

Edice Qfwfq

O vědecké
fantastice

Dan Faltýnek

Olomouc
2014

O vědecké fantastice

Dan Faltýnek

Tato publikace vychází v rámci projektu Inovace studia obecné jazykovědy a teorie komunikace ve spolupráci s přírodními vědami, reg. č. CZ.1.07/2.2.00/28.0076.

Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

1. vydání

© Dan Faltýnek, 2014

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2014

Obsah	
Předmluva	5
Dlouhé sbohem kyberpunku	7
Falsifikace hypotézy ve fikčním světě	23
Postnewtonovská intertextualita	26
Natalie Mooshabrová, Bradbury, Orwell a Zajdel	32
Samoplození umělých inteligencí v internetové komunikaci	43
Do bezvědomí Josefa Nesvadby	48
Udělejte si test	55
Mluvčí za mrtvé Stanislava Lema	58
Šedé přístavy	65
Textová strategie Mnicha sázavského	72
Krátké recenze	78
Chundelatí králíčci	78
Srdcem viděti	80
Hodinový strojek	82
Smrti pantheonů	83
Jizva	85
Kafka a drogy	87
Zabila milióny, nezachránila nikoho	89
Báječnej kluk	90
7/2	92
Ostří nebo rukojeť	93
Špinavá práce	95

Poslední konec světa	96
Thriller o nesmrtelnosti	97
Předtuchy	98
Příště	99
I když půjdu roklí šeré smrti	100
Literatura normality	101
Exkomunikace, exkomunikace	103
Jakosci-fi	104
Vik	106
Dokud trvá naděje na transcendenci	108
Válka květin	110
Zpověď Maxe Tivoliho	112
Chvála Marnotratnosti	114
Literatura	116

O VĚDECKÉ FANTASTICE

Předmluva

Kniha, kterou držíte v ruce, vznikla jako opora ke kurzům Věda ve vědecké fantastice a Fikce a realita teorie v praxi. Tyto kurzy jsem buď vyučoval sám, nebo společně s kolegou Lukášem Hadwigerem Zámečnickem. Naším záměrem bylo představit studentům obrysy některých vědeckých teorií na základě čtení a interpretace vybraných vědecko-fantastických textů. Vybírali jsme povídky a romány, které nás inspirovaly a ovlivnily v mládí, ale i v době, kdy už jsme se jako učitelé snažili studentům předávat poznatky z oborů, jimž se věnujeme. Kolega Lukáš Zámečník je filozof vědy a také vystudovaný fyzik, já jsem se vždy snažil proniknout do lingvistiky a vědy, která si říká biosémiotika. Naše zájmy, jak je vidět, se pohybují na rozhraní humanitních a přírodních věd a zmíněné kurzy měly ambici toto rozhraní představovat co nejintenzivněji a také co nejzajímavějším způsobem. Texty, které jsme pro studenty vybírali ke čtení, pro nás byly krásným vzpomínáním, netajili jsme se tím, že v nás probouzejí jistý sentiment, a doufali jsme s touhou zapálených učitelů, že ovlivní naše studenty a že je jako nás chytí za srdce. Kromě tohoto velkého vzpomínání byl ale koncept kurzů promyšlen jako výhodný způsob výuky studentům humanitních oborů vzdálenějších témat. Chtěli jsme studentům představit témata, jako je teorie informace, teorie deterministického chaosu, evoluční a molekulární biologie, současná teoretická fyzika, umělá inteligence či tzv. teorie všeho. Snad se nám to povedlo. Měli jsme proto k dispozici knihy z oblasti hard science fiction. Tak se nazývá science fiction, která do svých povídek a románů zakomponovává co největší množství vědeckých poznatků. Případně jsme si brali k ruce texty, které zpodobňovaly určitý vědecký problém a nespádaly přímo do hard science fiction, ale spíše science fiction jako takové. Za zmínku stojí jistě díla Grega Egana (romány Město permutací, Úzkost a povídkové sbírky Axiomat, s povídkou Učím se být sám sebou či Luminous obsahující povídku Světelný) a Teda Chianga (povídky Dvaasedmdesát

písmen nebo Příběh tvého života z povídkové sbírky Příběhy vašeho života), povídka Sníh Johna Crowleyho nebo Nemám ústa a musím křičet Harlana Ellisona. Kromě žánru beletrie jsme se snažili co nejvíce odkazovat k populárně vědeckým textům a připomínali jsme historii toho žánru a jeho oblíbené disciplíny, vysvětlované vědecké problémy a osobnosti. Na co nezbýval čas byla vždy sci-fi samotná. Proto jsem připravil tuto knihu, která má studentům ukázat historii vědecké fantastiky, aby pak v seminářích mohli snadněji sledovat výklad a byli schopni jej zasazovat do kontextu žánru. Tato kniha obsahuje několik delších studií, doposud nepublikovaných či publikovaných na internetu, a řadu krátkých recenzí, které jsem původně vydával v českém science fiction časopise Ikarie. Tématem textů je především science fiction, v menší míře pak fantasy literatura či díla ze zcela jiného literárního prostoru. Čtenář si jistě povšimne, že její jazyk je značně obrazný a místy je její vyjadřování bližší beletrii než odborné či publicistické produkci. Vezměte to, prosím, jako součást toho velkého vzpomínání, předkládám Vám zde své starší, přepracované texty, které nesou stopu mladického nadšení. Snad Vám tyhle vzpomínky přijdou vhod, povyprávím Vám dál O vědecké fantastice.

Dlouhé sbohem kyberpunku

Tento text je o hledání kyberpunku. O hledání kyberpunku v Neuromancerovi Williama Gibsona a v Hyperionu Dana Simmonse. A výběr těchto textů není náhodný. Neuromancer je chápán jako nejčistší kyberpunkový román, Neuromancer je kvintesencí kyberpunku, v příslušných partiích Hyperionu jsou naopak kyberpunkové prvky minimalizovány, kyberpunkovost Hyperionu, toho, jenž se jeví jako kyberpunkový (v jedné z povídek, z nichž se skládá), je neprůkazná. Při promítnutí Simmonsovy knihy na zaplněnou plochu Gibsonova Neuromancera tedy vystoupí v překrytí ta místa, jež jsou kyberpunkovým jádrem, nutnými rozlišovacími specifiky. Proto podrobujeme obě díla analýze, abychom mohli postihnout jednotlivé rozlišnosti, abychom uviděli zjasnělé shody. Průnik množin vybraných prvků obou děl stanoví hranice kyberpunkovosti, řekne, co je to kyberpunk.

