jednou obrovskou výhradou v roce 1957, kdy si nakrátko najde milenkou). Přestože s Kleo poměrně dobře zapadali do koloritu tehdejší Berkeley, jelikož na první pohled reprezentovali typické umělecky orientované liberály žijící poněkud nekonformním způsobem, byť to byl spíš důsledek volby povolání než záměrná volba, postupně se v nich nakumulovala nespokojenost s tamním prostředím. K řadě frustrací kariérních i finančních se daly připočítat i dřívější negativní zkušenosti se špehováním státními institucemi. Kleo se díky svým studentským kontaktům znala s některými hlasitějšími členy tehdejší levicové kontrakulturní univerzitní scény, což k manželům přitáhlo už zkraje padesátých let pozornost agentů FBI (během období Mccarthismu nic až tak neobvyklého), díky níž mohl Dick ke všem svým dosavadním úzkostem přidat ještě paranoidní strach z konspirace proti své osobě (Vest, 2009, s. 71). V létě 1958 navíc umírá Meemaw, zásadní a možná jediná skutečná citová opora dětských let. Rozhodnutí tedy padne a manželé se v září téhož roku stěhují do malé obce jménem Point Reyes Station v kalifornské Marin County.

Spisovatel a jeho žena v Point Reyes vzbudili náležitý rozruch. Jednou z nových rodinných známých byla Anne Rubenstein, tehdy jednatřicetiletá čerstvá vdova po básníkovi Richardu Rubensteinovi. Philip s Kleo se s Anne začali pravidelně navštěvovat, po nějaké době už návštěvy absolvoval Philip sám. Mírně ošuntělého, ale prý charismaticky působícího PKD, jehož typická garderoba v té době sestávala z flanelové košile, pracovních kalhot a vojenských bot, titulovala Anne jako „beatnika z Berkeley“ a chválila hloubku společných konverzací, sama ostatně disponovala poměrně solidním akademickým zázemím (Sutin, 2005, kap. 5). Celá záležitost brzy přerostla v příznání aféry, rozvod a nový sňatek. Kleo Point Reyes narychlo opouští, přičemž většinu nevelkého společného majetku nechává za sebou. Z Anne Rubenstein se stává Anne R. Dick a ze samotného PKD nevlastní otec třech vyženěných dcer. Za příštích šest let společného života, tedy za roky 1959-1965, napíše PKD celkem šestnáct románů

a řadu povídek, zejména jde o jeho stěžejní text *The Man in the High Castle* (1962), ale lze připomenout i některé další význačné prózy jako *We Can Build You* (dokončeno 1962), *The Game-Players of Titan* (1963), *The Simulacra* (1963) nebo *Martian Time Slip* (1964). Rodinný život v idyle amerického snu konce padesátých let však dostane zlověstně dickovský odstín už pár měsíců po svatbě.

2.3.2 1963-1973: Vrcholně divoké období

Venkovský domek s drobným hospodářstvím, podnikavá manželka z dobře situované rodiny a tři bezproblémové děti. Philip Dick do šedesátých let vstupoval jako součást takřka modelové americké domácnosti. Drobný problém ovšem představoval fakt, že on sám byl stále tímtež modelovým vědeckofantastickým spisovatelem, a co je horší, se stále týmiž modelovými vědeckofantastickými výdělky. Zatímco Kleo byla v dobách největší nouze ochotná vystačit s koňským masem z chovatelských potřeb („pečené koňské chutná dobře“), Anne musela nést poněkud větší náklady spojené s provozem domácnosti a péčí o děti (Sutin, 2005, kap. 4, kap. 5). Rozšířený názor ohledně Dickových útrap s ekonomickou stránkou třetího manželství je ten, že Anne sice nebyla vzhledem k prostředí, z něhož pocházela, nijak zásadně rozhozovačná, jenže kariéra PKD prostě v té době neumožňovala, aby se mohl stát naplno živitelem rodiny. Nevyhnutelným důsledkem byla starost o peníze na straně Anne a zvýšená nervozita z celé situace u Philipa.

Pětadvacátého února 1960 se Dickovi narodí první dítě, celkem čtvrtý přírůstek do rodiny, dcera Laura Archer Dick. Ačkoliv po celou dobu očekával, věrný své rodinné tradici, příchod katastrofy, vše proběhlo naprosto bez problémů. Se svým pověstným citem pro situaci nad novorozenou Laurou prohlásí: „Teď už mám sestru vynahrazenou“⁴⁰ (A. R. Dick, 2010, kap. 2). Stává se z něj starostlivý otec a minimálně v týdnech následujících narození dcery se snaží co nejaktivněji pomáhat s domácností.

Lpění na mainstreamové kariéře Dicka vedlo k opakovaným pokusům najít serióznějšího vydavatele než různé paperbackové pokračovatele pulpové tradice stříhu Ace Books. Zkraje šedesátých let napíše další tři mimožánrové romány, ještě v začátcích vztahu s Anne v roce 1959 je to *Confessions of a Crap Artist*, o rok později vzniknou další dva, *The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike* a *Humpty Dumpty in Oakland*. Všechny tři PKD nabídne nakladatelství Harcourt, ten první vynese alespoň zálohu, nakonec ale není přijat, zbývající dva jsou zamítnuty rovnou. *Crap Artist* (myšleno kniha) se sice vydání dočká, bude to ovšem až o patnáct let později, navíc jako jediné nevědeckofantastické dílo, které to stihne ještě před spisovatelovou smrtí. Dickovy pokusy o plnokrevnou literární kariéru přitáhnou mimoděk pozornost i k jeho značně jednostrannému a nelichotivému vyobrazení žen, jež jen těžko zakrývalo autorovu vlastní problematické predispozici v tomto směru:

Zdrojem jeho hněvu byla matka Dorothy. Ale navzdory tomu, že si celého problému byl Phil zdánlivě vědom, zlých žen mu ve vědeckofantastických románech ze šedesátých let stále přibývalo. Řada z nich v jednotlivostech a komunikačních vzorcích připomínala Anne⁴¹. (Sutin, 2005, kap. 5)

Přístup PKD k ženským charakterům byl kriticky reflektován opakovaně, z dříve zmiňovaných to byla N. K. Hayles, která si všímá ontologicky destabilizujícího efektu genderové dynamiky, což se projevuje tak, že ženské postavy obvykle nutí ty mužské zpochybňovat základy vlastní identity, jako příklad uvádí manipulativní androidky z románu *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Hayles, 1999, s. 162).

V roce 1962, jako třiatřicetiletý, prožívá Dick další hlubokou osobní krizi, tentokrát zapříčiněnou domácí výrobou bižuterie. Co bylo původně jen nevinnou Anninou kratochvílí, postupně přerostlo v drobnou živnost, která začala svou rentabilitou pomalu dotahovat jeho tehdy desetiletou spisovatelskou kariéru. Co se ve skutečnosti událo za zavřenými dveřmi není možné bezpečně říct, nicméně podle Anne měl PKD dokonce přemýšlet nad tím, že literární ambice pověsí na hřebík a převezme její začínající podnikání, to však odmítla (A. R. Dick, 2010, kap. 3). On sám situaci naopak podával tak, že svou zásadní rozpracovanou knihu musel neustále odkládat kvůli tomu, že jej svými žádostmi o výpomoc konstantně rušila od práce (Williams, 1986, s. 144). Výsledkem byl ten, že si pronajal menší nemovitost, do níž přesunul svou pracovnu. V tomto novém režimu vzniká *The Man in the High Castle*, román v němž se odráží celá řada fascinací, k nimž v Point Reyes dospěl. Zejména do ní zapracoval svou zálibu ve výkladech čínské *Knihy proměn*. Nemálo o tehdejších rodinných poměrech vypovídá její nepříliš vstřícně působící věnování: „Mé ženě Anne, bez jejíhož mlčení by tato kniha nikdy nebyla napsána⁴²“ (Palmer, 2003, s. 115).

High Castle se stane definujícím dílem Dickova pozdějšího stylu a též východiskem tehdejší tvůrčí krize. Jde prakticky o manifest jemu nejbližšího druhu science fiction, který v zásadě hraje s promíchanými žánrovými kartami, ale zároveň evidentně chce zůstat jednou nohou v reálných mimotextových konceptech. Jde o román z alternativní reality, v němž se jinak mnoho klasických technofuturistických vědeckofantastických prvků nevyskytuje, jde však o významný příklad realizace ontologické nestability. Autor se snaží vzbuzovat pocit, že čtenářova realita není vrstvou vyšší, nýbrž komplementární k té fikční. Tuto jinovou a jangovou dualitu představuje kniha v knize, která je fiktivním protějškem románu jako takového a která líčí jako fikci právě tu realitu, v níž se nachází čtenář Dickova díla.

Společně s románem *Martian Time-Slip* považoval Dick *High Castle* za rozhodný krok do mainstreamového teritoria, věřil, že tentokrát už konečně své spekulativní vize zabalil do dostatečně přístupné formy i pro čtenáře, jemuž byly fantasmagorické světy SF jinak cizí. Byl proto zklamán, když se první jmenovaný opět objevil na pultech pouze ve formátu vědeckofantastického paperbacku. V druhém případě se o vy-

dání postaralo poměrně prestižní nakladatelství Putnam, propagován byl jako politický thriller, nicméně prodeje vážly dost na to, aby bylo rozhodnuto o odprodeji publikačních práv vydavatelskému uskupení kolem Vědeckofantastického knižního klubu (Williams, 1986, s. 91). Pro všechny starosti s hledáním mainstreamové publikační platformy se tak PKD obloukem vrací zpět do žánrového teritoria. Lawrence Sutin (2005, kap. 5) tento moment prohlašuje oficiálním koncem Dickových snah o proniknutí mezi většinově přijímané autory, zůstává součástí SF ghetta, alespoň je mu ale umožněno pro jednou stanout na samotném jeho vrcholu. Ironií však je, že svého jediného vědeckofantastického Huga, tuto žánrovou obdobu filmových Oskarů, obdrží právě za *High Castle*, tedy za román, který nikdy nezamýšlel pro SF publikum. Přitom to jediné ho náležitě ocenilo.

Jakkoliv rok 1963 konečně konsolidoval Dickovu autorskou identitu, manželství se překlopilo do své kritické fáze. Annin úspěšně nastartovaný byznys s bižuterií roztáčí spirálu agresivních konfrontací mezi oběma partnery. Nepomáhá ani to, že ve snaze vyprodukovat dostatek autorského materiálu už je v této fázi prakticky odkázaný na podpůrnou chemii, přestože tím zároveň žene svou kreativitu do netušené šíře. Pociť, že jako živitel rodiny selhal Dick ventiluje různými nařčeními ohledně toho, že je využíván. Ať už to byla reakce na konkrétní situaci, či důsledek psychického ovlivnění návykovými látkami, časem přesvědčí sám sebe, že ho Anne chce zabít (Arnold, 2016, s. 74). Temperamentně se nicméně projevují oba, několikrát mezi nimi dojde k fyzické konfrontaci, při jedné obzvláště vypjaté výměně názoru létá místností nábytek. Jako se už v minulosti několikrát stalo, Dick z nespokojeného manželství uniká k matce, kde si navíc často pomáhá k amfetaminům na předpis z její osobní lékárničky. Posledním významnějším pokusem manželství zachránit je tak vstup do episkopální církve, celá rodina se nechává v lednu 1964 pokřtít. Dick své čerstvé zkušenosti se spiritualitou bude i poté aktivně rozvíjet, začne se blíže zajímat o principy episkopální mše a o Jungův gnosticismus, zejména pak o jungovské pojetí symboliky ukřižování jako nikoliv vykoupení hříchů, ale důsledek inherentní nedokonalosti stvořitele (Sutin, 2005, kap. 6), který „si pomýleně myslel, že stvořil perfektní svět, zatímco ten byl ve skutečnosti žalostně nedokonalý⁴³“ (Rossi, 2011, s. 177).

Mezi výrazné Dickovy zkušenosti z té doby, s nimiž svérázně naložil ve své tvorbě patří dvě halucinační vize, v obou případech pozoruje nevysvětlitelný fenomén na obloze, poprvé je to v roce 1962, kdy popisuje „učiněnou nicotnost roztínající oblohu vedví⁴⁴“, o dva roky později je to „děsivá tvář na nebi, obličej s ocelovými zuby, očima z drážkovaného kovu a ocelovou rukou⁴⁵“ (A. R. Dick, 2010, kap. 3, kap. 4). Ve spojitosti s panenkami Barbie, jimiž Dickovi obdarují dcery během Vánoc třiašedesátého roku, se v Philipově imaginaci zformuje bizarní realita románu *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, v níž si lidé obstarávají miniatury svých vysněných resortů (připomínající domečky pro Barbie), aby se poté pomocí drog přenášeli do světa sdílené

halucinační simulace, v níž tyto tzv. Perky Pat Layouts mohou obývat. Titulní Palmer Eldritch, jemuž měla patřit ona děsivá tvář z Dickovy vize, pak částečně odráží gnostickou fascinaci, je o postavu s božskou esencí, ale zásadním vnitřním rozporem, jenž se přes něj přenáší do jím (a drogami) vytvářených realit.

Třetí manželství zaniká 9. května 1964, kdy Philip Dick podává oficiální žádost o rozvod. Nový život si odjíždí plánovat na osvědčené místo - k matce do Berkeley. Několikrát se ještě do Point Reyes vrátí se záměrem usmíření s Anne, pokaždé však znovu prchá naplněn pocitem zcela zkrachovalého manželství, později se několikrát vyjádří, že ho obzvláště silně zasáhlo odloučení od dcer (Williams, 1986, s. 61-63). Poté, co opustí Anne, navazuje krátkou známost s Granií Davidson, jejíž svědectví popisují neuvěřitelně pozorného, láskou zahrnujícího partnera na straně jedné, ale také člověka, jehož občas zcela přemohly návaly paranoidního děsu na té druhé. Poté, co Anne nechala vylomit zámek v Dickově někdejší detašované pracovně, aby mohla svému rozvodovému právníkovi dodat účetní záznamy, dostal PKD strach, že jej bývalá žena odposlouchává skrze jeho milovaný Magnavox a chystá se na něj zaútočit. Pro jistotu si zajistil soudní zákaz přiblížení a opatřil zbraň, kterou následně „s oblibou mával na lidi kolem“⁴⁶ (Sutin, 2005, kap. 6). Románek trvá sotva pár měsíců.

Skrze známou z episkopální církve, Maren Hackett, se Dick v roce 1964 seznamuje s kontroverzním biskupem Jamesem Pikem. Pike proslul zapálenými snahami o modernizaci křesťanské věrouky, prosazoval například přijímání členů LGBT komunity do církevních řad a nebál se vystupovat značně kontroverzně, do jednoho z kostelních mozaikových oken chtěl údajně nechat vsadit podobiznu astronauta Johna Glenna. Mluvil se i o jeho zálibě v alkoholu a ženách, což nebylo zcela nemístné, neboť Pike měl poměr s M. Hackett. V roce 1966 spáchal Pikeův syn sebevraždu, což biskupa naprosto zdrtilo a nasměrovalo k okultismu. Ve snaze kontaktovat svého zesnulého potomka Pike organizoval spiritistické seance, jejichž účastníkem byl i Philip Dick (Arnold, 2016, s. 75). Sám Pike v roce 1969 umírá v izraelské poušti při svém, údajně nálezem Kumránských svitků podníceném, hledání historických dokladů Kristova života. Na Dicka měla tato známost zásadní vliv, Pike pro něj byl inspirací a často i tím, kdo pomáhal dále rozvíjet jeho ezoterické spekulace. Poslední roky biskupova života se staly objektem novelizace v románu *Transmigration of Timothy Archer*.