Dan Simmons¹ byl učitelem speciální třídy nadaných dětí. Pro hodiny s nimi vymyslel příběh,² v němž spojil v trsech intelektuálních hříček, v obrazech science fiction světa, svou zkušenost. Učinil tak s vědomím odkazu celé historie literatury, vědecké fantastiky především.³ Svá vyprávění poté v neúplnosti shrnul v Kantos Hyperionu, jež vydal ve dvou svazcích pod názvy Hyperion a Pád Hyperionu. Kantos Hyperionu uzavírají dosavadní vývoj science fiction, když v jednotlivých povídkách, z nichž je složen Hyperion, sleduje autor jinou literární tradici. Dějinami literatury románem, tím je Hyperion. Využíváme Simmonsovy vypravěčské, či pedagogické, redukce k postihnutí kyberpunkového rozlišovacího minima.⁴

Kyberpunk byl před tím, než jej definovala kritika,⁵ formovanou, více či méně, avantgardou science fiction strnulé v poklidném humanistickém směru

1 Dozois, G.: Science fiction 1995, Olomouc 1997, s. 336.

2 Simmons, D.: Modlitby ke zlomeným kamenům. Praha 1998.

3 Adamovič, I.: Kantos Hyperionu. Ikarie 1996, č. 12.

4 Izolovanost tohoto experimentu v umělých podmínkách budeme narušovat poznámkami.

5 Sterling, B.: Zrcadlovky. Plzeň 2000, s. 9.

hledání netechnicistního výrazu a neexistujících spisovatelských tabu k rozrušení.⁶ Kyberpunk, ve své opozici, techniku neodmítal, ona byla ním, a svým lpěním na vědecké vizi tak vědomě navazoval přerušené kontinuum vědy ve vědecké fantastice;⁷ kyberpunkoví autoři byli ovlivněni starší tradicí,⁸ vědomě pak navazovali na antitradicionalistickou Novou vlnu⁹ Harlana Ellisona,¹⁰ jejíž doznívání zároveň stanovovalo opozici. Počáteční fáze kyberpunkového hnutí završil, jako jeho vrchol, *Neuromancer* (1984),¹¹ který se stal společně s *Blade Runnerem* (1982) Ridleyho Scotta¹² kultovním generacím science fiction.

Označení kyberpunk poprvé použil Gardner Dozois.¹³ V boji s územ jiných pojmenování obstálo i proto, že název, jako oxymoronický, je napětím, případnou křečí. Registrujeme však i jiné označení, neuromantismus, protože pro tuto chvíli zužujeme kyberpunk na *Neuromancera*, abychom mohli v smysluplné šíři hledat textová navazování *Hyperionu* Dana Simmonse, která označí styčná místa obou knih, místa kyberpunkové definice.¹⁴

Určujeme, v experimentu, pracovně, *Neuromancera* třemi základními motivickými pásmy. Technikou a provázaností člověka s ní, prostředím nejniže položených, i kriminalizovaných, sociálních vrstev a japonskou kulturní, technologickou

6 Encyklopedie science fiction. Praha 1993, s. 54.

7 Gibson, W.: *Vypálit Chrom*. Brno 1998, s. 37-50.

8 Sterling, B.: *Zrcadlovky*. Plzeň 2000, s. 8.

9 Zřídlem Nové vlny ve science fiction je Harlan Ellison, jsou jím redigované antologie *Nebezpečné vize*. Z díla Harlana Ellisona, které považujeme u *Nové vlny* za příkladné, viz Ellison, H.: *Bestie, která křičela lásku v srdci světa*. In: Asimov, I.: *Hugo story 1968-1969*. Praha 1996; Ellison, H.: *Nemám ústa a musím křičet*. In: Asimov, I.: *Hugo story 1968-1969*. Praha 1996; Ellison, H.: *Nevěřte Pozemšťanům*. In: Veis, J. - Volný, Z.: *Hledání budoucího času*. Praha 1985; Ellison, H.: „Kaj se, Harlekýne!“ řekl Tikytak. In: Asimov, I.: *Hugo story 1962-1967*. Praha 1997.

10 Asimov, I.: *Já, Asimov*. Praha 1996, s. 286-289.

11 Kyberpunkoví autoři se, i za celek, snažili o získání některé z prestižních science fiction literárních cen. Jako prvnímu se to podařilo právě Williamu Gibsonovi, který za *Neuromancera* obdržel v roce 1985 *Nebulu* a *Huga*, dvě ceny nejprestižnější.

12 James, E.: *Science fiction in the 20th Century*. New York 1994, s. 196.

13 Gardner Dozois je kritikem science fiction a také spisovatelem. Z jeho prací u nás vyšlo: Dozois, G.: *Science fiction 1995*. Olomouc 1997; Dozois G.: *Tanec s Ježíšem*. Praha 2000.

14 O kyberpunku pojednává souhrnně Ondřej Neff ve svých přednáškách, které jsou informačním zdrojem celé partie. Viz Neff, O.: *Klon '95*. Praha 1995; Neff, O.: *Klon '96*. Praha 1996.

a ekonomickou expanzivitou. Výslednicí těchto specifík, zvláště prvních dvou, je samota, samota jednotlivce, čtvrtý výrazný prvek *Neuromancer*ův.

Postoj kyberpunku k vědě je ve srovnání s předchozím vývojem science fiction odlišný. Mizí archetyp vědce objevitele v bílém plášti¹⁵ a centrum zájmu se přesunuje od vynalézání, a testování, k obecnému užívání charakterizovanému neznalostí vnitřních zákonitostí mechanismů. Kyberpunk nese stanovisko uživatele: „Tudy ti vyměňovali šťávy. Taky krev ti měnili. Krev, protože ti podle smlouvy měnili i slinivku. A taky nějaký tkáň v játrech. O nervech moc nevím. Spousta injekcí. (...) Je právě 2:43:12, Casei. Displej mám připojený na optickéj nerv.“ // A nakonec mu odešlo srdce. To jeho vojenské srdce ruské výroby, které mu implantovali za války v zajateckém táboře. Nechtěl si ho dát vyměnit a tvrdil, že jeho prazvláštní rytmus v něm udržuje smysl pro načasování. // U pokladny stál mládenec s oholenou hlavou, nepřítomně zíral do prostoru, tučet mikrosoftových trnů mu čouhalo ze vstupu za uchem. // Case si našel místo u baru mezi pochybným bronzem jedné z kurev Lonnyho Zona (...)“¹⁶

Neuromancer je zpracováním technického prvku vizí o blízké budoucnosti. Technika prorůstá jeho světem, prorůstá přírodou lesů, vod a strání, která je v něm jen mýtem, ztracenou, a možná i nechtěnou, neskutečností, prorůstá člověkem implantovanými orgánovými inovacemi, chirurgickou kosmetikou a především výstupy, zdílkami, sloty, centrální nervové soustavy, díky nimž je člověk schopen komunikovat v datové vrstvě, v matrixu, který je její metaforou,¹⁷ čtyřprostorovou projekcí. Všudy přítomný kyberofetišismus prokvétá těly lesku nepravého bronzu, kůže překrývá chirurgicky nakladená svalová vlákna, křemíkové komponenty svírají nejtěsnější úhly s axony neuronů, jejichž neurotransmitery bloudí po drogové sinusoidě abstinence a předávkování. Libovolný přístroj s displejovým emitentem nositelný v kapse musí být zdrojem nutkání po jeho voperování pod kůži, spojení s tělem, jehož se stane součástí/orgánem.

15 Příkladem: Čapek, K.: *Krakatit*. Praha 1930; Heinlein, A., R.: *Dveře do léta*. Praha 1995; Asimov, I.: *Nadace*. Praha 1991; Clarke, C., A.: 2001: *Vesmírná odyssea*. Praha 1997; Clarke, C., A.: *Žpěv vzdálené země*. Praha 1993.

16 Gibson, W.: *Neuromancer*. Praha 1992, s. 29, 68, 50, 5; (dále jen Gibson, *Neuromancer*).

17 Neff, O.: *Klon '96*. Praha 1996, s. 35.

Technika nejužším provázáním s člověkem znamená jeho nový, šestý, smysl. Kyberpunk zná dovednosti simulování neuronových signálů, z čehož plynou možnosti umělého vytváření počítačů i sdílení počítačů více osobami;¹⁸ a proto v něm lze myslet na ženskou erotickou excitaci zprostředkovanou muži či na přenášení motorických funkcí lidského těla na stroje formou přímých mozkových impulsů.¹⁹ Lidský organismus se zde přetváří k nové kvalitě. Technická složka civilizace se prolíná s tímto mutující biologickou daností.

Nevědomý uživatelský přístup ke komponentům technického zázemí je v Neuromancerovi provázán se specifickým sociálním prostředím. V hyperbolizaci spotřebitelských vztahů skutečnosti dneška je výstup vědeckého vývoje umístěn do společnosti bez omezujících hranic tradice a zákona. Vybraná společenská vrstva nachází pro nová technická vylepšení svá vlastní uplatnění. Nezákonné zacházení s vývojovými výrobky znamená jak jejich uživatelskost, tak dynamizaci prostředí: „Ale také viděl určitý smysl v myšlence, podle níž kypící technika potřebuje zóny, ve kterých nevládne zákon, a že Night City tu není pro své obyvatele, ale že slouží jako zákonem záměrně opomíjené hřiště pro samu technologii. // Kšeft tu tvořil stále nevnímané pozadí, a smrt tu brali jako trest za lenost, neopatrnost, nedostatek elegance a neschopnost vyhovět požadavkům složitého protokolu. // Dva masožravě vyhlížející členové sekty Křesťanská věda si razili cestu k triu mladých techniček, které měly na zápěstí idealizované holografické vagíny, jejichž růžová barva vlhce zářila v mizerném osvětlení. // Ulevilo se mu, když se Angelo usmál a odhalil žiletkově ostré zuby nějakého velkého zvířete. Transplantace zubních oček. Tohle už viděl dávno.“²⁰

Nejspodnější vrstva společnosti: prostitutky a jejich „obchodní zástupci“, námořníci kalných vod, barmani, překupníci, kontaktní osoby jiných kontaktních osob v spletité síti nelegálního obchodu, černé lékařské kliniky a hackerové, hrdinové datové vrstvy. Takové společenství je nejuživnější podkladem pro techniku, která v něm nalézá testovací prostor, protože zde je funkčnost zařízení

18 Viz trilogie filmu Matrix.

19 Williams, J., W.: Hardware. Praha 1995. Gerrold, D.: Věk pro lidi. Praha 1996; Gerrold, D.: Čas pro jatka. Praha 1997. s. 97-104.

20 Gibson, Neuromancer, s. 12, 9, 67, 52.

naplňována bezzbytku a s náležitou citovou angažovaností, bez lpění na zákoně. Prostředí Neuromancera se proto omezuje na město, je rozměřováno bary, hernami, nejlevnějšími hotely, nevěstinci, holografickými kabarety a ulicí. Vybranému společenstvu odpovídají způsoby a jazyk. Sdělení jsou často redukována do sporých slangových floskulí nebo jen na smluvené pohyby rukou. Cílem všeho konání je zisk a posílení pozice mezi osobami, jimiž je jedinec napojen na síť spodního města ovládaného japonskou neviditelnou rukou a drogami, na nichž je svět v posledku šťastně závislý. Charaktery knihy jsou společenskými vyvrženci ukotvenými ve spleti sobě podobných. Jejich tendence k narušování dynamické stability daného prostředí v důsledku nesvědčí o jejich vyvrženectví, ale naopak o integraci.²¹

Nejmodernější technologie i její umístění do nejnižších sociálních vrstev odkazuje v Neuromancerovi k Japoncům. Oni jsou jako představitelé vědecké elity vývojovými hybateli a správci ekonomik světa. Oba dva faktory se promítají do života ulice, kterou charakterizuje kulturní synkretismus s převažujícím japonským zastoupením a zároveň užívání japonských technologií.