Dick najde zalíbení v Marenině nevlastní dceři Nancy, přestože je tehdy už o patnáct let starší, nakonec ji přesvědčí, aby dala vztahu šanci. Sestěhují se v roce 1965 a o dva roky proběhne svatba, zejména proto, že je Nancy v jiném stavu. Obřad má skutečně rodinný charakter, oddávajícím je J. Pike, který tou dobou zároveň udržuje poměr s Maren (Arnold, 2016, s. 77). Spisovatelova druhá dcera, plným jménem Isolde Freya Dick („Isa“), přijde na svět 15. března 1967. Co dosud vypadalo na poměrně harmonický, na Dickovy poměry prakticky ideální vztah, byť s občasnou hrůznou předtuchou blížícího se soudného dne, se v posledních týdnech před porodem za-

čne dostávat do povědomých problémů. Zprvu úzkostná péče o malou Isu jejího otce vede k obsesivnímu překrmování mlékem z kojenecké lahve, čímž s každým krmením dítě úspěšně stresuje do té míry, že na nějakou dobu přestane jíst (Arnold, 2016, s. 80). K tomu PKD propadá dětinskému vyžadování pozornosti, neboť Nancy, plně vytížená péčí o dceru, nemá čas se mu plně věnovat, Dick navíc se pokouší maximálně kontrolovat její aktivity mimo chod domácnosti, na něž pohlíží se stále větší podezřívavostí (Sutin, 2005, kap. 7). Čím více se přibližuje konec šedesátých let, tím viditelněji Dickovo čtvrté manželství krachuje. Dick si plnými hrstmi dopřává povzbuzujících prostředků, věří, že správná kombinace pilulek může prospět jeho kreativitě, nemluvě pak o rychlosti. Později, v roce 1970, během práce na románu *Flow My Tears, the Policeman Said* dokáže vygenerovat 140 stran za pouhých osmačtyřicet hodin, amfetaminy umožňují nespát a ulevují jinak nesnesitelným depresivním stavům (Sutin, 2005, kap. 7). Nancy se občas pokusí pilulky před Philipem schovat, nevydrží však sledovat nástup jeho abstinenčních příznaků (Arnold, 2016, s. 83). Drogy už neshání jen přes matku a duplicitním lékařským receptům, začne nakupovat i u pouličních dealerů. Hrnou se i špatné zprávy osobního rázu, v červnu 1967 spáchá Maren sebevraždu, dva roky na to umírají Anthony Boucher, někdejší Dickův mentor, a zmiňovaný James Pike. O Philipa Dicka se též začne kvůli daňovým únikům zajímat daňový úřad, opět se tak obává státního špehování. Nancy manželův životní styl nadále nemůže snášet, na podzim 1970 od něj po krátké aférce se sousedem i s dcerou odchází.

Dick během let strávených s Nancy výrazně rozšiřuje ontologickou nejistotu svých textů o otázky směřující na povahu vědomí, která realitu určuje a modeluje. Neptá se jen „co je reálné“, ale pátrá po „Bohu“ a „Pravdě“ (Sutin, 2005, kap. 7). Mezi zásadní romány té doby, v nich je silně cítit potřeba poznání duchovní pravdy a smyslu života, patří několikrát zmíněný *Do Androids Dream of Electric Sheep?* z roku 1967, *Galactic Pot-Healer* (1969) a zejména ve Francii jako mistrovské dílo ceněný *Ubik* (1969).

Poté, co Nancy z jejich společného domu v kalifornském San Rafael i s dcerou odešla, Dick se potřeboval obklopit lidmi, dům tak proměnil ve svého druhu komunitní centrum, začala se objevovat nejrůznější potulná mládež a drogoví dealeri (Sutin, 2005, kap. 8). Celé období mezi lety 1970 a 1972 představuje patrně nejobtížnější část jeho života. Všechny dřívější problémy se několikrát znásobily, nebyť opětovné výpomoci matky a jejího partnera, kteří už původně toto bydlení pro Philipa a Nancy zařizovali, patrně by o střechu nad hlavou přišel. Většinu zkušeností, jimiž ho nonkonformní scéna tehdejší Marin County vybavila, později alespoň zužitkoval pro svou tvorbu, některé konkrétní zážitky přímo převyprávěl v románu *A Scanner Darkly* (1977) (Kucukalic, 2009, kap. 2). Za tu dobu byl třikrát hospitalizován v psychiatrické léčebně, přitom ale stále udržoval kontakt s přáteli z drogové scény. Nadále v něm vládlo přesvědčení, že establishment představuje větší zlo než jeho tehdy nejbližší společnost plná, kromě několika nešťastných duší, kriminálníků, šílenců a dea-

lerů. Jedna z událostí té doby se postupně proměnila v typickou dickovskou legendu. Údajně se už delší dobu nemohl zbavit šíravého tušení, že do domu chce někdo nečekaně vpadnout. V listopadu 1971 k jakémusi incidentu skutečně došlo, dům měl být vykraden, včetně domovního sejfů, který byl podle Dicka roztrhán plastickou trhavinou. K. Arnold (2016, s. 91-114) však poměrně zevrubně rozebírá značně protichůdné okolnosti Dickova líčení, které se příliš neshodují s jeho tehdejšími rutinními fungováními, ale ani s oficiální policejní zprávou. Nikdy se nepodařilo objasnit, zda si Dick dům zpřeházel sám, případně jestli vykradl někdo z tehdejších „přátel“ nebo nakolik mohly spekulace o zásahu tajných služeb proti němu mít přeci jen reálný základ.

Jisté je jen tolik, krátce po události podnikne jednu ze svých vzácných cest mimo Kalifornii a dům nechá napospas. Jako čestný host odlétá do kanadského Vancouveru na sjezd příznivců science fiction. Zkraje užívá útěk z Marin County a pozornost, které se mu zde dostává, ostatně jeho příspěvek *The Android and the Human* byl ve vědeckofantastických kruzích rozebírán ještě několik let potom, co jej přednesl. Postupně však Philipa Dicka zmáhá pocit pocit odcizení a intenzivní osamělosti, propadne sebevražedným myšlenkám, ale v poslední chvíli si vše rozmyslí a zavolá krizovou linku (Arnold, 2016, s. 85). Díky této epizodě se dostává do vancouverského adiktologického centra X-Kalay, kde mu pomohou během několikátýdenní terapie vysadit do té doby ve stále vyšších dávkách užívané amfetaminy, soustředit se na své problematické vzorce chování a především zcela omezit veškeré škodlivé sociální kontakty navázané po Nancyině odchodu (Kucukalic, 2009, kap. 2). Zbytek roku 1972 tak, stejně jako část 1973, věnuje snahám obnovit přetrhané vazby na někdejší přátele, uspořádat komplikované vztahy s příbuznými a zlepšit komunikaci se svými bývalými partnerkami. Do další etapy svého života chce podle všeho vstoupit „čistý“.

2.3.3 1974-1982: Od Exegeze k Transmigraci

Po návratu z Kanady míří Philip Dick do kalifornského Fullertonu. Kromě nového bydlení se poohlíží i po někom, koho by mohl zavalovat svými hlubokými, ale vždy po čase hluboce vnitřně rozporupnými city. Poté, co si prošel odvykací kúrou, už sice nikdy nebude pravidelně holdovat amfetaminům, problematickou osobností s problematickými citovými nároky ale na každý pád zůstane i nadále. Díky kontaktům na fullertonské California State University se seznamuje s hned několika zdejšími studenty. Ačkoliv může ze strohého líčení celá situace působit poněkud nemístně, ve skutečnosti některé z těchto kamarádství vydrží až do konce spisovatelova života. Přestože ho od jeho nových přátel dělí často více než dvacet let, tato společnost se pro Dicka ukáže být dobrým prostředkem rekonvalescence. Abstinuje od drog, bohužel z velké části i od psaní, nikoliv ale od hledání nových partnerek, a to v nastoleném trendu stále stejně starých, tedy velmi mladých žen.

Štěstí se na něj usměje během června 1972, kdy na jednom z navštívených večírků potkává Tessu Busby, tehdy osmnáctiletou, ostýchavou a inteligentní aspirující spisovatelku, která se tou dobou připravuje na studium elektroniky. Ačkoliv podle Sutinova (2005, kap. 9) líčení byla na začátku vztahu, spíše než přitažlivost, přítomna jistá míra lítosti z Tessiny strany. Dick díky Tesse začne znovu budovat domov, který ztratil odchodem ze San Rafael. Jako vždy je ale náladový, občas nevyzpytatelný a v několika případech fyzicky agresivní, dokonce existují dochovaná svědectví, že ji minimálně jednou surově napadl, ona s ním i přesto vydrží. Po formálně stvrzeném rozvodu s Nancy se Tessa stane poslední, v pořadí pátou, Dickovou oficiální družkou. Podobně jako v předchozím případě je novomanželka v době sňatku již těhotná, nejmladší z Dickových celkem tří dětí a jediný syn, Christopher Kenneth Dick, se narodí 25. července 1973 (A. R. Dick, 2010, kap. 9).

V září 1973 přijde zdánlivě nenápadná, pro pozdější zhodnocení Dickova tvůrčího odkazu ovšem zásadní věc, společnost United Artist za \$2000 kupuje práva k adaptaci *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Sutin, 2005, kap. 9). Dick z kariérního hlediska vstupuje do jednoznačně příznivější fáze, v roce 1974 vychází dávno rozpracovaný román *Flow My Tears, the Policeman Said*, získává nominace na Huga a další významnou cenu, Nebula Award, ani jednu sice nepromění, ale vynese alespoň John W. Campbell Memorial Award. Spolu s *High Castle* se tak stane ve své době nejlépe přijatým dílem. Jeho vnitřní neklid, jímž opakovaně negoval veškerá svá úspěšnější období, se ozve i nyní. Má podobu Dickových obav, že je naprogramován v březnu 1974 zemřít.

Situace sice nebude až tak fatální, nicméně počátek roku 1974 skutečně odstartuje řetězec událostí, s nímž se následně Dick bude snažit autorsky i osobně vypořádat do konce života. Dříve projevovaný teologický zápal se přerodí v naprostou obsesi a jednoznačný hnací motor za vším, co ještě stihne napsat. Kromě *A Scanner Darkly* zpracovávajícího dny společenského dna v San Rafael, který byl dokončen už roku 1973, ale na vydání čeká další čtyři léta, jsou všechny zbylé romány publikované do jeho smrti (plus jeden z té doby publikovaný posmrtně) soustředěny na jednu velmi konkrétní událost, respektive sérii událostí - prorocké vize, intenzivní noční můry (v nichž vidí podprahové vzkazy) a prožitky kontaktu s jiným vědomím z února a března toho roku, pro něž se vžilo souhrnné označení „2-3-74“ (Luckhurst, 2015, s. 15). Konkrétněji bude povaha této Dickovy zkušenosti rozebrána za moment, v tomto bodě padne ještě několik zmínek k posledním výrazným událostem mimo 2-3-74.

Od roku 1975 se Philipu Dickovi začínají stabilizovat příjmy, není ještě sice vysloveně za vodou, jeho dílo se ale stává dost známým na to, aby si přišel na solidní autorské honoráře, z nichž podstatnou část tvoří zisky z prodeje zahraničních reedic a překladů jeho dřívějších titulů (Sutin, 2005, kap. 11). Drobným kariérním zadosťučiněním může být rovněž vydání mainstreamového románu *Confessions of a Crap Artist*. Ve snaze nalézt plauzibilní výklad 2-3-74 pročítá různé odborné texty, encyklo-

pedie a práce věnované myšlenkám gnosticizmu, zoroastrizmu a buddhismu, a poohlížením po dalších ženách nahlodává stabilitu své domácnosti. Navazuje bližší kontakty s Doris Sauter, která silně inspiruje hned dvě zásadní postavy ve *VALIS* a *Invasion*.

Doris stejně jako PKD inklinuje k víře, má v plánu vstoupit do episkopální církve, a tyto otázky je sblížují, Dick se jí svěruje s některými detaily svých nedávných spirituálních zážitků. Zásadním faktorem jejich společného fungování je rakovina lymfatického systému, která se u ní vyvine (a později naštěstí ustoupí). Dick si ze snah všemožně jí pomáhat udělá, slovy K. Arnolda (2016, s. 180), „svůj životní projekt“. Chce o Doris pečovat, ale zároveň hledá vlastní zadostiučinění v pečovatelské roli. Požádá ji o ruku, je však odmítnut - Doris jednak není pro své silně křesťanské založení právě nadšená z nabídky vstoupit do cizího manželství, byť krachujícího, zároveň ale cítí, že jeho cílem není soužití, nýbrž sebepotvrzení: „Phil se rád sblížoval s lidmi, kteří měli potíže. Jeden z důvodů, proč jsem si ho nikdy nechtěla vzít, byl ten, že jsem cítila, jak by to určovalo podobu našeho vztahu⁴⁷“ (Sutin, 2005, kap. 11). Přestože se nevezmou, nějakou dobu spolu sdílejí domácnost v Santa Aně a později zůstanou v kontaktu sousedsky i jako přátelé.

V roce 1976 se zopakuje manželský scénář, kterého se Dick vždy děsil, ale zásadně jej svým jednáním zapříčiňoval. Tessa nadále nevydrží citově náročný vztah, hádky a manželovu labilitu, sebere syna a odejde. Rozvod bude finalizován o rok později. V následném kolotoči depresí podnikne patrně neupřímněji míněný, naštěstí ale také poslední pokus o sebevraždu (myšleno tak, že přežije a pokusy neopakuje). Spolyká koktejl prášků, pustí si v garáži výfukové plyny a pořeže se na zápěstí. Naštěstí je rána jen povrchová, část prášků vyzvrací a automobilu (jde o Fiat) se zadrhne motor. Celou tuto epizodu následně, včetně následného pobytu v psychiatrické léčebně, důsledně převede do *VALIS*.

Závěrem sedmdesátých a příchodem osmdesátých let se pomalu začíná utvářet Dickův kult, poskytuje řadu rozhovorů, všímá si sílicích kladných ohlasů na svou tvorbu a dokonce si pochvaluje některé akademické interpretace svých děl, „tenhle Jameson“, píše v reakci na jeden z článků ve zvláštním vydání *Science Fiction Studies* z roku 1975, „který tohle napsal, je génius⁴⁸.“ (Rossi, 2011, s. 7). Bývá osamělejší než kdykoliv předtím. Poslední známost, kterou jde označit za vážnou a pro samotného PKD přínosnou, prožije s Joan Simpson, vztah však nepřežije rok 1977. Naproti tomu se ale sblíží s oběma dcerami, konečně už je navíc schopen pomoci jim i finančně, byť tak z důvodu známých jen jemu samému odmítá činit pravidelně a na vyžádání, naopak připadá-li mu příležitost dostatečně vhodná, je schopen značné štědrosti (Sutin, 2005, kap. 12).

V srpnu 1978 umírá Dorothy Dick. Po prvotním šoku a zármutku se reakce jejího syna změní na chladnou nenávisť. Přestože se na ni většinu života mohl v jakkoliv těžké chvíli spolehnout a opakovaně u ní hledal útočiště před životními poráž-

kami, nakonec nedokázal odpustit ani překonat své dětství a smrt sestry (Sutin, 2005, kap. 12). Většinu času v posledních letech, není-li zrovna účastníkem nějakého rozhovoru, nepřednáší-li nebo se neúčastní jednoho z vědeckofantastických srazů, má tendenci trávit psaním svého dosti objemného deníku. Tvůrčí činnost jiného druhu je v porovnání s někdejšími extrémně produktivními výkony, s výjimkou níže uvedených děl, minimální. Čím dál častěji se ozývají zdravotní problémy, ten naprosto nejzásadnější přijde koncem února 1982, Dick utrpí mrtvici a je převezen do nemocnice. Částečně se zotaví, ale ztratí schopnost mluvit, návštěvy přátel a rodiny tak probíhají beze slov. Veškeré naděje na zlepšení utne další mrtvice následovaná selháním srdce, kalendář tehdy ukazuje 2. března 1982. Edgar Dick synovy ostatky převezde do Fort Morgan v Coloradu a uloží na stejné místo, kde před třiapadesáti lety pochoval svou dceru.