Neuromancer je k Japoncům chladný: „V Caseově světě moc byla chápána jako moc koncernů. Mezinárodní společnosti zaibacu změnily běh lidských dějin, překročily staré bariéry. Chápány jako organismus, dosáhly jakési nesmrtelnosti. // Chvilí přemýšlel o tom, jaké to asi je, pracovat celý život pro jednu zaibacu. Podnikové bydlení, podniková hymna, podnikový funus. // Měla na sobě růžovou pláštěnku s plastiku, bílou síťovanou čepici, volné bílé kalhoty střížené podle loňské tokijské módy. // Chatsubo byl bar pro notorické bezdomovce. Mohli jste v něm pít čtrnáct dní a neuslyšet ani slovo japonsky.“²²

V Neuromancerovi je východní²³ odstín přimíchán do mnoha pobarvených ploch. Na začátku stojí, i dnes přítomná, fascinace japonskou rodinnou firmní strukturou. Právě toto uspořádání je zde zdrojem úspěchu. Vytváří se tak

21 Neff, O.: Klon '96. Praha 1996, s. 28-34.

22 Gibson, Neuromancer, s. 177, 34, 54, 5.

23 Literatura našeho experimentu nerozlišuje ostře mezi japonským a obecně východním, východní a japonské zde splývá. V dalším užívání chápeme slova japonský a východní jako synonyma.

organismy, které se s částečnou destrukcí nehroubí, jelikož uprázdněná místa zaplňují čekajícími na nižších patrech hierarchie firmy. Moc není soustředěna v jediné rodině či několika jedincích, je zapracována do celé struktury. Analogie úlu je výmluvná. Sociologická charakteristika zde vplývá do biologické, lidské firemní společnosti se na pozadí odindividualizované civilizace jeví jako nový stupeň biologické organizovanosti, což nabádá k nazírání této změny v rámci evoluce, která tak směřuje k vývojovému hrotu, lidským koloniím (míněno biologicky-volvox globator), u nichž se provázání se rovnocenných jednotek mění ve formu nového vědomí, emergentní vlastnosti celé společnosti. V druhé rovině je východní přítomno v každodenních, nejdrobnějších, sprostých, skutečnostech světa spodiny generovaných pod makroekonomickými faktory. Japonská je kuchyně, oblékání, dizajn, hudba, pseudonáboženské cítění, terminologie techniky a tedy i slang. Všudypřítomný ilegální obchod je navíc místem k užití japonských bojových technik, objevují se nindžové a jejich zbraně; a nakonec i japonská rezervovanost a elegance.

I proto je kyberpunk neurčitě mystický. V odcizení ulice, jejíž mezilidskou odstředivost šťve v klimaxu technologie, je jedinou tradicí, sentimentem historie, posloupnosti, suši a gejšin vějíř, samurajský tanec a trpělivost/autoselekce rodiny/organizace. Nevýchodní svět přežije drobnostmi, které natrvalo určí jeho asociční pásmo v smyslu světa, a tak je ocel vždy německá, plastik milánský, vodka dánská. Neuromancer a kyberpunk v celku směřují ke globálnímu „vědomí“;²⁴ silné japonské zastoupení v něm je stopou osmdesátých let dvacátého století.²⁵

Množina tří prvků definičního oboru funkce kyberpunku implikuje prvek čtvrtý, samotu. Samotu v přelidnění, kdy je každý podřízen diktátu techniky a nekontrolovatelným pohybům periferie společnosti parciálně ovlivněné i antiindividualistickým japonským kodexem: „Byl dlouho tupý, celá léta. Všechny ty večery dole v Ninsei, ty večery s Lindou, tupý v posteli a tupý pokaždé, kdy ležel ve studeném potu po požití drogy. Ale teď našel tu hřejivou věc, ten čip vraždy. Maso, ozvala se část jeho já, to mluví maso, nech toho. // „Protože já jsem si vždycky povídala pro sebe, ve své hlavě, když šlo do tuhého. Hrála jsem

24 Sterling, B.: Zrcadlovy. Plzeň 2000, s. 13-14.

25 Crichton, M.: Vycházející slunce. Praha 1993.

si, že mám dobrého kamaráda, kterému můžu věřit, a že mu řeknu všechno, co si opravdu myslím, jak se cítím, a pak jsem si hrála, že mi kamarádi povědí, co si o tom myslej a že to tak půjde líp.“ // Vzpomněl si na Wagea, tam v Chiba. Věděl, že operátoři od jisté úrovně výše se snaží zastrít svou osobnost. Ale Wage míval neřesti, milence. Dokonce i děti, jak se tvrdilo. Prázdnota, jakou viděl na Armitageovi, to bylo něco jiného. // „Ani ne, jen když si vezmu prášky,“ řekl a hmataitelná vlna touhy ho zasáhla, vlna žádosti a pocitu samoty, a chvěla se na kmitočtu amfetaminu.“²⁶

Kyberpunk je samota. Samota v absolutní mobilitě informace. Štítý datových masivů v nepřímé úměře hledí do příkopů přirozené lidské komunikace. Člověk v chudokrevnosti cizích sdělení, bombardován nejdokonalejší ostrostí nových vjemů receptorů přestřených nanotechnologickým inženýrstvím, dýchající páru svého dechu do mlhy matrixu všech nepřítomně přítomných, člověk v chudokrevnosti sdělení emocí druhých napájí vény svých drah života bypasseovou podporou kvantity; a tak v maximálním stimulu může být minimální reakce (negace pábitelskosti²⁷). Samota kyberpunku tvoří v zesílení sémantického šumu u hlasů, i volajících, svět jedinců, poustevníků, kteří své ticho dělí klávesnicovým tikotem, televizním, virtuálním a drogovým sněním a pohyby po tratích města nesou jen díl své ekonomické nutnosti, jako kyslík krvinek těla sídliště proměněného ve smysl, ne prostředek.

Technika již také není prostředkem, ale cílem sama sebe, když je její užívání naplňováno samo sebou, jelikož není důležité dosažení cíle. Manipulace s přístroji je opodstatněna i v nepřítomnosti důvodu použití. Ulice je také prostorem, jehož funkce vyplývá sama ze sebe. Její existenci neodůvodňuje lidská potřeba, lidské potřeby jsou podržovány živoucím celku. Společnost je zde udržovaná rezervací bez cíle a směřování. Město mění samo sebe v důvod své existence. Potlačení individuality japonskou ekonomickou strukturou je tomuto pouze podpůrné. Ze třech bodů kyberpunkového vymezení tak nevyplývá jen samota jedinců. Společně s ní je přítomna neopodstatněnost lidských zřízení, jež jsou sama sobě svým opodstatněním; tento prvek pak znamená samotu v globálním

26 Gibson, *Neuromancer*, s. 132, 165, 83, 10.

27 Hrabal, B.: *Pábitelé*. Praha 1964, s. 161.

měřítka organizovanosti společnosti a také náznak metamorfózy lidské civilizace v kvalitativně jiný celek.

Kyberpunk je výzvou k autoreflexi. Hyperbolizací současnosti je kyberpunk. Nadsázkou nabádá ke zpětné vazbě subjektu recepce. Kyberpunk je nádhernou technokrata, jeho strachem z prohry se softwarem, jeho vzrušením erotiky v šasi, orgasmem zvůle programu. Kyberpunk nutí k autoreflexi, je biologickou nutností obrany, anticipací smrti. Kyberpunk je představivostí o tvárnosti světa, o umění vrostlém do každé křivky prostoru kolonizovaného lidmi. Kyberpunk je lidský svět.

Specifika kyberpunku, schematicky vsazená do tří, čtyř, skupin techniky, společenské periferie, Japonska a samoty, jsou v Neuromancerovi umocňována speciálním jazykovým zpracováním. Vzájemná provázanost témat a jazyka zesiluje ostrost popisu, jeho smysl pro detail. Možný Gibsonův svět nejvýrazněji autentifikuje, recepcí nechává být živým, nedostatek naturálních prvků, obrazné vyjádření emocionálních stavů a popis projekce datové vrstvy. Neuromancer je v rámci všech svých atributů, jak jsou v neúplnosti postihnuty, nesmírně dynamický. Přednáší své vize v adrenalinovém záchvatu, v obrazech roztrhaných, mnohdy až nesouvisle řazených, často oddělených od možnosti přesného postihnutí stavů jeho světa na základě textu. Stávání se kyberpunkové literatury, Neuromancerem personifikované, se děje aktivním čtenářem, ne nuceným přesinterpretováním.

Svět Williama Gibsona je místem bez přírody. Ta je zde přítomna v podobě mechu, racků, krysy, můr, a hmyzu vůbec, a pak prostřednictvím uměle vytvořených trávníků a přespříliš nahodile vystavených stromů a luk, zasazených do železných ráků. A toho se přidružuje i popis, omezený prostředím, a tedy povětšinou dotýkající se specializovaných technických objektů. Realie knihy umenšují pole jinak možného jazykového výběru, když eliminují na minimum naturální prvky, které zároveň mizí z jazyka jako systému. Přesto se i ony vyskytují, vždy však jako frazeologické relikty, často s nádechem mytologizující poetičnosti; nejsou integrovaným prvkem popisu, jsou básnickou licencí. William Gibson užívá štěpů barev užité techniky, odstínů počítačové grafiky a neonových reklam; i sluneční světlo konstruovaného světa prochází blánou ocelových oblak. Popis je zdánlivě

redukován přirovnáními k trupům vzdušných bitevníků a mrtvým televizním kanálům;²⁸ smaragd březového listí či modř chrpy neexistují, poněvadž co nebylo v očích, nemůže být v myslí. Text je i proto přehuštěn technickým a medicínským slangem, jelikož četnost výskytu předmětů těch vrstev je zde obrovská a navazování na ně obraznými vyjádřeními počet zmnožuje v kvadratické řadě. Technické a medicínské výrazy odkazují k dnes běžným, oborově specializovaným, i k spisovatelem vytvořeným, fikčním, skutečným, je proto komplikované nacházet denotáty a jejich hledání při recepci textu spočívá v dlouhodobém podržování nejasných vymezení smyslů slov. Popis Neuromancera je konstituován šílenstvím proměn a virtuózním zpřirodňením nástrojovosti světa: „Venku se na obloze objevily náznaky, že budou promítat úsvit. // „Co to tu smrdí?“ zeptal se Molly a krčil nos. „Tráva. Takhle smrdí, když ji posekají.“ // Tokio Bay byla jen černá prostora, v níž rackové kroužili nad bludnými mělčinami bílé stypopěny. // Někde dole mezi železobetonovými kořeny Sprawlu vlak tlačil před sebou tunelem sloupec zatuchlého vzduchu.“²⁹

Neuromancerův jazyk není jen strojový, je i intoxikovaný. Popis je podřízen změnám zorného úhlu vypravěče při užívání drog, které mění perspektivu, a to, co je při jejich vlivu blyštivě chromové, je poté nutně zrezivělé a dřevitě drsné. Navíc i v situacích nepoznamenaných drogami je často použito výrazů jako amfetamin, adrenalin, dex, čímž jsou duševní stavy určeny stimulačními prostředky, jejichž účinky názvy zastupují. Emocionální proměny jsou předvedeny v bizarních podobenstvích, pocity charakterů postihují obrazy přirovnání. Tyto prostředky jen podtrhují odcizení a samotou: „Byl to plochý růžový oktagon, účinný druh brazilského dextru, dodávka jednoho Zonova děvčete. (...) Jakmile si poprvé uvědomil, že je v Chiba sám a že mám málo peněz a ještě méně naděje, dostal se do stavu jakési terminálové forsáže a sháněl čerstvý kapitál s chladnou úsporností, která jako by vycházela z někoho jiného. // Padla na něho povznesená nálada, oktagony se smísily s adrenalinem a ještě s něčím. Tobě se to líbí, pomyslel si; jsi cvok. // Měl podmrazený mozek. Ne, řekl si, hodili mu ho do

28 „Nebe nad přístavem bylo šedé jako mrtvý kanál televize.“ První, nejčastěji citovaná, věta Neuromancera viz Gibson, Neuromancer, s. 5.