2.4 Základní přehled událostí 2-3-74 a synopse děje

Trilogie VALIS

Níže se tato práce zabývá volnou románovou *Trilogií VALIS*, které se často dává přívěsk gnostická nebo „božská“. Tato trilogie vznikla poté, co Dick v roce 1974 prodělal několik nevysvětlitelných zážitků, jež považoval za teofanie. Věřil, že přišel do kontaktu s vesmírnou inteligencí VALIS, což měl být, kromě mnoha dalších vysvětlení, s nimiž později přišel, mimozemský satelit umístěný na oběžné dráze, jenž komunikuje s vybranými pozemšťany. První variantu románu VALIS Dick napsal pod názvem *VALISystem A* v roce 1976. Ta nakonec vyšla posmrtně v roce 1985 s titulem *Radio Free Abelmuth*.

2.4.1 2-3-74

Během února a března 1974 postihla Philipa Dicka série příhod blíže nespecifikovaného charakteru, pro něž se vžilo označení „2-3-74“, během nichž dle vlastních slov zažil setkání s entitou neznámého původu, kterou pojmenoval právě „VALIS“ a která mu měla podle pozdějšího líčení paprskem růžového světla uploadovat do mozku nej-různější mystická sdělení (Arnold, 2016, s. 2-3). VALIS je zkratkové slovo, které znamená Vast Active Living Intelligence System, tedy v doslovném překladu Rozsáhlý Aktivní Živoucí Inteligentní Systém. Dicka obdržené vize, nehledě na jejich původ a to, zda jim skutečně zcela autenticky propadl, vedly k vypracování pozoruhodného metafyzického konceptu, který následně promítl do veškerých děl, která ještě stihl během svého života napsat.

2.4.2 *Exegeze Philipa K. Dicka*

Jde o jeho původně ryze soukromý, posmrtně ovšem editorsky upravený a publikovaný, několik tisíc (!) stran čítající rukopis, zjednodušeně charakterizovatelný jako nesooudá kombinace deníkových záznamů plných obsesivních snah o reflexi vlastních metafyzických spekulací, nepříliš systematických myšlenkových črt zaměřených na nejrůznější filozofické, psychologické a teologické koncepty. Dále obsahuje i převzaté úryvky z odborné literatury, rozborů vlastních textů či pracovních verzí dalších děl. Pro toto olbřímí Dickovo osobní vyznání, ačkoliv v takřka každém ohledu mnohem více otázek vzbuzuje než potenciálně objasňuje, vžilo autorovo označení *Exegeze*, popřípadě tedy, plným publikačním titulem, *The Exegesis of Philip K. Dick* (2011).

2.4.3 *VALIS (1978)*

Hlavním hrdinou románu *VALIS* odehrávajícího se v Kalifornii 70. let 20. století je Horselover Fat, který své vidiny světelného paprsku, jenž nazval Zebra, považuje za náboženské prozření. Tato teofanie ho vede k přesvědčení, že se na zemském orbitu nachází forma vesmírné inteligence, která s ním komunikuje a která napomohla k odhalení aféry Watergate a rezignaci Richarda Nixona. Spolu s několika přáteli, mezi něž patří i spisovatel science fiction Phil, vytvoří Rhipidonskou společnost a začnou se celou věcí zabývat. Narazí na film *Valis*, v němž v alternativním vesmíru Nixonovo odhalení způsobil satelit s názvem VALIS. Ve filmu se objevují jasné odkazy na stejná zjevení, které měl Fat. Společnost při pátrání po tvůrcích filmu zamíří k Erikovi a Lindě Lamptonovým, kde naleznou jejich dceru, dvouletou Sofii, již považují za vtělení boží moudrosti. Sofie vyléčí Fatovu schizofrenii a odhalí společnosti, že se ve svých závěrech o *VALIS* nemýlili. O dva dny později Sofie zemře při nehodě. Fat se po Sofině smrti vydává hledat její další vtělení a Philipa nechává za sebou.

Ve *VALIS* se střídají dva vypravěči: sci-fi spisovatel Phil (ich-forma) a Horselover Fat (er-forma), přičemž Fat je manifestací Philovy schizofrenie a oba jsou Dickovými alter-egy.

2.4.4 *The Divine Invasion (1980)*

Druhý díl *Trilogie*, původně nazvaný *Valis Regained* v narážce na básnickou skladbu Johna Milтона *Paradise Regained* z roku 1671, se odehrává zhruba dvě stě let po *VALIS*. Jedná se o variaci na klasický souboj dobra se zlem či Boha se Satanem. Po prohraném souboji s Belialem (Satan) je Yah (Bůh) vyhnán na planetu v soustavě CY30–CY30B. Ten se zjeví Herbu Asherovi a přiměje ho, aby se postaral o Rybys Rommeyovou, jež trpí roztroušenou sklerózou a nosí v sobě Yahovo dítě, Emmanuela. Ten představuje jedinou naději pro návrat Yaha na Zemi a porážku Beliala. Za pomoci Eliase, jenž je

vtělením proroka Elijáše, se dvojice pokusí dostat na Zemi, kde však má tragickou nehodu. Rybys zemře, Herb je uložen v kryogenické nádrži, kde čeká na transplantaci slinivky a znovu prožívá posledních šest let svého života, a Emmanuel se narodí předčasně s poškozením paměti. Po šesti letech Emmanuel potká ve škole Zinu, děvčátko s podobnými schopnostmi, které mu další čtyři roky pomáhá vrátit paměť a objevit svou pravou identitu Yaha. Zina Emmanuela vezme do svého poklidného paralelního vesmíru, kde je Belial pouze kůzle v kleci. Když ho Zina s Emmanuelem z klece vypustí, Belial se pokusí udržet si moc, ale je poražen.

2.4.5 *The Transmigration of Timothy Archer*

Episkopální biskup Timothy Archer prožívá krizi víry způsobenou nálezem tzv. sádovských svitků, které poskytují nezvratný důkaz, že Ježíš nebyl vtělení Boha. Manželka jeho syna Jeffa mu představí svou kamarádku Kirsten Lundborgovou. Archer má s Kirsten poměr a Jeff kvůli své posedlosti Kirsten spáchá sebevraždu. Archer se se ztrátou Jeffa a krizí víry nedokáže vyrovnat a postupně propadá bludu, že se Jeff vrací ze záhrobí ve snaze předat mu zprávu. Kirsten spáchá po neúspěšné léčbě rakoviny sebevraždu a Archer odjede do Izraele, aby se dopátral pravdy. Zde však zemře.

Román zasazený do 60. a 70. let 20. století retrospektivně vypráví Angel Archerová, Timothyho snacha.

Transmigration se považuje za třetí díl trilogie, protože plánovaný třetí díl s názvem *The Owl in Daylight* autor již nedokončil.

3 Znaky literárního postmodernismu

Ve své eseji *Toward a Concept of Postmodernism* Ihab Hassan uvádí ve spojitosti s postmodernismem výčet nejrůznějších jmen od Jeana-Francoise Lyotarda přes Julii Kristevu, Thomase Pynchona až po Roberta Wilsona. Jak sám poznamenává: „Tato jména jsou nepochybně příliš různorodá a nemohou vytvořit hnutí, paradigma, či školu. Stejně ale mohou evokovat mnoho souvisejících kulturních tendencí, soubor hodnot a repertoár postupů a přístupů. A ty nazýváme postmodernismem¹“ (Hassan, 1993, s. 274). Shrnuje tak paradox postmoderní prózy, která se vyznačuje svou rozmanitostí témat i přístupů, ale zároveň se v ní dají nalézt společné tematické i formální znaky, ať už se jedná o využití pastíše, rozrušení časovosti, fragmentárnost poukazující na materiální podstatu jazyka i absenci velkého a konečného narativu, či využití volných asociací. Tento výčet je mimoděk rovněž ilustrací toho, že je takřka nemožné vyextrahovat čistě literární podobu postmodernismu bez filozofických, společenských a kulturních kontextů, což Hassan (1993, s. 278-279) sám potvrzuje. Následující pasáž nabízí několik významných prvků z tohoto „repertoáru“ postupů a přístupů aplikovaných na literaturu. Základní koncepty v této kapitole vycházejí z přehledu vypracovaného Barrym Lewisem (Lewis, 1998), jenž nese přiléhavý název *Postmodernism and Literature (or: Word Salad Days, 1960-90)*.

3.1 Pastiš

Pastiš představuje směsici prvků napodobujících určitého autora nebo žánr (Lewis, 1998, s. 125). Fredric Jameson pastiš navíc odlišuje od parodie: „Stejně jako parodie je pastiš imitace zvláštního nebo jedinečného charakteristického stylu, nošení jazykové masky, řeč v mrtvém jazyce. Tato nápodoba je však neutrální postup postrádající postranní úmysly parodie, zbavený satirické motivace, bez smíchu a jistoty, že vedle abnormálního jazyka, který jste si na okamžik vypůjčili, stále existuje jakýkoliv normální zdravý jazyk²“. Z Jamesonova popisu vyplývá, že pastiš je propracovaný a často mnohvrstvý. Zároveň je ze své podstaty určitým znejistěním, kdy se stírá rozdíl mezi původním a nepůvodním. Pro jeho plné docenění je zároveň nutné znát originál, ačkoliv je obvykle čitelný i bez jeho znalosti.

Postmoderní vášeň pro pastiš souvisí s otázkou vyčerpanosti literatury, o níž ve stejnojmenné eseji, tedy *The Literature of Exhaustion* z roku 1967, píše John Barth, který v něm vidí možné řešení problému, že vše již bylo napsáno: „Takže namísto pilování nezaměnitelného stylu jako D. H. Lawrence či Gertrude Stein postmoderní autoři mají tendenci všelijak vytahovat ze zásobárny literární historie již existující styly a netaktně je spojovat³“ (Lewis, 1998, s. 126). Tyto tendence silně rezonují s dříve zmiňovanými snahami vnímat některé komplexní žánry jako reakci na stále komplikovanější

vanější prožitek reality, na který tradiční románový formát nedisponuje dostatečným výrazovým a motivickým repertoárem. Záliba v pastiši pak souvisí se zálibou ve využívání specifických žánrů jako western, detektivka či science fiction, neboť právě v nich je možno jejich relativně pevně daná pravidla porušovat a proměňovat.

Samotná existence pastiše samozřejmě není výdobytkem postmoderních autorů a románovou tvorbu provází od jejího počátku, stačí vzpomenout na Laurence Sterna. V postmoderní literatuře se ovšem těší velké oblibě, jelikož poskytuje prostor nejenom k jazykové hře, ale i k tvůrčímu zkoumání původního textu. Ačkoliv Jameson jasně odlišuje pastiš od parodie, ten s sebou často nese alespoň trochu ironie tolik blízké postmoderním autorům. Umberto Eco (1984, s. 67) mluví o ironii v protikladu k nevinnosti, když říká, že postmoderní odpověď na nemožnost pokračování avantgardy je v „uvědomění, že minulost, již skutečně nelze zničit, protože její zničení vede k tichu, je nutno znovu navštívit, ale s ironií, nikoliv nevinně“⁴. Jedná se tedy o přepisování, ale takové, které v sobě nese jistou dávku odstupu.

3.2 Rozrušení časovosti

Záliba postmoderních autorů v pastiši a hře s historií, která je cíleně proměňována a pokřívována se mimo jiné projevuje i deformací časovosti a románové chronologie. Linda Hutcheon pro tento autorský záměr používá termín „historiografická metafikce“ (Lewis, 1998, s. 124). Jedním z hojně využívaných prostředků je smyšlená historie, tedy nepravdivé či cíleně zavádějící převyprávění skutečných historických událostí. Zároveň se zde spojují „velké“ zásadní dějinné události s historií fiktivních postav či fantazie jako v románu *Waterland* Grahama Swifta (1983). Minulost a přítomnost se mohou vzájemně kontaminovat i přenosem postav, reálií či odkazů, které dobově naprosto neodpovídají. Další možností je proměna perspektivy skrze vyprávěče, kdy jsou dobové události nahlíženy postavou, jíž by se v tradičním historickém pohledu nedostalo prostoru. Tím dochází k subverzi představy historie jako uzavřeného, neměnného a objektivního sledu událostí.

Absence hierarchie významných a méně důležitých, až bezvýznamných událostí se v postmoderních dílech netýká nutně jenom historických událostí, ale objevuje se jako modus operandi běžně. Mnohdy dochází k takřka naprosté erozi času, kdy se v díle odehraje tolik událostí v tak rychlém sledu, že je zcela nemožné vyčlenit specifickou časovou rovinu či jednotlivý okamžik, nebo v díle naopak jakékoliv výrazné události, které jsou obvykle spojovány s konceptem děje, chybí (Lewis, 1998, s. 124-125).

3.3 Fragmentárnost

Nedůvěra postmodernismu ve velké příběhy a jejich oficiální verze se projevuje i fragmentárností. Dochází zde k rozbití tradiční kategorie narativu, což souvisí s výše zmíněnou představou chronologie (jakkoliv může být tato představa diskutabilní i u jiných stylů). Příběh je tak mnohdy rozčleněn na drobné fragmenty, jejichž chronologii čtenář musí zpětně konstruovat, aby získal celek. Absence koherence v tradičním slova smyslu znamená, že příběh i postavy nejsou nutně v postmoderní próze tím hlavním a často slouží zejména jako prostředek pro metafikci. Fragmentárnost odvádí pozornost od obsahu směrem k formě. Jak uvádí Lewis (Lewis, 1998, s. 127): „Postmoderní spisovatel nevěří celosti a dovršení spojenému s tradičními příběhy a raději se věnuje jiným způsobům strukturování narativu⁵“. Jako příklad je zde uveden román *The French Lieutenant's Woman* (1969) Johna Fowlese, v němž pozadí historické románci a milostného příběhu vypravěč komentuje děj, postavy i historické souvislosti a boří i další konvence tradičního narativu, včetně jeho uzavřenosti, použitím několika alternativních konců

Rozdělení textu do fragmentů může být umocněno použitím názvů, čísel či symbolů (Lewis, 1998, s. 127). Zde mohou do textu vstupovat například citace, poznámky či zcela mimoliterární prvky jako ilustrace, které mnohdy slouží pouze jako prostředek rozbití jinak jednolitého příběhu (například vytvářejí odkaz, který nikam nevede). Zatímco s trochou nadsázky lze říci, že modernismus hledal celistvost a jednotu, postmodernismus jí nedůvěřuje a spoléhá se právě na fragment. Podobně Steven Connor (2004, s. 62) poukazuje na „snahu modernistické básně zhutnit spletnost času a dějin a zpřístupnit je v jediném tvaru⁶“. Zároveň je zde upřesněno, že přechod od modernismu k postmodernismu zahrnuje přechod od básně k próze. Zmiňuje, že i v modernismu se objevuje mnohost perspektiv a fragmentárnost, té však přisuzuje roli budování poetiky založené na struktuře.