29 Gibson, Neuromancer, s. 110, 111, 8, 39.

rozpáleného tuku a nechali ho tam, až tuk vychladl, tlustá tupá mastnota ztuhla ve zvrásněných záhybech, ostřelovaných červenozelenými šipkami bolesti. // (...) rozsekané cáry světla mu dělily lebku v tuctu různých úhlů.³⁰

Výraznou součástí Neuromancera jsou kyberprostorové pasáže.³¹ Universum inkarnovaných informací je vyloženo fasetovými plochami, data pulsují v kubusech projekcí a pohyb osoby zde spočívá v posunu jejího analogu mezi nimi.³² Změny pak vyvolávají lomy, pulsace, mutace a výbuchy světla. Kyberprostor znamená i překonávání programových ochranných dat, vždyť je sledován informační zloděj, které jsou zde zobrazovány jako husté, neprostopupné bloky, jimiž je nutno se metaforicky, užitím jiného programu k jejich eliminaci či dočasné nefunkčnosti, prořezat. Záleží tedy na čtenáři, čím matrix bude. Nové totiž není jen slovo, ale i označovaná skutečnost.³³ Grafika rovných barevných ploch je usnadněním dialogu mezi autorem a čtenářem (mezi čtenáři). Neuromancerova datová vrstva má geometrii kaleidoskopu: „A rozkvétá, rozkvétá pro něho, žert tekuté neonové origami, jež nechce odhalit jeho bezrozměrný domov, jeho zemi, průhlednou 3D šachovnici roztaženou do nekonečna. // Case se dostal na čtyři body sítě od krychle. Prázdná plocha, která se teď nad ním tyčila, začala vřít nejasnými vnitřními stíny, jako kdyby tisíc tanečnic vířilo za ohromnou tabulí zamrzlého skla. // Křivky ledu se kupily a přeskupovaly na obrazovce, zatímco hledal štěrbinu, vyhýbal se těm nejnápadnějším pastem a mapoval cestu, kterou zatím v ledu SENSE/NET prošel. Byl to dobrý led. // (...) napojen na standardní kyberprostorovou mašinu, která promítala jeho odtělesněné vědomí do definované halucinace jménem matrix.“³⁴

Textem, jenž dovoluje naše určení kyberpunku, tento experiment, je Hyperion Dana Simmonse. Autor v každé z povídek Hyperionu navazuje na tradici,

30 Gibson, Neuromancer, s. 8, 17, 119, 134.

31 Předstupněm kyberprostoru je virtuální realita. Viz Crichton, M.: Skandální odhalení. Praha 1995, s. 46-52.

32 Neal Stephenson zdokonaluje vizualizaci avatary a projekcí „ulice“, čímž přibližuje matrix vnímání skutečnosti. Viz Stephenson, N.: Sníh. Praha 2000, s. 31-36, 46-49.

33 Podobnost vykazuje například popis snového prostoru prekognice u Franka Herberta. Viz Herbert, F.: Duna. Praha 1988, s. 482, 474, 385, 413-414.

34 Gibson, Neuromancer, s. 47, 101, 52, 7.

na její daný díl. Dlouhé sbohem, pátá povídka s detektivním vzorcem,³⁵ je kyberpunkové. Jistotou v určení je to, že je zde kyberpunk explicitně vzpomenut („Četli jste kyberpunk.“³⁶), i jeho nejvýraznější představitel („kyberkovboj Gibson“; kvazipercepční „Gibsonova matrice“³⁷). Jméno Gibsonovo zde funguje jako mytologizující označení, v druhém případě jako část termínu. Ke kyberpunku je odkázáno přímo; v pěti dalších povídkách Hyperionu tomu tak není, nejsou explicitně označeny protějšky v textovém navazování (i to je motivací tohoto experimentu).

Při sledování kyberpunkové motivace povídky Dlouhé sbohem uijeme stanovených bodů schematizování Neuromancera, bodu techniky, společenské periferie, Japonska a samoty. Stejně tak jazyková specifika nedostatku naturalních motivů, obrazného vyjádření emocionálních stavů a popisu projekce datové vrstvy podrobíme srovnání s Hyperionem.

Simmonsův svět Hyperionu je místy diaspory člověka po zničení Země, diaspory v kolonizované lidské galaxii,³⁸ je v datové sféře, při umělých inteligencích, jež jako evoluční hrot, když člověk již uvízl vně stromu, překračují lidská omezení. Ale vědecký vývoj je ve stavu stagnace, kterou jen spoře proměňují v postup sdělenými objevy umělé inteligence. Postupné zastavení vývoje a stabilizace stavu v neměnné pozici charakterizuje dominantní postavení umělých inteligencí, které jsou přes nevýraznou, hlasitě proklamovanou, podporu člověka v postavení hegemona. Odkazem k Orwellově Farmě zvířat („Bát se možného útoku UI / umělých inteligencí/ je asi stejně produktivní jako bát se vzpoury zvířat na farmě.“³⁹) vede Dan Simmons konotace v rámci vztahu člověka a umělé inteligence směrem antitotalitní literatury, jež je speciální součástí science fiction.⁴⁰ Dialogu

35 Viz Effinger, A., G.: *Když přitažlivost selže*. Brno 1997; Stephenson, N.: *Snih*. Praha 2000.

36 Simmons, D.: *Hyperion*. Plzeň 1996, s. 402; (dále jen Simmons, *Hyperion*).

37 Simmons, *Hyperion*, s. 401, 390.

38 Clementův paradox viz Asimov, I.: *Sbohem, Země*. Plzeň 1997, s. 191-195.

39 Simmons, *Hyperion*, s. 349; k G. Orwellovi je odkázáno přímo viz Simmons, *Hyperion*, s. 350.

40 Asimov, I.: *Sbohem, Země*. Plzeň 1997, 187-190.

s antitotalitní literaturou se účastní *Hyperion* i *Neuromancer*. Jeho zápis je otázkou jiného experimentu.⁴¹