3.4 Volné asociace

Zpochybnění tradičních narativních prostředků a rozvolnění narativu se projevuje i volností asociací (které souvisejí s výše zmíněnými znaky). Napojení fragmentů se může jevit jako čistě experimentální či nahodilé, ale zároveň poukazuje na nepřírodnost tradičních narativních forem a mnohdy více odpovídá způsobu, jakým funguje lidská mysl (Lewis, 1998, s. 128). Zde se nezpochybnitelně projevuje i vliv nových médií a forem (např. televize či hypertext), pro něž je fragmentárnost a asociativnost příznačná a které se vzájemně ovlivňují i s literaturou (Connor, 2004, s. 79).

V použití asociací se v postmodernismu projevují tendence avantgardní a modernistické poezie, např. *The Waste Land* T. S. Eliota (Lewis, 1998, s. 129). Texty tak mo-

hou připomínat až koláž, což je navíc okořeněno mnohdy zcela nezakryvanou nahodilostí. Zatímco modernismus se snažil nahodilost a chaos eliminovat, postmodernismus ho svou otevřeností k diverzitě a fragmentárnosti oslavuje (Connor, 2004, s. 69).

3.5 Paranoia

Výše zmíněná nedůvěra ve velké příběhy, oficiální narativy a pevně zakořeněné kategorie se může projevat paranoiou. „Paranoiu, neboli strach z naprostého pohlcení systémem někoho jiného, silně pociťuje mnoho postav postmoderní prózy. Svádí to ke spekulacím, že představuje nepřímou mimetickou reprezentaci atmosféry strachu a nedůvěry, která panovala během studené války⁷“ (Lewis, 1998, s. 129). Mezi běžné manifestace paranoie v postmoderní próze pak patří nedůvěra ve stabilitu a pevnost vazeb a identity nebo přesvědčení o spiknutí společnosti proti jednotlivci. Lewis (1998, s. 130) v souvislosti s paranoiou odkazuje na trojí význam anglického slova „plot“, a to pozemek (pole), spiknutí (komplot) a děj (zápletka).

První, doslovný význam se váže k prostorovosti, kdy se jedná o „pozemek menších rozměrů vyhrazený k zvláštnímu účelu jako pěstování zeleniny nebo stavba domu⁸“ (Lewis, 1998, s. 130). Právě určenost a neměnnost tohoto prostoru vzbuzuje v postmoderním hrdinovi strach. Jako příklad může sloužit román Kena Keseyho *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962). Uzavřený prostor psychiatrické léčebny je navíc umocněn bezmocí proti autoritě, která daný prostor ovládá, a absurditou neexistující hranice mezi přičetností a šílenstvím.

Druhý význam je obrazný: „tajný plán nebo konspirace za účelem spáchat zločin nebo něco nelegálníhoOrig. citace: [...] a secret plan or conspiracy to accomplish a criminal or illegal purpose.“ (Lewis, 1998, s. 130). Ona vrženost v prostor se v Keseyho románu projevuje oprávněnou nedůvěrou v sestru Ratchedovou, zástupkyni autority. V širším okruhu se tato spekulace může přeměnit ve víru, že celá společnost je spiknutí proti jednotlivci. Tato paranoidní vize historie se opakovaně objevuje v románech Thomase Pynchona, například *Gravity's Rainbow* (1973) (Lewis, 1998, s. 131).

Třetí význam je prozaický, jedná se zkrátka o děj literárního díla (Lewis, 1998, s. 131) Děj znamená kontrolu nad dílem. Dílo tedy může mít mnoho zápletek a úrovní, a právě jejich mnohost je ukázkou autorovy kontroly a schopnosti všechny tyto roviny vytvořit. Příkladem mohou být romány Umberta Eca. Komplexnost a mnohdy až přebujelost jazyka a zápletek Connor (2004, s. 70) trefně popisuje jako „upovídánost“. Nejde tu tedy nutně o vývoj, ale mnohdy o navršení či shromáždění jednotlivých zápletek.

3.6 Bludný kruh a metafikce

Jak již bylo zmíněno, postmoderní literatura narušuje stabilní vzorce a pravidla, jedním z nichž je hranice mezi reálným a literárním světem, kdy se tradiční realistický román snaží dle mimetického principu napodobit realitu, ale zároveň je od ní formálně jasně oddělen. I tato hranice v postmoderní próze padá a čtenář se tak ocitá v něčem, co Lewis nazývá bludný kruh: „Bludné kruhy v postmoderní próze vznikají, když jsou text a svět propustné, a to do té míry, že nedokážeme odlišit jeden od druhého⁹“ (Lewis, 1998, s. 131).

Nastává tak situace, kdy je takřka nemožné odlišit kategorie autora, vypravěče a textu, protože se všechny prolínají prostřednictvím metafikce.

„Metafikce je druh vyprávění, jenž zaměřuje pozornost na proces tvorby. Nej přímočařejší příklad metafikčního díla je román o romanopisci, který píše román, jehož hlavní hrdina se jmenuje stejně jako autor a stejně se jmenují i obě knihy¹⁰“ (Klinkowitz, 2017). Zde se tak naplno může projevit postmoderní hra s textualitou a zkoumání hranic literární formy s plným vědomím, že jazyk není přirozený, ale slova na stránce vznikají vědomým procesem.

Další podoba bludného kruhu může zahrnovat použití historické postavy v již zmíněné historiografické metafikci. Historické postavy se v próze objevují samozřejmě běžně. Avšak zatímco v historickém románu se jejich jednání obvykle zásadně neliší od dohledatelných zdrojů, v postmoderní próze se do popředí dostávají buď marginální, tajemné až obskurní aspekty života dané osobnosti nebo je tato pojata naprosto odlišně (Lewis, 1998, s. 132). Zde je důležité zdůraznit, že se nejedná o neznalost, ale záměr, ať se jeho motivací hra nebo destabilizace oficiálního historického narativu. Historická osobnost se rovněž mnohdy stává dalším slepým referentem a součástí hry s odkazy.

Všechny výše zmíněné prvky odkazují na hravost a experimentální povahu postmoderní literatury a zároveň na rozrušení hranice mezi literaturou a realitou. Příchyllost postmodernismu k pasti lze tak vidět i v jeho pohrávání si s historií a jazykem. Rovněž z tohoto výčtu vystupuje zájem o formu, její nesamozřejmost a potenciál. Vypravěč splývá s autorem, vystupuje zcela nepokrytě z textu a komunikuje se čtenářem. Literatura neslouží k imitaci vnějšího světa, ale vytváří světy vlastní, a to vědomě a otevřeně. Rozbití a přetváření tradičních forem je příznakem nedůvěry v tradiční narativ a jeho pevné struktury a potkává se s nedůvěrou ve velké a oficiální příběhy. Stejně tak se rozměňuje hierarchie vysokého a nízkého i tradičních žánrů. Oceňuje se mnohost a diverzita. Nahodilost získává pevnou pozici v tvůrčím procesu (čímž se znovu posiluje stírání hranice mezi autorem a jeho dílem i mezi „uvnitř“ a „vně“ díla). Tato prostupnost, subverze a decentralizace je klíčem k následujícím čtením.

4 Trilogie VALIS

Na stránkách této práce bylo opakovaně zmiňováno, že *Trilogie* představuje v celém dosti komplexním a mnohoznačném díle Philipa K. Dicka vyvrcholení postupného trendu budování vlastního kosmologického systému. Jednotlivé díly, tedy *VALIS*, *The Divine Invasion* a *The Transmigration of Timothy Archer* mezi sebou sice nesdílí postavy, zasazení, temporální rámec, vypravěčskou techniku a příliš ani žánr, přesto jsou obvykle nahlížena jako tematicky příbuzná, přestože zjevně narativně nespojitá trilogie soustředěná kolem jednoho centrálního tématu. Mezi kritickými přístupy k Dickovu odkazu se nahlížení na to, co tímto tématem přesně je, ovšem rozcházejí, N. K. Hayles (1999, s. 190) mluví o budování systému, jehož „oba konce se nacházejí ve stejném bodě, v nekonečné regresi, kterou se, z mystických důvodů, rozhodl nazývat Bohem¹“.

D. Suvin, který původně proslul svou značnou nevolí k Dickovu obratu od společenských otázek k jakési soukromé, intimně kontemplativní rovině pozdních děl, se v rámci kritické revize k *Trilogii* vrátil prostřednictvím eseje *Goodbye and Hello: Differentiating Within the Later P.K. Dick* (2002), v níž uvádí:

V tvorbě P. K. Dicka můžeme pozorovat oscilaci mezi horizonty tranzitivní epistemologie, kde je realita nesporná, ale její vnímání ze strany postav či čtenáře je nespolehlivé, a intranzitivní ontologií, kde je pak nespolehlivá realita jako taková².
(Suvin, 2002, s. 371)

Suvinova terminologie se mírně liší od té, s níž pracuje tento text, nicméně jeho pointa je, že ono střídání obou rovin, poznávací a existenční, není podle něj dostatečně hodnotně realizováno, a vždy navíc podáno zcela jiným způsobem (Suvin, 2002, s. 387).

Suvinův esej se primárně nezaměřuje na to, proč Dick mění osvědčené motivy z prostředí vědeckofantastické literatury za neuspořádané a podle jeho názoru nepřiliš přesvědčivě působící náboženské koncepty, ale primárně mu vyčítá útek do krajního solipsismu. Dickovo náboženství představuje v Suvinově čtení „komunikační šum“, který spíše než určuje, tak rozostřuje primární sdělení (Suvin, 2002, s. 372, 391). Podobně jako Suvin se ani tato práce nechce primárně věnovat teologickému výkladu Dickových metafyzických konstrukcí, jimiž v *Trilogii* dosahuje momentu ontologické nestability tím, že nechává své hrdiny ovlivňovat božskou vůlí, jejíž parametry jsou ovšem neustále proměnlivé, a proto naprosto neuchopitelné. Primární zde bude identifikace postmoderních literárních přístupů, nikoliv snaha dopátrat se symbolického významu Dickových aluzí na nejrůznější teologické systémy. V tomto ohledu je proto možné přijmou Suvinovo dílčí stanovisko (na rozdíl od tvrdě marxistického postoje proti víře, který Suvin rovněž prezentuje), totiž že je vedlejší, zda byl ateistou nebo panteistou, neboť „nepřestal polemizovat se světem³“ (Suvin, 2002, s. 391, 394).

S patrně nejkonkrétnější odpovědí na otázku centrálního tématu trilogie přišel R. Galbreath (Galbreath, 1983, s. 106): „Trilogie Valis řeší problém spasení a redefinuje jej jako vykoupení sebe sama skrze schopnost činit existenciální volby⁴“. Zkušenost ontologické nejistoty není v takovém čtení pouze efektivním výsledkem fikční situace, nýbrž přímou vstupní okolností. Katarze nepřichází skrze vykonání správného rozhodnutí podle jakékoliv závazné teologické koncepce, ale díky samotné ochotě konat, přestože není nikým a ničím zaručena schopnost okolnosti své existence ovlivnit. Žádná událost není v rámci *Trilogie* definitivní, žádné konání neujde zpochybnění (Galbreath, 1983, s. 108). Zejména VALIS je v tomto ohledu zcela nekompromisní, Horselover Fat, toto Dickovo vnitrotextové alter ego, sice prožije prorockou zkušenost, ale nikdy nezíská tu nejnütnější vlastnost každého proroka - poznání definitivní pravdy. Každý jeho kontakt s vyšším vědomím končí pochybností o podstatě takového prožitku. Ve chvíli, kdy toto božské vědomí konečně získá podobu z masa a krve, v dívce Sofii, výsledek je naprosto nenaplnující, rodinný přítel ji nešťastnou náhodou zabije.

Všichni jsme si mysleli, že Sofie je Spasitel, věřili jsme tomu až do onoho dne, kdy zemřela. Mluvila jako Spasitel. Měli jsme veškeré důkazy, měli jsme veškerá znamení. [...] A teď už zbývá jen další rakev s další mrtvou dívkou⁵ [...].

(P. K. Dick, 1981a, s. 113)

Následující diskuse věnovaná Dickově *Trilogii* proto nepůjde primárně po teologické rovině, byť by to jistě v případě jednotlivých románů bylo více než možné, ale počítá s nimi coby s jiným druhem odcizujícího prvku, který žánrová science fiction mnohem častěji prezentuje v podobě nějaké technologie. Speklativní rovina románů by dle názoru autora práce fungovala velmi podobně i v případě, že by Dick identitu „dítěte božího“ stavěl na jiném základě, například jako mimozemskou entitu. Na podobné premise je ostatně založen román *K-PAX* (1995) Gene Brewera. Pro jednotlivé tematické okruhy této kapitoly byly použity dosud poskytnuté přehledy kritických reflexí Dickových děl, životopisných milníků jeho kariéry a specifik postmoderní literární fikce, přičemž zamýšleným výsledkem je ukázat, jak a jakými prostředky se postmoderní ontologická nestabilita propsala do jednotlivých titulů. Jednoduše řečeno, bude hledán systém postmoderní literatury, nikoliv povaha spirituální zkušenosti.

Aby však nebylo málo nejednoznačností, jimiž Dickův literární odkaz už tak překypuje, lze na tomto místě ještě pro pořádek dodat, že příbuznost jmenovaných textů není přijímána zcela univerzálně. Jako trilogii tyto knihy totiž popsal v jednom z posledních interview sám autor (Galbreath, 1983, s. 105). Vnímání jednotlivých titulů jako spřízněných je tak spíše sekundárně potvrzováno v rámci existujících interpretací. Protože však literární kritika jen nerada nechává autora be výhrad mluvit do svého díla, existují vůči tomuto pojetí i námitky. Konkrétně Christopher Palmer (2003, s. 216) nepovažuje za plnohodnotnou součást trilogie *Transmigration*, která podle

jeho názoru s tematickým přístupem zbylých dvou textů spíše kontrastuje, namísto ní považuje za vhodnějšího adepta román *Radio Free Albemuth* (1985). Je přitom nutno uznat, že takový krok je celkem bez problémů možný, neboť *Radio* je posmrtně vydaný metafikční politický thriller doplněný o vědeckofantastické spekulace a Dickovy metafyzické koncepty, který byl ale reálně dokončen už v roce 1976, tedy ještě před ostatními zmíněnými tituly, a autor jej později přepracoval právě na *VALIS* (Butler, 2007, kap. 5). V rámci této práce je ale *Transmigration* do trilogie počítána, zatímco *Radio* nikoliv, jednoduše proto, že první jmenovaná nabízí poměrně zajímavou katarzi směrem k dualitě (viz níže), která je výrazným východiskem samotné *VALIS*. Proti tomu je *Radio* spíše pracovní koncept, pro který platí vesměs podobné předpoklady jako pro první díl *Trilogie*. Není ale bez zajímavosti, že konspirační dějová linka *Radia* figuruje ve *VALIS* jako intertextuální reference, konkrétně jako děj fiktivního filmu.

4.1 Ontologická nestabilita třikrát jinak

Trilogie jako celek ze symbolického i chronologického hlediska reprezentuje svého druhu zhuštěný průřez Dickovým dílem. Dává vzpomenout jeho raně vědeckofantastické příběhy, paranoiu šedesátých let, teologický zápal pozdějšího života a, co je možná nejzajímavější, v *Transmigration* lze spatřovat i vyvrcholení snah realizovat se jako spisovatel realistické/mainstreamové produkce.

Pokud jde o konkrétní odlišnosti, každý jednotlivý díl *Trilogie* míří žánrově poněkud jiným směrem. *VALIS* lze poměrně bezpečně označit za postmoderní metafikční narativ, neboť takřka bez výhrad splňuje ty nejviditelnější předpoklady sebereflexivní fikce tak, jak byly v této práci definovány. Autor Philip K. Dick píše o fiktivním spisovateli Philu Dickovi, - „Jsem profesí spisovatel science fiction. Zabývám se fantazií. Můj život je fantazie⁶“ (P. K. Dick, 1981a, s. 13) - který ale románové události prožívá ve třetí osobě, skrze postavu Horselovera Fata. Tato zvláštní přezdívka nemá podle všeho přímou souvislost s Dickovými zkušenostmi z Berkeley v 50. letech, kdy byli spolu s manželkou Kleo nedostatkem nuceni kupovat levné koňské maso, ale je hříčkou s autorovým vlastním jménem. Philip s Horseloverem po setkání s Lamptonovými na nějakou dobu opět splynou v kompletní identitu:

Ta informace byla vystřelena na mého přítele Horselovera Fata.

Ale to jsi ty, „Philip“ znamená v řečtině milovník koní - „Horselover“. „Fat“ je německý překlad jména „Dick“. Takže jsi jen přeložil své jméno⁷.

(P. K. Dick, 1981a, s. 86)

Přestože je známo, že Dick se v rámci *VALIS* vypořádával zejména s vlastními životními peripetemi, pokusem o sebevraždu, rakovinou Doris Sauter a odchodem své páté manželky, postava Fata neprochází reálnými životními prožitky mimotextového

Philipa K. Dicka. Nejde snad jen o fakt, že celá anabáze s hledáním dětského Spasitele je zcela fiktivní, ale Fat je v mnoha ohledech jakousi konající alternativou k tomu, jak se sám Dick zachoval podle dochovaných biografických záznamů. Tedy v rámci výše popsané teologické koncepce, dle R. Galbreatha, je tím, kdo dochází alespoň částečného spasení, Dickovo druhé já, které je však reálné pouze pro něho samotného, ostatní jej mají pouze za výplod jeho narušené psychiky. Ve čtrnácté kapitole *VALIS* Fat Phila Dicka definitivně opouští, nejde však o uzdravující moment, nýbrž o další rozpolcení. Fat totiž pokračuje v hledání spásy a reinkarnace Sofie, zatímco Phil zůstává osamělý a na pochybách. James Burton (2015, s. 28) metafikční projevy v Dickových dílech nahlíží jako produkt snahy dynamicky pracovat s umístěním sebe sama do jemu samému blízkých událost, nikoliv za sofistikovaný projev spisovatelova intelektualismu. S. Durham (1988, s. 183) mluví o snaze vytvořit si „kontrapaměť“, což lze chápat jako touha po vzpomínce, jakémsi pololucidním prožitku skutečnosti, která je subjektivně odepřena.

Oproti *VALIS* je *Invasion* mnohem standardnějším vědeckofantastickým románem, v němž je možné najít řadu typických propriet a technických vynálezů. Sám Dick jej označil za dílo blízké science fantasy (Rossi, 2011, s. 234). Ačkoliv je na prostoru románu možné postřehnout hned několikanásobné rozštěpení reality (život v technologické izolaci na mimozemské kolonii CY30-CY30B, pobyt v simulované skutečnosti, mnohočetná transformace reality nadpřirozenou vůli), je ze všech tří dílů svou zápletkou a celkovým vyzněním, dalo by se říci poselstvím, patrně nejprostší. Vědeckofantastickou část příběhu, tvořící zhruba čtvrtinu knihy, Dick získal přepracováním o něco dříve dokončené povídky *Chains of Air, Web of Aether* (1980), fantastickou pak vyrobil převyprávěním příběhu Svaté rodiny, ačkoliv typově postavy mají do světců dosti daleko, jde o Dickova typického všedního, nešťastím pronásledovaného hrdinu (a milovníka hudby) Herba Ashera a jednu z autorech oblíbených problematických ženských postav, Rybys Romney, která je stejně jako Sherri Solvig ve *VALIS* inspirována krátkou známostí s Doris Sauter, jejím těžkým onemocněním a krátkou dobou společného soužití ve velmi neudržovaných podmínkách (Sutin, 2005, kap. 11). Dick si dává poměrně záležet, aby dal jasně najevo, že postavami primárně sdílená realita je ta samá, jakou líčí v prvním díle *Trilogie*. Mluví například o fiktivním filmu z první knihy, stejně jako v případě *VALIS* je potom prostředkem živoucí informace paprsek růžového světla (P. K. Dick, 1981b, s. 38, 95).

Bůh, v knize titulovaný jako Yah, přijde na svět skrze lidskou ženu, jak jinak než neposkvrněným početím. Soužití s románovou Bohorodičkou je líčeno jako stav její vypjaté závislosti na poskytované péči, navíc se v rámci příběhu dostane do konfliktu s reálnou Spasitelkou, přesněji Herbovou osobní spasitelkou, zpěvačkou Lindou Fox. Rybys je v románu většinu doby vyčerpaná nemocí a pobyt poblíž ní je proto podáván autorem rovněž jako vyčerpávající. Dick se jen u mála svých ženských postav doká-

zal vyhnout některému ze svých oblíbených archetypů, ovšem v případě *Invasion* je alespoň schopen sahat při líčení některých takových scén k lehčímu tónu, ačkoliv většinou v duchu černého humoru. Matka Boží má velmi přízemní problém:

Nevolnost trvala dál - nikdy nepřestávala. Nevzpomínám si, že bych o tomhle četla v Bibli, pomyslela si. Marii zmáhá ranní nevolnost. Nejspíš se mi udělají otoky a strie. O tom jsem asi taky nečetla. Byl by z toho pěkný nápis na zdi, řekla si. PANNA MARIE MĚLA STRIE⁸. (P. K. Dick, 1981b, s. 36)

Ontologická nejistota je v *Invasion* realizována různými způsoby, mnohé z nich Dick už úspěšně využil v předcházejících vědeckofantastických. Jedním z nich je narušené vědomí samotného Boha/Yaha, ve své dětské podobě vystupujícího jako dítě jménem Emmanuel. Kvůli poškození mozku ale není schopen si vybavit, kým je. Podobně jako Bob Arctor z *A Scanner Darkly* je i Emmanuel neschopný poznat sám sebe, ani svou vlastní komplementární polovinu, která ale skutečně existuje jako fyzicky oddělená entita. Mimo toho ovšem Dick využívá dalších prostředků, které jsou pro jeho dílo příznačné, policejní dohled a pronásledování, nebo strach z polapení v simulaci. Herb Asher stráví kvůli zranění určitou část románu v simulovaném světě, který udržuje jeho vědomí po dobu, kdy čeká na transplantaci nového orgánu. Dick si v samém závěru románu pohrává s možností, že veškerá Božská invaze byla pouze součástí uměle generovaného snu.

The Transmigration of Timothy Archer je v Dickově bibliografii unikátním elementem. Přestože zůstává silně spjat s dobou a místem svého vzniku, nemluvě pak o řadě osobních dojmů a zkušeností, které do něj Dick dokázal otisknout, vykazuje fundamentální odlišnost od většiny ostatní spisovatelovy produkce. Předně, není to román vědeckofantastický, v rovině teologických konceptů je sice stále spekulativní, například pátrání po tajemné houbě „Anokhi“, která měla prvním křesťanům symbolizovat při obřadu eucharistie tělo a krev Krista, je v podání biskupa Timothyho Archera takřka fantastickou cestou:

Pokud najdu to, po čem pátrám, změním se. Nebudu takový, jaký jsem nyní. Riskuji, ale stojí to za to. Jsem ochotný riskovat, protože možná najdu anokhi a už pro to vědomí to stojí za to⁹. (P. K. Dick, 1983, s. 100)

Místo objevení prostředku prastarých rituálu ale přichází smrt a rozvrat. Přestože se Dick stylově i zasazením díla „vrací na Zem“, nelze si nevšimnout, že mezi závěrem *Invasion* a *Transmigration* existuje zásadní paralela, přičemž principiálně očišťující konec druhého dílu *Trilogie* je v ostrém kontrastu se deziluzí schizofrenního Billa, že je převtělením zemřelého episkopálního biskupa Archera. V obou případech lze tušit, že Dick načtl dva stejně validní přístupy ke čtení své vlastní teofanie, s nímž se pokoušel vypořádat prostřednictvím *VALIS*. Ochota konat, onen hnací motor prvních dvou knih, je v třetí razantně popřen. Samo hledání není cestou ke spáse, přestože Angel

Archer, hlavní hrdince (což je samo o sobě u Dicka překvapující), se skrze Billovo prohlášení, že se stal tělem pro biskupovu duši, přímo nabízí slepá víra možnost dalšího hledání. Sám Bill je typicky dickovskou postavou, poškozené vědomí, které možností nadpřirozeného dění nahlodává vnímání reality hrdinky i čtenáře. Skrze své projevy je Bill rovněž základním ontologicky destabilizačním prvkem díla, ovšem v tomto případě je Dick nevídaně nestranným autorským činitelem (nikoliv ale vypravěčem, román je psán z pohledu první osoby, tedy pohledu Angel Archer), neboť dílo pracuje v prvním řádu s realistickým rozuzlením.

Transmigration samozřejmě není ničím jiným, než fikčním převyprávěním příběhu Dickova skutečného dobrého známého, biskupa Jamese Pikea, jehož rozvrat vlastní kariéry po sebevraždě syna a smrt v poušti v rovině dostupných informací o těchto událostech román ctí. Z hlediska žánrové klasifikace jde o specifický útvar:

Tím nej(auto)biografičtějším z (auto)biografických románů je pravděpodobně román à clef. Ve té nejčistší podobě se dá říci, že jsou pozměněna jen jména postav. Pokud bychom je změnili zpět na reálná jména původních osob, nadále už by se nejednalo o román, ale o biografii či autobiografii. Romanopisci ovšem mění daleko více než jen jména, a i román à clef může obsahovat vymyšlené události a výroky. To znamená, že román může být auto/biografický svými postavami, ale nikoliv událostmi a dialogy¹⁰. (Saunders, 2010, s. 8)

Dickův přístup k tomuto literárnímu útvaru spočívá především v tom, že celý příběh zalidňuje dalšími postavami, které používá k posouvání děje. Podle Sutina (2005, kap. 12) například schizofrenního Billa částečně postavil sám na sobě, ačkoliv poněkud rigidní Bill patrně nebyl vysloveně zamýšlen jako autoportrét. Jeho největším úspěchem je ale jednoznačně hlavní hrdinka, prakticky jediná solidně rozvinutá ženská postava, která přestože je popsána jako člověk vzdělaný, skeptický a intelektuálně založený, není nucena vykonávat v díle zápornou či alespoň všemožně život obtěžující roli.

4.2 Dualita a dvojníci

Rozštěpenost a pocit vlastní nekompletnosti. Pokud ne v Dickově díle, v jeho životě jde o naprosto zásadní a trvale vyjadřovaný sentiment. Vzhledem ale k tomu, jak známým faktem je Dickova silná tendence k autobiografizaci, patrně nepřekvapí, že takřka každé jeho dílo si nese kus tohoto dědictví. Stěžejním momentem, kterému v této práci byl rovněž věnován prostor, byla smrt Dickovy sestry Jane. *VALIS* i *Invasion* na tento moment odkazují opakovaně, nicméně každý z románů poněkud jiným způsobem. V případě prvního uvedeného díla jde o tzv. *Tractates Cryptica Scriptura*, tedy přílohu, která má zároveň formu jakéhosi doplňujícího textového referentu, Dick ně-

kteřé pasáže zapracoval přímo do děje románu, kde představují v duchu výše popsaného principu fragmentace narativu spíše vsuvku než jako děj rozvíjející prvek. Přímo ve *VALIS* jsou tyto pasáže prezentovány jako deníkové záznamy vytvořené Horseloverem Fatem, tedy paradoxně další dualitou na prostoru díla, nicméně nikoliv přímo související s Jane Dickovou. Charakter tohoto fikčního deníku je takřka totožný s jiným Dickem vytvořeným textem, *Exegezí*, z níž Dick některé své záznamy přímo převzal (Palmer, 2003, s. 215). Jednotlivé záznamy pro nezasvěceného čtenáře působí značně obskurně, nicméně jde o výsledek Dickovy fascinace jungovským gnosticismem a některými dalšími motivy převzatými z východních náboženství (Wittkower, 2011, s. 189-190). Kosmologická dualita, která pracuje s jinovým a jangovým (mužským a ženským) duálním principem je doslovně zapracována do některých z těchto pasáží:

Měnící se informace, které vnímáme jako svět, jsou rozvíjejícím se příběhem. Vypráví o smrti ženy. Tato žena, která zemřela před dlouhou dobou, byla jedním z prapůvodních dvojčat. Byla polovinou božské syzygie. Smyslem vyprávění je vzpomínka na ni a na její smrt. Mysl na ni nechce zapomenout. Proces racionalizace v mozku uchovává permanentní záznam její existence, a pokud je přečten, bude takto pochopen¹¹.
(P. K. Dick, 1981a, s. 121)

Význam těchto záznamů a důvod, proč jsou ve své konkrétní podobě do díla zařazeny sdílených mezi sice není problém pro řadu odborníků na Dickovo dílo odhalit, nicméně v době vydání byla řada těchto referencí pro čtenáře jen obtížně dešifrovatelná, zejména proto, že větší část Dickových deníků byla uveřejněna až více než pětadvacet let po jeho smrti (P. K. Dick, 2011). Vzhledem ale značné stylistické a grafické rozdílnosti deníkových záznamů oproti zbylému narativnímu textu, zejména pokud jde o náročnost jejich porozumění a závislost na dalších zdrojích informací, nebo o cílené užívání tučného textu, kterým jsou veškeré tyto vsuvky označeny, se zdá být s ohledem na postmoderní techniku fragmentovaného narativu *VALIS* takřka ideálním příkladem.

V *Invasion* je to rozdělená podstata Boha/Yaha, reprezentovaná mužským (Emmanuel - synem Yaha a lidské ženy Rybys) a ženským principem (Zinou), která musí dojít unifikace, aby mohla být mezi jednotlivými realitami přítomnými v tomto konkrétním Dickově románu obnovena boží jednota, přesněji trojjednota (Godhead). Ženská polovina boží jednoty existuje jako tmavovlasé dítě a zároveň v podobě dospělé ženy, její přesná podstata však mužskému protějšku zůstává po většinu děje utajena, upíná se k ní, cítí zároveň její přítomnost i její absenci.

4.3 Racionální šílenství (paranoia)

Tehdy začal Fat bláznit. Sice to nevěděl, ale právě se nechal zatáhnout do příšerné psychologické hry. Nebylo z ní úniku. Gloria Knudsonová ho zničila stejně jako vlastní mozek. Podobnými telefonáty nejspíš zničila ještě šest nebo sedm lidí, taky blízkých přátel, kteří ji měli rádi. Nepochybně zničila i své rodiče. V jejím rozumném tónu Fat slyšel harfy nihilismu, brnkání nicoty. Nemluvil s člověkem, na druhém konci drátu byla jen nervová smyčka reflexů.

Tehdy také nevěděl, že za určitých okolností představuje šílenství přiměřenou reakci na skutečnost. (P. K. Dick, 1981a, s. 10)

VALIS a potažmo celá trilogie nezačíná teofanií, ale Fatovým zhroucením (Rossi, 2011, s. 221). Paranoia se zde objevuje nejenom na úrovni postavy, ale je evokována i ve čtenáři, protože je hned od počátku zpochybněna důvěryhodnost Fata jako hlavního hrdiny. Zároveň však vypravěč ve třetí osobě ze své autority relativizuje normalitu a šílenství, když říká, že „za určitých okolností představuje šílenství přiměřenou reakci na skutečnost¹²“, čímž evokuje možnost, že skutečnost je tak šílená, že by bylo šílenství reagovat na ni nezešílením.