Vztah k technice je u Dana Simmonse oproti Williamu Gibsonovi odlišný. Dan Simmons se ve vývoji science fiction vrací nazpět a spočívá mezi objevitelským/testovacím a uživatelským postojem. Lidé *Hyperionu* využívají technických možností se samozřejmostí. Užívání techniky je zautomatizované, ona však není v člověku integrována silou *Neuromancerovou*, jestliže ano, pak v recepci údivem. Technika *Hyperionu* nesupluje tělo, maso: „Ěmvéčko byl starý průsvitný Vikken Scenic bez dotekových zámeků na startéru nebo řídicím displeji. Dohonili jsme rozhraní světla a tmy, než jsme přeletěli Francii, a shlíželi dolů do tmy (...) // Neviděla jsem, že by zmáčkla cokoliv dalšího, ale najednou se u protější zdi zhmotnil modrozlatý oblouk Brány. Pokynula mi abych prošla první. // V té době už začala účinkovat melaninová tabletky, kterou jsem spolkla, a byla ze mě mladá černoška – nebo černoch.“⁴²

V *Hyperionu* je nejvýše estetická funkce techniky. Uživatelskost je oslabena barokizujícím popisem, který vyhledává nejextrémnější polohy. Zdanlivě zevšeňná technika se skládá v barevné obrazy. Autor ve své hře vyhledává nejlibější spojení techniky a přírody („Když se teslovníky /rostliny/ otvíraly, musela se během prvních deseti sekund uvolnit energie alespoň sta elektrických oblouků.“⁴³),

41 Vymezuje v science fiction literaturu normality. Normalita je ztrátou možnosti. Nesvoboda je rozměrována mechanismem normality, je nemožností přijít k jiných než zbylým možnostem. Literatura normality: Aldiss, W., B.: *Nonstop*. Praha 1989; Bear, G.: *Petra*. In: Sterling, B.: *Zrcadlovky*. Plzeň 2000; Bondy, E.: *Cybercomics*. Brno 1997; Bradbury, R.: 451 stupňů Fahrenheita. Praha 2001; Bradbury, R.: *Martánská kronika*. Praha 1963; Brautigan, R.: *V melounovém cukru*. Praha 1996; Ellison, H.: „Kaj se, Harlekýne!“ řekl Tikytak. In: *Hugo story 1962-1967*. Praha 1997; Ellison, H.: *Nemám ústa a musím křičet*. In: *Hugo story 1968-1969*. Praha 1996; Ellison, H.: *Nevěřte pozemšťanům*. In: Veis, J. – Volný, Z.: *Hledání budoucího času*. Praha 1985; Fuks, L.: *Myši Natalie Mooshabrové*. Praha 1977; Fuks, L.: *Spalovač mrtvol*. Praha 2003; Gibson, W.: *Neuromancer*. Praha 1992; Gibson, W. – Sterling, B.: *Rudá hvězda, zimní orbita*. In: Sterling, B.: *Zrcadlovky*. Plzeň 2000; Gibson, W.: *Vypálit Chrom*. Brno 1998; Huxley, A.: *Konec civilizace*. Praha 1972; Kafka, F.: *Zámek*. Praha 1964; Kafka, F.: *Proces*. Praha 1964; Lem, S.: *Deník nalezený ve vaně*. Praha 1999; Orwell, G.: 1984. Praha 1999; Orwell, G.: *Farma zvířat*. Praha 2000; Simmons, D.: *Hyperion*. Plzeň 1996; Simmons, D.: *Pád Hyperionu*. Plzeň 1997; Weiss, J.: *Dům o 1000 patrech*. Chomutov 1998; Zajdel, J.: *Edenie*. Praha 2000; Zajdel, J.: *Limes inferior*. Praha 1989.

42 Simmons, *Hyperion*, s. 383, 395, 346, 348.

43 Simmons, *Hyperion*, s. 52.

techniky a pohádkové tradice (létající „Hawkingovy rohožky“⁴⁴), techniky a erotiky („... na těle opalizující pole, po němž probíhaly měňavé barevné proudy, zakrývající – a odhalující – nahotu pod ním.“⁴⁵), techniky a jiného („Strom, /kosmická loď ekologického kultu stylizovaná v podobě listnatého stromu/ hlesl Het Masteen a ukázal na svítící bod. Pohyboval se mezi explozemi a podoben doutnajícím uhlíku se vznášel mezi výbuchy.“⁴⁶). Estétství Hyperionu hyperbolizuje Neuromancerův cit pro ladnost lidských nástrojů a dostává se svou bizarností zcela mimo jeho vymezení. Odlišnost přístupu v tomto bodě je mezi Williamem Gibsonem a Danem Simmonsem znatelná, nezapřičiňuje však možnost páté povídky být kyberpunkovou.

Prostředí společenské periferie je v Hyperionu vykresleno v zesílených odstínech Neuromancerových, postrádá však proto smysl pro detail, jenž je u Gibsona absolutizován. Pro Dana Simmonse jsou přirozenějším hřištěm kulisy planet, hyperboly, každá z oběžnic je místem zvýrazňování fenoménu lidské společnosti. Prostředí Neuromancera je vyhrazena jedna celá oběžnice, Lusus. Města chodeb, jež jsou nadsázkou uzavřenosti ulice, obývají gangy, jež vymezují svá teritoria v bojích mezi sebou. Slumy předměstí jsou přesunuty do nejnižších pater a znamenají místo pružné stability a maximálního ohrožení interventů. Nelegální obchod v ideálním prostředí nabízí nepřeborné množství nelegálního materiálu: „Mám tři velká okna; vedou na Technický příkop 9, kde je vždycky tma a stále mrholí díky odkapávání vody z velkých filtrů z Úlu nahoře. Z oken je vidět hlavně opuštěný automatizovaný nákladní přístav a zrezivělé traverzy. // Koupit zbraně a drogy bylo v Úlu slumů to nejjednodušší. Použili jsme zbytek Johnnyho značného balíku marek z černého trhu62 na nákup zbraní. // V tisku Sítě se objevila zpráva, že na Pasáži došlo ke srážce mezi gangy z Úlu Slumů. // Naskytl se mi nádherný pohled podél zakřivené zdi Úlu z výšky přes dvě stě metrů, pod sebou jsem rozeznávala Trhlinové tržiště do vzdálenosti až dvaceti kilometrů. Střecha Úlu byla temnou masou nosníků dalších asi sto metrů nade mnou.“⁴⁷