Román tedy nabízí dvě základní možná čtení - buď Fat trpí halucinacemi a zešílel, nebo s ním skutečně navázala kontakt prostřednictvím zázračné technologie jakási entita z vesmíru. Toto rozhodnutí je klíčové pro určení žánru knihy, jestli se tedy jedná o realistický román o šílenci nebo vědeckofantastický román o kontaktu s mimozemskou civilizací (Rossi, 2011, s. 216). Ještě tísnivější atmosféru vytváří scéna, kdy muži v kině sledují film *VALIS*, v němž se objevují totožné výjevy.

Když se Fat dostane do uzavřeného prostředí léčebny, je uvržen do situace, kdy je zbaven schopnosti o sobě rozhodovat a podřízen autoritě, která s pacienty komunikuje formou zákazů.

"Budeš tu devadesát dní", prohlásil Doug.

Fata jednou na nástěnce uchvátla krátká noticka. V pořadí klesající důležitosti na ní stálo několik zákazů. Mezi prvními se hrdě skvělo: Z ODDĚLENÍ SE NESMĚJÍ VYNÁŠET POPELNÍKY

A o několik řádek níž:

FRONTÁLNÍ LOBOTOMIE SE NESMĚJÍ PROVÁDĚT BEZ PÍSEMNÉHO SOUHLASU PACIENTA.

"Správně je to prefrontální", poznamenal Doug a dopsal předponu.

"Jak to víš?" zajímal se Fat.

"K vědění vedou dvě cesty," odvětil Doug. "Znalost buď přijde přes smyslové orgány, a pak je empirická, nebo se ti objeví v hlavě, a to je a priori."

Doug k noticce připsal:

KDYŽ VRÁTÍM POPELNÍKY, DOSTANU ZPÁTKY PREFRONTÁLNÍ LALOKY?

"Budeš tu devadesát dní," prohlásil Fat.

(P. K. Dick, 1981a, s. 64)

Ačkoliv se jedná o zábavnou epizodu, je v ní zároveň cosi tísnivého, protože humor vychází z absurdity celé situace, kdy jsou postaveny na stejnou textovou úroveň takřka banální zákaz a zásadní otázka etiky, která ovšem vyvolává jenom další otázku - proč tam ta cedule je. Postavení pacientů psychiatrické léčebny se snižuje na úroveň neživého objektu, čemuž se oni sami smějí, ale je zřejmé, že za své jednání (připsání vzkazu) mohou být potrestáni.

Dickova práce s psychologickým efektem a afektem byla dlouhodobě předmětem nejrůznějších komentářů, budou-li na tomto místě připomenuty teorie související s posthumanismem, zejména ty, které prezentovala N. K. Hayles (Hayles, 1999, s. 178). Lze si povšimnout, že Dickovo líčení androidů coby jinak plně humanoidních bytostí, které ale od autentických lidí odlišuje absence empatie a projevují se tedy mechanickým, schizoidním myšlením, je tu v analogické podobě aplikována na lidské pacienty. Člověk je zavřený do ústavu pro duševně choré protože nefunguje „normálně“ a podle očekávaných měřítek, tedy paradoxně kvůli tomu, že není mechanický, mechanickým se ale v rámci jeho umístění do umělého prostředí stává svět kolem něj, což uvedený příklad komunikace zdůrazňuje.

Vrcholem Dickovy paranoie v rámci *Trilogie* jsou pak vidiny tzv. „Temné železného žaláře“, jde o jednu z vizí, kterou sám spisovatel Philip K. Dick prožil v rámci 2-3-74 a kterou následně využil v prvních dvou dílech trilogie. Původní záznam lze nalézt v *Egezezi* (P. K. Dick, 2011, 23:127), nicméně o něco elegantněji ji poté popsal ve *VALIS*:

Nějakou dobu prožíval dvě propletené reality, neviděl jen Kalifornii v roce 1974, ale také starověký Řím, prohlédl skrz překrývající se roviny časoprostorového kontinua ke společnému místu: Temnému železnému žaláři. Tomu místu se ve snu říkalo „Impérium“. Znal ho. Když Temný žalář spatřil, poznal jej. Všichni v něm dlí, aniž o tom tuší. Temný železný žalář je jejich svět¹³.

(P. K. Dick, 1981a, s. 29)

Dickův temný žalář, společně s „Palmovou zahradou“, která v jeho dílech symbolizuje ideální svět, nikoliv nutně vždy v ryze křesťanském smyslu ráje, nýbrž svět, který není zatížen původní nedokonalostí stvořitelova vědomí. Opět jde o aluzi na Jungovský gnostický systém, která už byla v kontextu Dickova životopisu uvedena (Doyle, 2015, s. 200). Nicméně ve *VALIS* lze tuto symbolickou věznici chápat společenský řád bránící jednotlivci v dosažení osvícení pomocí restrikce a limitace vnímání, podle K. Arnolda (2016, s. 160) šlo o realizaci jakéhokoliv restriktivního politického systému, který se napříč historií kdekoliv objevil, Nixonovu éru, stalinský režim a samotný antický Řím, který vidí, patrně i z teologického hlediska, jako prapůvodce tohoto stavu.

Dick se k tomuto konceptu znovu vrátil ještě v *Invasion*, jej zmiňuje Emmanuel během konkrétní pasáže, která má ilustrovat jeho znovunabývání jeho božské esence.

Nelze opět neocenit humor celé situace a pěkné pomrknutí k postmoderní konzumní společnosti:

Temný železný žalář, který se nazývá Jeskyní pokladů, v němž nyní žijí, a Palmová zahrada s nezměrným prostorem, plná světla, kde žili původně. Nyní jsou jsou dočista slepí, pomyslel si. [...] I můj zrak je zastřené, ale brzy již nebude.

"Chceš Pepsi?", řekla Zina¹⁴.

(P. K. Dick, 1981b, s. 64)

Závěrem

Trilogie bývá považována za vrchol bohatého a ambivalentního díla Philipa K. Dicka. Zatímco se jí většinou dostává ocenění za přesah k otázkám filozofie, víry nebo dobra a zla, tato práce se vydala trochu jiným směrem a uchopila *Trilogii* z pohledu splnutí reality a fikce. K tomuto zkoumání byla přizvána autorova biografie. Philip K. Dick se stal kulturním fenoménem nejen díky svému psaní a zajímavému (je-li možné pro něj použít toto slovo) životnímu příběhu, ale i díky tomu, že svůj veřejný obraz aktivně spoluvytvářel, ať už korespondencí, různými zkazky či svým veřejným vystupováním.

Biografie se v této práci neomezuje pouze na životopisná data, ale skládá obraz Philipa K. Dicka jako člověka, žánrového i kanonického autora, kulturní fenomén a objekt zájmu různých směrů literární kritiky. Zároveň už biografická část přináší jasné známky splývání Dickova díla s jeho životem, kdy se jen těžko dá oddělit jedno od druhého.

Druhou rovinou Dickova budování sebe sama jako kulturního fenoménu je samozřejmě využití metafikce, jejímž prostřednictvím se vědomě spojuje se svým dílem v jedno. Nutno podotknout, že v tomto ohledu je Philip K. Dick postmoderním autorem svých románů i postmoderním autorem vlastního života, který skrze metafikci konstruuje ve svém díle. Ve *VALIS* vytváří hned dvě svá alter-ega a před čtenářem je rozhodně neskrývá. Při bližším zkoumání se ukazuje, do jaké míry je *Trilogie* propojená s Dickovým životem: vznikla na základě jeho vlastních teofanií, částečně je jím vyprávěna a objevují se v ní odkazy na jeho další romány. Stejně tak se do ní promítají Dickovy zájmy a vědomosti, a to v duchu „upovídání“ postmodernismu, kdy mnoho z nich tvoří slepé a často ironické odkazy ke kultuře, literatuře, ale i univerzitnímu vzdělání v Americe 60. a 70. let. *Trilogie* tak ze symbolického i chronologického hlediska reprezentuje svého druhu zhuštěný průřez Dickovým dílem a svým způsobem i životem.

Napříč *Trilogii* se rovněž projevuje postmoderní princip hry; hry s jazykem, s vypravěčem, ale i se čtenářem. Ať už se jedná o indicie, kde všude v románu číhá jeho autor, neustálé dublování, nebo právě již zmíněné ironizující narážky na minulou i současnou kulturní scénu. *Trilogie* však není pouze humorná, ale naráží i na ony závažné otázky hledání a ztráty víry a vlastní identity. Ta je často doprovázená psychickými stavy ovlivněnými psychotropními látkami, tedy jedním z významných zdrojů autorovy imaginace.

Prostřednictvím pro postmodernu typické paranoie se navíc Dickovi v celé *Trilogie* daří znejišťovat čtenáře. Zdánlivě celistvý svět se drobí na fragmenty a samotná realita přestává být samozřejmostí. Hranice mezi rozumem a šílenstvím je stejně tenká jako mezi vizí a halucinací. Dick navíc čtenáři nabízí otevřené konce v tom smyslu, že mu umožní jak materiální, tak spirituální čtení. Právě v duchu postmoderní oslavy mno-

hosti a diverzity a splývání fikce a reality *Trilogie* představuje vrchol autorova díla.

Poznámky

Kromě textových komentářů a doplňujících informací jsou v rámci tohoto oddílu uvedeny v původním znění i delší citované pasáže anglicky psaných zdrojů, které jsou v samotném textu práce zpravidla přeloženy do češtiny. Jedná se vždy o vlastní překlad autora práce.

2 Philip K. Dick a jeho nestabilní reality

- 1 Přesně určit, kolik toho Philip Dick vlastně napsal, je vcelku komplikované. Protože jde navíc o naprosto nepodstatnou informaci, přirozeně jsem se do pátrání po ní pustil. V textu uvedený počet, přes 44 románů a 120 povídek, je spíše výsledkem jakéhosi dlouhodobého neformálního konsenzu mezi těmi, kteří Dickovo dílo mapují, a přestože se objevuje poměrně často, nejde o číslo univerzálně platné a ani tak docela přesné. Životopisná monografie Paula Williamse (1986, s. 14, 87) zpřesňuje, že Dick během svého života stihl vydat celkem 34 románových prací, dokončil jich však minimálně 48. Vzhledem ale k tomu, že Williamsova publikace vyšla už roku 1986, nemohl samozřejmě vědět, že se vzrůstajícím věhlasem budou postupně vydány takřka všechny dochované, dříve nepublikované texty z pozůstalosti PKD. V tomto bodě se pak napříč jednotlivými zdroji, které se tomuto výčtu vůbec věnují, začínají uváděné počty rozcházet podle toho, jaká část Dickových románů, vydaných i nevydaných, autorských spoluprací, ztracených rukopisů a nedokončených textů je do celkového množství zahrnována. S ohledem na uživatelskou přívětivost a dostatečnou aktuálnost lze pro o něco lepší přehled o současné situaci sáhnout po studijní příručce A. Butlera *The Pocket Essential Philip K. Dick* (2007), z níž vyplývá, že samostatně PKD publikoval 35 románů, z toho 2 ve spolupráci s dalšími tvůrci, konkrétně *The Ganymede Takeover* (1967, s Rayem Nelsonem) a *Deus Irae* (1976, s Rogerem Zelaznym), dalších 11 jeho titulů bylo vydáno posmrtně (obvykle jde o mainstreamová, tedy pro nevědeckofantastické publikum zamýšlená díla) a o 6 rukopisech je známo, že byly v nějaké formě rozpracovány, nicméně nebyly dokončeny nebo se nedochovaly. Co se týče povídek, Butler (2007, kap. 9) poměrně věcně prohlašuje, že jde o „sběratelovu noční můru“, neboť jakýkoliv definitivní přehled Dickovy tvůrčí aktivity během magazínové etapy jeho kariéry bohužel chybí. Asi nejkompletnější soubor spisovatelových povídek zprostředkovalo nakladatelství Underwood-Miller v pětisvazkové kolekci *The Collected Stories of Philip K. Dick* (1987), která sice neobsahuje naprosto všechno, co Dick stihl pro časopisy napsat, ale slouží asi jako nejlepší dostupný základ pro kvalifikovaný odhad 120 povídek.
- 2 Orig. citace: There was a general sense in these films and stories that life had somehow become false or artificial, and science fiction literalized the metaphor of being trapped in an alienating system designed to keep one docile, numb, and plugged into an endless cycle of late capitalist production and consumption.
- 3 Orig. citace: Now, these commercials suggest, we are living in the Matrix, and its myriad consumer benefits are fantastic to behold and purchase.

- 4 Orig. citace: Is not the ultimate American paranoid fantasy that of an individual living in a small idyllic Californian city, a consumerist paradise, who suddenly starts to suspect that the world he lives in is a fake, a spectacle staged to convince him that he lives in a real world, while all people around him are effectively actors and extras in a gigantic show?
- 5 Orig. citace: Every reader of Dick is familiar with this nightmarish uncertainty, this reality fluctuation, sometimes accounted for by drugs, sometimes by schizophrenia, and sometimes by new SF powers, in which the psychic world as it were goes outside, and reappears in the form of simulacra or of some photographically cunning reproduction of the external.
- 6 Termín „Nový Hollywood“ obvykle označuje generaci filmařů (např. R. Altman, M. Scorsese, S. Peckinpah, S. Kubrick, F. F. Coppola či R. Polanski), která se výrazně prosadila během šedesátých a sedmdesátých let po faktickém kolapsu dřívějšího produkčního systému hollywoodských studií. Přibližně od roku 1967 následovalo relativně krátké období jen minimálně omezované tvůrčí svobody, Americká nová vlna, během něhož se objevují filmy mnohdy silně koketující s kontrakulturními tématy a prvky experimentální kinematografie [mezi nejčastěji uváděné příklady patří *Easy Rider* (1969, r. D. Hopper), *The Wild Bunch* (1969, r. S. Peckinpah) nebo *Five Easy Pieces* (1970, r. B. Rafelson)] (Kaufman, 2009, s. 83-84). Paradoxně však finanční úspěšnost některých tvůrců této generace nasměrovala hollywoodskou tvorbu k novému modelu komerční produkce. Nejmarkantnějším symbolem tohoto trendu se staly Spielbergovy *Jaws* z roku 1975 a o dva roky později uvedené *Star Wars* George Lucase. Spielberg s Lucasem (a zejména Lucas) vystihují komerční aspekt Nového Hollywoodu asi nejlépe, neboť oba filmaři, byť řemeslně nepochybně zdatní, svou orientací na masového diváka v podstatě popřeli předchozí „kulturně kritický tón“ Americké filmové nové vlny (Metz, 2006, s. 386). Filmařské počiny Spielberga s Lucasem lze však chápat i jako milník ve vývoji populární science fiction, přinejmenším co se týče ustavení filmu coby jejího dominantního média, který dláždil cestu pro sofistikovanější adaptace literární SF od takových autorů jako Philip K. Dick.
- 7 Orig. citace: [These movies (viz str. 11)] also have distinct PKD DNA: they all share his "what-if" thought-experiment premises, are variations on his obsessions, or play riffs on his themes and motifs, such as "repressed memories, false pasts, strange doubles and simulated realities.
- 8 Orig. citace: Several of the literary monographs pursue particular theses regarding the interpretation or significance of Dick's work, in most cases associating it with one or many psychological, social and ontological aspects of the experience of postmodernism.
- 9 Orig. citace: Following Fredric Jameson's famous argument that postmodernism represents the cultural logic of late capitalism, critics [...] have persuasively argued that the prevalence of paranoia and schizophrenia in Dick's works illustrates the impact of capitalism on the human subject.
- 10 Orig. citace: The foremost Marxist theorist was Suvin, who introduced the notion that SF's basic operation is cognitive estrangement – inducing a perspective of critical displacement from the distorted ideological perception of social reality [...]

- 11 Orig. citace: The latest phase of Dick's writing, beginning in 1966, is in many ways a falling off. It is characterized by a turning from a fruitful tension between public and private concerns toward a simplified narration increasingly preoccupied with solitary anxieties and by a corresponding concern with unexplainable ontological puzzles; and it has clearly led to the creative sterility [...].
- 12 Orig. citace: Dick's works remain, in my view, attempt to grapple with contradictions inherent in the politicization of late-capitalist delirium which no counter-hegemonic cultural politics can ultimately fail to address.
- 13 Orig. citace: Dick envisions a community of the posthuman, in which human and machine commiserate and comaterialize, vitally shaping one another's existence.
- 14 Orig. citace: Dick's narratives extend the scope of inquiry by staging connections between cybernetics and a wide range of concerns, including a devastating critique of capitalism, a view of gender relations that ties together females and androids, an idiosyncratic connection between entropy and schizophrenic delusion and a persistent suspicion that the objects surrounding us - and indeed reality itself - are fakes.
- 15 Orig. citace: Simulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal.
- 16 Orig. citace: [Science fiction] would evolve implosively, in the very image of our current conception of the universe, attempting to revitalize, reactualize, requotidianize fragments of simulation, fragments of this universal simulation that have become for us the so-called real world. Where would the works be that would meet, here and now, this situational inversion, this situational reversion? Obviously the short stories of Philip K. Dick "gravitate" in this space [...].
- 17 Orig. citace: For Baudrillard, the role of science fiction has shifted from that of imagining multiple and expansive future possibilities, to that of simply reflecting back to us the hyperreality in which we already live.
- 18 Orig. citace: Dick, like Kafka, Borges, and Calvino, initiates a spellbinding conversation about the ambiguities and ambivalences of postmodern life [...]
- 19 Orig.: For those readers who require sf always to aspire to the condition of art Philip Dick is just too nakedly a hack, capable of whole chapters of turgid prose and of bloopers so grandiose you may wonder, momentarily, whether they're not just his little way of winning at his fellow-laborers in the pulps. Even his most well-realized characters have their moments of wood, while in his bad novels (which are few), there are no characters, only names capable of dialogue. His plots may limp or they may soar, but they don't hang together. In short, he is not a bard in fealty to Apollo, not a „literary“ writer.
- 20 Orig.: What sets Philip Dick apart and lets him transcend the ordinary categories of criticism is simply - genius.
- 21 Orig. citace: Dick has as a rule taken over a rubble of building materials from the run-of-the-mill American professionals of SF, frequently adding a true gleam of originality to

- already worn-out concepts and, what is surely more important, erecting with such material constructions truly his own.
- 22 Název podkapitoly 2.2 je ve skutečnosti naprosto sprostě...bez dovolení vypůjčeným titulem publikace Lejly Kucukalic *Philip K. Dick: Canonical Writer of the Digital Age*, kterýžto hanebný skutek na tomto místě otevřeně přiznávám.
 - 23 V roce 2022 bylo možné v rámci Library of America najít celkem tři svazky souborných vydání Dickových románů. Chronologicky vzato jde o výše zmiňovaný *Philip K. Dick: Four Novels of the 1960s* z roku 2007, v němž souhrnně vyšla díla *The Man in the High Castle* (1962), *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1965), *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) a *Ubik* (1969). V roce 2008 došlo k rozšíření o další svazek, tentokrát pod názvem *Philip K. Dick: Five Novels of the 1960s & 70s* s celkem pěti tituly: *Martian Time-Slip* (1964), *Dr. Bloodmoney* (1965), *Now Wait for Last Year* (1966), *Flow My Tears, the Policeman Said* (1974) a *A Scanner Darkly* (1977). Zatím posledním je potom titul *Philip K. Dick: VALIS & Later Novels*, který čítá *A Maze of Death* (1970) a všechny tři knihy z trilogie *VALIS* diskutované v této práci. Poskytnutý přehled vychází z oficiálního katalogu.
 - 24 Library of America vydala sebrané spisy obou autorů, oba vyšly ještě před tím Dickovým a v obou případech je v nich možné najít dobře známé vědeckofantastické povídky. U Poa je tím myšlena *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal* (původně 1835), v Lovecraftově případě pak *The Colour Out of Space* (původně 1927).
 - 25 Orig. citace: That's why science fiction was important to begin with, because it addressed the fact that we were living in a technocratic age when traditional arts, literary and otherwise, didn't have much to say on this and didn't find a lot of vocabulary for acknowledging the increasing rate of change and what it did to the experience of ordinary life. Science fiction in its clumsy, mawkish, embarrassing way was taking the bull by the horns.
 - 26 Orig. citace: Knowledge of Dick's biography is essential to an understanding of his work, yet in a remarkable irony, one of the effects of the cold war on contemporary literary criticism has led to the deliberate avoidance of an author's biography as a primary methodological step.
 - 27 Orig. citace: The detail also reminds us that, in Dick's case at least, autobiography and fiction are hopelessly intertwined.
 - 28 Rozdíl mezi pulpem a digestem lze chápat jako čistě technický. Typický pulp byl tištěn na stránkách o rozměrech zhruba 250 x 180mm, digest byl potom s rozměry přibližně 140 x 190mm jen o málo větší než standardní paperback (115 x 180 mm), přičemž většina původně pulpových SF periodik během padesátých let přešla právě na digestový rozměr (Clute a Nicholls, 1993, s. 333, 979). Byť volba tiskového formátu nutně neodrážela literární úroveň obsahu, a tudíž digestové vydání neznamenalo automaticky kvalitativní posun od pulpu, díky zdokonalující se autorské praxi a cílenější ediční práci, nemluvě pak o stále vyšších nárocích čtenářů, se takový efekt ale mohl skutečně dostavit.
 - 29 Orig. citace: As a result of our media's obsession with the alleged connection between artistic genius and madness, Phil Dick was introduced to mainstream America as a cari-

capture: a disheveled prophet, a hack churning out boilerplate genre fiction, a speed-freak. None of these impressions of Phil, taken without awareness of the sensationalism that generated them, advances our understanding of his life and work. Today the myth of Philip K. Dick threatens to drown out what evidence remains of his turbulent life.

- 30 Orig. citace: I anticipate the publication of *VALIS*. "He's crazy," will be the response. "Took drugs, saw God. BFD. [...]". Pozn. autora práce: Jak je vysvětleno ve zdrojovém textu, BFD = Big Fucking Deal. Vzhledem k očividně ironizujícímu tónu je dána přednost překladu: fakt strašnej problém, proto zkratka FSP v samotném textu. Vhledem k možnosti napsat na tomto místě vulgaritu do diplomové práce ale dodávám, že varianta „fakt kurevskej problém“ by rovněž přicházela do úvahy, jen působí podrážděněji, než by asi v případě Dickova výroku bylo adekvátní.
- 31 Orig. citace: [...] admittedly much of the legend was created by the author, who was an ace self-mythologizer.
- 32 Sám Kyle Arnold (2016, s. ix) svou práci klasifikuje jako „psychobiografii“. Pokud je mi známo, psychobiografie je jakýsi meziúvar na pomezí odborného a popularizačního textu, nicméně detailům tohoto formátu se věnují takřka výhradně odborná psychologická periodika, odhaduji proto, že jde o podobný druh popularizační kratochvíle, jakou je třeba pro historika historický román. Ačkoliv mi přijde Arnoldova kniha dobře vypointovaná a některé ryze faktické poznatky považuji pro svou práci za přínosné, nelze si činit naděje, že by prezentovaný obraz Philipa Dicka byl skutečně autentickým portrétem, spíše jde o psycholiterární simulakrum jak vyšitě. Snažím se proto, což ostatně v textu uvádím, Arnoldovy závěry stran Dickových prožitků a odhadované diagnózy příliš nepřebírat.
- 33 Orig. citace: Palmer Eldritch, which Phil mailed off to the Meredith Agency in March 1964, came in the middle of an amphetamine-fueled writing streak that was torrid even by Phil's standards.
- 34 Orig. citace: "I knew how because I had delivered a lot of calves," he told me at his home in Menlo Park when I interviewed him in 1983.
- 35 Orig. citace: The trauma of Jane's death remained the central event of Phil's psychic life. The torment extended throughout his life, manifesting itself in difficult relations with women and a fascination with resolving dualist (twin-poled) dilemmas - SF/mainstream, real/fake, human/android, and at last (in as near an integration of intellect and emotion as Phil ever achieved) in the two-source cosmology described in his masterwork *Valis* [...].
- 36 Orig. citace: "[...] By fourteen I could recognize virtually any symphony or opera, identify virtually any classical tune hummed or whistled at me". [George] Ackerman recalls marathon talks in front of Phil's Magnavox, with topics including not only music but also Phil's favorite SF stories in the latest pulps.
- 37 Orig. citace: I discovered that a person could be not only mature, but mature and educated, and still enjoy sf.
- 38 Orig.: My first published story, in the most lurid of all pulp magazines at the time - *Planet Stories*.

- 39 Orig.: His prose was frightful. Only his ideas were good.
- 40 Orig. citace: Now my sister is made up for.
- 41 Orig. citace: The source of his rage was mother Dorothy. But despite Phil's apparent awareness of the problem, evil women continued to proliferate in the SF novels of the sixties. Many resembled Anne in life details and speech patterns.
- 42 Orig. citace: To my wife Anne, without whose silence this book would never have been written.
- 43 Orig. citace: [...] the auctor rerum [world creator] was a lower archon who falsely imagined that he had created a perfect world, whereas in fact it was woefully imperfect.
- 44 Orig. citace: I saw a great streak of black sweeping across the sky. For a moment there was utter nothingness dividing the sky in half.
- 45 Orig. citace: [...] He had seen a terrible face in the sky, a face with stainless-steel teeth, slotted-metal eyes, and a steel arm — the face of "Palmer Eldritch".
- 46 Orig. citace: Crania recalls that he "became rather overly fond of it, waving it around at people," including once at Anne when she came to the Lyon Avenue house with Laura.
- 47 Orig. citace: Phil had a way of bonding to people who were in trouble. One of the reasons I never wanted to marry him was that I felt that might be operative in our relationship [...].
- 48 Orig. citace: [...] this man Jameson who wrote this is brilliant

3 Znaky literárního postmodernismu

- 1 Orig. citace: Indubitably, these names are far too heterogenous to form a movement, paradigm, or school. Still, they may evoke a number of related cultural tendencies, a constellation of values, a repertoire of procedures and attitudes. These we call postmodernism.
- 2 Orig. citace: Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists.
- 3 Orig. citace: So instead of honing an unmistakable signature like D. H. Lawrence or Gertrude Stein, postmodernist writers tend to pluck existing styles higgledy-piggledy from the reservoir of literary history, and match them with little tact.
- 4 Orig. citace[...] recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently.
- 5 Orig. citace: The postmodernist writer distrusts the wholeness and completion associated with traditional stories, and prefers to deal with other ways of structuring narrative.
- 6 Orig. citace: [...] the effort of the modernist poem to condense the complexity of time and history, to make them apprehensible in a single frame.

- 7 Orig. citace: Paranoia, or the threat of total engulfment by somebody else's system, is keenly felt by many of the dramatis personae of postmodernist fiction. It is tempting to speculate that this is an indirect mimetic representation of the climate of fear and suspicion that prevailed throughout the Cold War.
- 8 Orig. citace: [...] a piece of ground of small or moderate size sequestered for some special purpose, such as a plot for growing vegetables or building a house.
- 9 Vicious circles arise in postmodernist fiction when both text and world are permeable, to the extent that we cannot separate one from the other.
- 10 Orig. citace: Metafiction is a style of prose narrative in which attention is directed to the process of fictive composition. The most obvious example of a metafictional work is a novel about a novelist writing a novel, with the protagonist sharing the name of the creator and each book having the same title.

4 Trilogie *VALIS*

- 1 Orig. citace: Both end at the same point, in infinite regresses that, for mystical reasons, he chose to call God [...]
- 2 Orig. citace: P.K. Dick's opus we can see an oscillation between the horizons of transitive epistemology, where reality is undoubted but the characters' or reader's approach to it is in question, and intransitive ontology, where the reality itself is in question.
- 3 Orig. citace: He never ceased to argue with the world [...].
- 4 Orig. citace: The Valis trilogy confronts the problem of salvation and redefines it as self-redemption through the capacity to make existential choices.
- 5 Orig. citace: We all thought Sophia was the Savior; we believed in that until the day she died. She talked like the Savior. We had all the evidence; we had all the signs. [...] And now there's another dead girl in another box in the ground [...].
- 6 Orig. citace: I am, by profession, a science fiction writer. I deal in fantasies. My life is a fantasy.
- 7 Orig. citace: "The information was fired at my friend Horselover Fat."
'But that's you. "Philip" means "Horselover" in Greek, lover of horses. "Fat" is the German translation of "Dick". So you've translated your name.'
- 8 Orig. citace: The nausea continued - it never let up. I don't recall reading about that in the Bible, she thought. Mary being afflicted with morning sickness. I'll probably get edema and stretch marks. I don't remember reading about that either. It would make a good graffito on some wall, she said to herself. THE VIRGIN MARY HAD STRETCH MARKS.
- 9 Orig. citace: I find what I am after, I will change. I will not be as I am. [...] I am taking a risk but it's worth it. I am willing to take.
- 10 Orig. citace: The most autobiographical of autobiographical novels is arguably the roman à clef. In its purest form, one might say that only the names of the characters have been changed. If one changed them back to the real names of the original people, it would no

longer be a roman at all, but biography, or autobiography. But of course novelists change more than just the names, and even a roman à clef might include invented episodes and speeches. So a novel might be auto/biographical in its characters, but not in its plot or dialogue.

- 11 Orig. citace: The changing information which we experience as world is an unfolding narrative. It tells about the death of a woman. This woman, who died long ago, was one of the primordial twins. She was half of the divine syzygy. The purpose of the narrative is the recollection of her and of her death. The Mind does not wish to forget her. Thus the ratiocination of the Brain consists of a permanent record of her existence, and, if read, will be understood this way.
- 12 Orig. citace: What he did not know then is that it is sometimes an appropriate response to reality to go insane
- 13 Orig. citace: [...] During the interval in which he had experienced the two-world superimposition, had seen not only California, USA, of the year 1974 but also ancient Rome, he had discerned within the superimposition a Gestalt shared by both space-time continua, their common element: a Black Iron Prison. This is what the dream referred to as 'the Empire.' He knew it because, upon seeing the Black Iron Prison, he had recognized it. Everyone dwelt in it without realizing it. The Black Iron Prison was their world.
- 14 The Black Iron Prison, which is called the Cave of Treasures, in which they now live, and the Palm Tree Garden with its enormous spaces, its light, where they originally dwelt. Now they are literally blind, he thought. [...] I am occluded, too. But I will not be, soon. "You want a Pepsi?"Zina said.

Použitá literatura a prameny

Primární texty

- DICK, Philip K., 1981a. *VALIS*. London: Gollancz. ISBN 978-1-85798-339-5.
- DICK, Philip K., 1981b. *The Divine Invasion*. London: Harper Voyager. ISBN 978-0-00-648250-5.
- DICK, Philip K., 1983. *The Transmigration of Timothy Archer*. London: Grafton Books. ISBN 978-0-586-05886-2.

Sekundární literatura

- ARNOLD, Kyle, 2016. *The Divine Madness of Philip K. Dick*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-974325-4.
- ATTEBERY, Brian, 2003. The magazine era: 1926–1960. In: JAMES, Edward a MENDLESOHN, Farah (ed.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York: Cambridge University Press, s. 32–47. ISBN 978-0-521-01657-5.
- BAUDRILLARD, Jean, 1994. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. ISBN 978-0-472-06521-9.
- BELGRAD, Daniel, 2008. The 1950s and 1960s. In: HALTTUNEN, Karen (ed.). *A Companion to American Cultural History*. Malden: Blackwell Publishing, s. 230–245. ISBN 978-0-631-23566-8.
- BOOKER, M. Keith, 2001. *Monsters, Mushroom Clouds, and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*. Westport: Greenwood Press. ISBN 978-0-313-31873-3.
- BOULD, Mark, 2015. Dick without the Dick: Adaptation Studies and Slipstream Cinema. In: DUNST, Alexander a SCHLENSAG, Stefan (ed.). *The World According to Philip K. Dick*. New York: Palgrave Macmillan, s. 119–136. ISBN 978-1-349-49032-5.
- BRAKE, Mark L. a HOOK, Neil, 2008. *Different Engines: How Science Drives Fiction and Fiction Drives Science*. New York: Macmillan. ISBN 978-0-230-01980-5.
- BURTON, James, 2015. *The Philosophy of Science Fiction: Henri Bergson and the Fabulations of Philip K. Dick*. London: Bloomsbury Academic. ISBN 978-1-47422-766-7.
- CALVIN, Ritch, 2015. Science Fiction in the Academy in the 1970s. In: LINK, Eric Carl a CANAVAN, Gerry (ed.). *The Cambridge Companion to American Science Fiction*. New York: Cambridge University Press, s. 460–477. ISBN 978-1-107-69427-9.

- CLUTE, John a NICHOLLS, Peter (ed.), 1993. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Press. ISBN 978-0-312-09618-2.
- CONNOR, Steven, 2004. Postmodernism and literature. In: CONNOR, Steven (ed.). *The Cambridge Companion to Postmodernism*. New York: Cambridge University Press, s. 62–81. ISBN 978-0-521-64840-0.
- CSICSERY-RONAY, Istvan, 2005. Science Fiction/Criticism. In: SEED, David (ed.). *A Companion to Science Fiction*. Malden: Blackwell Publishing, s. 43–59. ISBN 978-1-4051-1218-5.
- DAVIS, Eric, 2015. The Hymn of Philip K. Dick: Reading, Writing and Gnosis in the „Exegesis“. In: DUNST, Alexander a SCHLENSAG, Stefan (ed.). *The World According to Philip K. Dick*. New York: Palgrave Macmillan, s. 173–191. ISBN 978-1-349-49032-5.
- DISCH, Thomas M., 2005. *On SF*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. ISBN 978-0-472-06896-8.
- DOYLE, Richard, 2015. Stairway to Eleusis, or: Perennially Philip K. Dick. In: DUNST, Alexander a SCHLENSAG, Stefan (ed.). *The World According to Philip K. Dick*. New York: Palgrave Macmillan, s. 192–208. ISBN 978-1-349-49032-5.
- DUNST, Alexander, 2015. Introduction: Third Reality - On the Persistence of Philip K. Dick. In: DUNST, Alexander a SCHLENSAG, Stefan (ed.). *The World According to Philip K. Dick*. New York: Palgrave Macmillan, s. 1–10. ISBN 978-1-349-49032-5.
- EASTERBROOK, Neil, 1995. Dianopia/Paranoia: Dick's Double "Impostor". In: UMLAND, Samuel J. (ed.). *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*. Westport: Greenwood Press, s. 19–41. ISBN 978-0-313-29295-8.
- ECO, Umberto, 1984. *Postscript to the Name of the Rose*. San Diego: Harcourt Brace. ISBN 978-0-15-173156-5.
- ELSAESSER, Thomas, 2021. *The Mind-Game Film: Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*. New York: Taylor & Francis. ISBN 978-0-203-87955-9.
- FEATHERSTONE, Mike, 2007. *Consumer Culture and Postmodernism*. 2nd edition. London: SAGE Publications. ISBN 978-1-4129-1013-2.
- FREEDMAN, Carl, 2000. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press. ISBN 978-0-8195-6399-6.
- GREANEY, Michael, 2006. *Contemporary Fiction and the Uses of Theory: The Novel from Structuralism to Postmodernism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-4039-9146-1.

- HARRIS-FAIN, Darren, 2015. Dangerous Visions: New Wave and Post–New Wave Science Fiction. In: LINK, Eric Carl a CANAVAN, Gerry (ed.). *The Cambridge Companion to American Science Fiction*. New York: Cambridge University Press, s. 31–43. ISBN 978-1-107-69427-9.
- HASSAN, Ihab, 1993. Toward a Concept of Postmodernism. In: NATOLI, Joseph a HUT-CHEON, Linda (ed.). *A Postmodern Reader*. Albany: State University of New York Press, s. 273–286. ISBN 978-0-7914-1637-2.
- HAYLES, N. Katherine, 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-32146-2.
- HIGGINS, David M., 2015. American Science Fiction after 9/11. In: LINK, Eric Carl a CANAVAN, Gerry (ed.). *The Cambridge Companion to American Science Fiction*. New York: Cambridge University Press, s. 44–57. ISBN 978-1-107-69427-9.
- HONDERICH, Ted (ed.), 2005. *The Oxford Companion to Philosophy*. 2nd ed. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-926479-7.
- KAUFMAN, Will, 2009. *American Culture in the 1970s*. Edinburgh: Edinburgh University Press. ISBN 978-0-7486-2142-2.
- LEWIS, Barry, 1998. Postmodernism and Literature: (or: Word Salad Days, 1960-1990). In: SIM, Stuart (ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, s. 121–133. ISBN 978-0-415-24308-7.
- LUCKHURST, Roger, 2015. Diagnosing Dick. In: DUNST, Alexander a SCHLENSAG, Stefan (ed.). *The World According to Philip K. Dick*. New York: Palgrave Macmillan, s. 13–29. ISBN 978-1-349-49032-5.
- LUCKHURST, Roger, 2017. The many deaths of science fiction: A Polemic. In: LATHAM, Rob (ed.). *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*. London: Bloomsbury Academic, s. 59–73. ISBN 978-1-4742-4861-7.
- METZ, Walter, 2006. Hollywood Cinema. In: BIGSBY, Christopher (ed.). *The Cambridge Companion to Modern American Culture*. New York: Cambridge University Press, s. 374–391. ISBN 978-0-521-84132-0.
- PALMER, Christopher, 2003. *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*. Liverpool: Liverpool University Press. ISBN 978-0-85323-628-3.
- RIEDER, John, 2019. Theorizing SF: Science Fiction Studies since 2000. In: CANAVAN, Gerry a LINK, Eric Carl (ed.). *The Cambridge History of Science Fiction*. New York: Cambridge University Press, s. 741–755. ISBN 978-1-107-16609-7.
- ROBERTS, Adam, 2006. *The History of Science Fiction*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN 1-4039-1197-5.

- ROSSI, Umberto, 2011. *The Twisted Worlds of Philip K. Dick: A reading of twenty ontologically uncertain novels*. Jefferson: McFarland & Company. ISBN 978-0-7864-4883-8.
- SAUNDERS, Max, 2010. *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-957976-1.
- SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter a BROOKER, Peter, 2005. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 5th edition. Harlow: Pearson. ISBN 978-0-582-89410-5.
- SIM, Stuart (ed.), 1998. *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge. ISBN 978-0-415-24308-7.
- STEINER, Wendy, 1999. Postmodern Fictions, 1960-1990: Prose Writing 1940-1990. In: BERCOVITCH, Sacvan (ed.). *The Cambridge History of American Literature*. New York: Cambridge University Press. Vol. 7, s. 427–538. ISBN 978-0-521-49732-9.
- UMLAND, Samuel J. (ed.), 1995. *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*. Westport: Greenwood Press. ISBN 978-0-313-29295-8.
- VEST, Jason P., 2009. *The Postmodern Humanism of Philip K. Dick*. Plymouth: Scarecrow Press. ISBN 978-0-8108-6212-8.
- WILLIAMS, Paul, 1986. *Only Apparently Real: The World of Philip K. Dick*. New York: Arbor House. ISBN 978-0-87795-800-0.
- WITTKOWER, D. E. (ed.), 2011. *Philip K. Dick and Philosophy: Do Androids Have Kindred Spirits?* Chicago: Open Court. ISBN 978-0-8126-9734-6.
- WOLMARK, Jenny, 2005. Time and Identity in Feminist Science Fiction. In: SEED, David (ed.). *A Companion to Science Fiction*. Malden: Blackwell Publishing, s. 156–170. ISBN 978-1-4051-1218-5.
- ŽIŽEK, Slavoj, 2006. The Matrix, or, the Two Sides of Perversion. In: WEISS, Joel, NOLAN, Jason, HUNSINGER, Jeremy a TRIFONAS, Peter (ed.). *The International Handbook of Virtual Learning Environments* [Volume I]. Dordrecht: Springer, s. 1549–1569. ISBN 978-1-4020-3802-0.

Elektronické zdroje

- BUTLER, Andrew M., 2007. *Philip K. Dick* [The Pocket Essential Series] [online]. Harpenden: Pocket Essentials [cit. 2021-04-30]. ISBN 978-1-84243-919-7. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=E1Te3BhJh9sC>. eBook (nestránkovaný formát).

- CANAAN, Howard, 2013. Philip K. Dick Criticism 1982-2010. *Hungarian Journal of English and American Studies* [online]. Vol. 19, no. 2 (Fall, 2013), s. 307–322 [cit. 2022-09-03]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/44789680>.
- DAVIS, Eric, 2019. *High Weirdness: Drugs, Esoterica, and Visionary Experience in the Seventies* [online]. Cambridge, Massachusetts: MIT Press [cit. 2022-06-04]. ISBN 978-1-907222-87-0. Dostupné z: <https://mitpress.mit.edu/9781907222900/high-weirdness/>. eBook (nestránkovaný formát).
- DICK, Anne R., 2010. *The Search for Philip K. Dick*. San Francisco: Tachyon Publications. ISBN 978-1-61696-000-1. Dostupné také z: <https://www.amazon.com/Search-Philip-K-Dick-ebook/dp/B083G6CVZB>. eBook (nestránkovaný formát).
- DICK, Philip K., 2011. *The Exegesis of Philip K. Dick*. Ed. LETHEM, Jonathan a JACKSON, Pamela. New York: Houghton Mifflin Harcourt. ISBN 978-0-547-54925-5. Dostupné také z: <https://books.google.cz/books?id=8KfEw-XXiIC>. eBook (nestránkovaný formát).
- DURHAM, Scott, 1988. P.K. Dick: From the Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism. *Science Fiction Studies* [online]. Vol. 15, no. 2 (July, 1988), s. 173–186 [cit. 2022-01-23]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/4239880>.
- ENNS, Anthony, 2006. Media, Drugs, and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick. *Science Fiction Studies* [online]. Vol. 33, no. 1 (March, 2006), s. 68–88 [cit. 2022-02-25]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4241409>.
- FREEDMAN, Carl, 1988. Editorial Introduction: Philip K. Dick and Criticism. *Science Fiction Studies* [online]. Vol. 15, no. 2 (July, 1988), s. 121–130 [cit. 2022-01-23]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4239875>.
- GALBREATH, Robert, 1983. Redemption and Doubt in Philip K. Dick's Valis Trilogy. *Extrapolations* [online]. Vol. 24, no. 2, s. 105–115 [cit. 2022-01-28]. Dostupné z DOI: 10.3828/extr.1983.24.2.105.
- GILL, David, 2010. Introduction. In: DICK, Anne R. *The Search for Philip K. Dick*. San Francisco: Tachyon Publications. ISBN 978-1-61696-000-1. Dostupné také z: <https://www.amazon.com/Search-Philip-K-Dick-ebook/dp/B083G6CVZB>. eBook (nestránkovaný formát).
- HUNTINGTON, John, 1988. Philip K. Dick: Authenticity and Insincerity. *Science Fiction Studies* [online]. Vol. 15, no. 2 (July, 1988), s. 152–160 [cit. 2022-01-23]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4239878>.
- JAMESON, Fredric, 1975. Character Systems in "Dr. Bloodmoney". *Science Fiction Studies* [online]. Vol. 2, no. 1 (March, 1975), s. 31–42 [cit. 2022-02-19]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4238908>.

- JONES, Malcolm, 2010. Is the Library of America Irrelevant? *Newsweek* [online] [cit. 2022-07-09]. Dostupné z: <https://www.newsweek.com/library-america-irrelevant-70607>.
- KLINKOWITZ, Jerome, 2017. Metafiction. *Oxford Research Encyclopedias* [online] [cit. 2022-10-07]. Dostupné z DOI: doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.546.
- KUCUKALIC, Lejla, 2009. *Philip K. Dick: Canonical Writer of the Digital Age*. New York: Routledge. ISBN 978-0-203-88684-7. Dostupné také z: <https://books.google.cz/books?id=h0aSAgAAQBAJ>. eBook (nestránkový formát).
- LEM, Stanisław, 1975. Philip K. Dick: A Visionary among the Charlatans. *Science Fiction Studies* [online]. Vol. 2, no. 1 (March, 1975), s. 54–67 [cit. 2022-02-19]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4238911>.
- Library of America, 2007. *Jonathan Lethem on Philip K. Dick: "I call him science fiction's Lenny Bruce"* [online]. Literary Classics of the United States, Inc. [cit. 2022-02-05]. Dostupné z: <https://www.loa.org/news-and-views/486-jonathan-lethem-on-philip-k-dick-i-call-him-science-fictions-lenny-bruce>.
- Library of America, 2022. *Library of America Series* [online]. Literary Classics of the United States, Inc. [cit. 2022-02-05]. Dostupné z: https://www.loa.org/books/loa_collection.
- ROSA, Jorge Martins, 2008. A Misreading Gone Too Far? Baudrillard Meets Philip K. Dick. *Science Fiction Studies* [online]. Vol. 35, no. 1 (March, 2008), s. 60–71 [cit. 2022-02-25]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25475106>.
- SLUSSER, George, 1988. History, Historicity, Story. *Science Fiction Studies* [online]. Vol. 15, no. 2 (July, 1988), s. 187–213 [cit. 2022-01-23]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/4239881>.
- SUTIN, Lawrence, 2005. *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*. New York: Carroll & Graf Publishers. ISBN 978-0-7867-1623-4. Dostupné také z: <http://amazon.com/Divine-Invasions-Life-Philip-Dick-ebook/dp/B00200LOTY>. eBook (nestránkový formát).
- SUVIN, Darko, 1975. P.K. Dick's Opus: Artifice as Refuge and World View (Introductory Reflections). *Science Fiction Studies* [online]. Vol. 2, no. 1 (March, 1975), s. 8–22 [cit. 2022-01-24]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4238905>.
- SUVIN, Darko, 2002. Goodbye and Hello: Differentiating Within the Later P.K. Dick. *Extrapolation* [online]. Vol. 43, no. 4, s. 368–397 [cit. 2022-01-29]. Dostupné z DOI: [10.3828/extr.2002.43.4.3](https://doi.org/10.3828/extr.2002.43.4.3).

TEACHOUT, Terry, 2014. Pop Go the Highbrows: Is the Library of America Dumbing Down? *The Wall Street Journal* [online] [cit. 2022-09-17]. Dostupné z: <https://www.wsj.com/articles/is-the-library-of-america-dumbing-down-1412903972>.