44 Simmons, *Hyperion*, s. 368.

45 Simmons, *Hyperion*, s. 210.

46 Simmons, *Hyperion*, s. 316.

47 Simmons, *Hyperion*, s. 332, 411, 417, 359.

Agorafobické⁴⁸ stavy Neuromancerových postav zde staví ocelové stropy a uvrhují svět do tmy řezané diamantovými hroty lamp. Život tak pojmu kovové zdi, podlaha a strop, síť chodeb prokříží stovky pater navrstvených na sebe v stavebnici ignorující to pod povrchem Lusu a to nad ním. Živly utonou v jezezech odpadních chemikálií, katabolitů organismu úlů, jak Dan Simmons nazývá společenstva planety, situovaná níže či výš v patrech kovu. Chodbovitý svět je chápán jako organismus. Označení jednotlivých obvodů jako úly připodobňuje přímo hmyzí společenstvo. Složení obyvatelstva, jak jej Dan Simmons stanovuje na planetě Lusu, odpovídá Neuromancerovu.

Výběr společenského prostředí Lusu je záměrný a z celkového charakteru knihy vybočující. Společenské vrstvy, ve kterých se pohybují postavy Kantos Hyperionu, jsou privilegované, přední charaktery jsou na vrcholu zřízení. Obrat k nižším místům hierarchie společnosti probíhá v rovině vykreslení prostředí. S tímto souvisí i postoj k technice, kyberpunkově neprůkazný.

Japonský prvek je v povídce Dlouhé sbohem přítomen. Technologickou převažahu však vykazují umělé inteligence, které tak mohou zdánlivě zastupovat korporace Neuromancera, což máte ekonomické aspekty světa, jak jsou přítomny u Gibsona. Dan Simmons operuje v jiném čase a na větším prostoru. Japonský prvek je v Hyperionu k nalezení, hledáme-li, pouze však v rovině kulturní. Možný svět Dana Simmonse je globalizovaný silněji než Gibbonův. Výběr kulis v povídce Dlouhé sbohem záměrně, podprahově, vede konotace kyberpunkovým směrem: „Staré orientální krámky se tísnily jeden vedle druhého, okapy střech ve tvaru pagody visely nad úzkými postranními ulicemi. (...) Vzduch byl cítit cizokrajnými rostlinami, kanály a vařenou rýží. // Johnny jedl v kantonské restauraci necelé dva bloky od haly terminálu. // Byla jsem oblečená do meditačního trička zenového gnosticizmu (...) // Nikdo se ani nepohnul, kromě jedné šikmooké turistky z Nipponu, která zvedla kameru a začala filmovat.“⁴⁹

Japonský, či spíše východní, prvek zde přispívá k identifikaci povídky, existuje v barvách pozadí. Vysoká společnost, ve které je děj Hyperionu situován,

48 Simmons, *Hyperion*, s. 337; Gibson, *Neuromancer*, s. 76.

49 Simmons, *Hyperion*, s. 345, 346, 362, 365.

nerozlišuje v nacionálních znacích. Moralizující náboj knihy,⁵⁰ a stejně činí většina science fiction děl, se obrací k lidstvu jako homogennímu celku. Volba sporých východních motivů je proto pravidlem ve hře.

Pocit samoty, který je v *Neuromancerovi* přítomen jako výslednice, funkce os, technické, sociální a japonské, v *Hyperionu* není vynášen. Porušení *Neuromancerova* vymezení, hledíme-li z experimentu, toto neumožňuje. Reakční nestálost prostředí společenské periferie a biologická neintegrovatost techniky jsou příčinou.

Dan Simmons svou barevnou přemrštěností skládá každé následování předchozích tradic z textově navázaných, pro něj vyvlastněných, oslepujících, kroků. V jazykové rovině je proto *Dlouhé sbohem* odlišné od *Neuromancera*. Redukce naturálních prvků a obrazný popis emocionálních stavů, toto zde nenalzáme. Jedinou styčnou plochou je projekce datové vrstvy, u které Dan Simmons musí navazovat na kyberpunkové objevitele: „Ledové fontány ohňostroje. Průhledné horské řetězy dat, nekonečné ledovce paměti ROM, přístupové ganglie rozšiřující se jako trhliny v ledu, železná oblaka napůl inteligentních vnitřních procesorových bublin, zářící pyramidy primárních zdrojových dat, každá strážná jezery černého ledu a armádami černě pulzujících fágů. // Víte vše o překrásné hrůze datové sféry, o třírozměrných dálnicích vedoucích krajinami z černého ledu s neonovými okraji, s Podivuhodnými smyčkami a mihotavými mrakodrapy bloků dat pod visícími oblaky přítomnosti umělých inteligencí. // Náhle, ačkoliv se to zdálo nemožné, se k nám přes rámus a šílenství vydali fágové v černém brnění. // BB používal jakýsi program, jakousi kouzelnou formuli, která je měla zapudit, ale nestačilo to.“⁵¹

Metaforickému trojprostorovému nic matrixu je věnován překvapivě malý prostor. Autor je zde obvykle barevný (barokně,⁵² elektricky⁵³) a jeho popis přináší rozšíření ve výběru jazykových jednotek. *Neuromancerovo* zúžení světelného spektra Dan Simmons neakceptuje; grafika přijímá figury, *Neuroman-*

50 Obecný znak science fiction. Viz Eco, U.: *Skeptici a těšitelé*. Praha 1996.

51 Simmons, *Hyperion*, s. 402-404.

52 Adamovič, I.: *Kantos Hyperionu*. *Ikarie* 1996, č. 12.

53 Dozois, G.: *Science fiction*. Olomouc 1997, s. 336.

cerova jen v krajních situacích. Nový je Hyperion využitím biologických termínů. Přítomnost umělých inteligencí, které se klenou nade vším mračny zloby, je rovněž do jisté míry inovací, kterou Neuromancer pro zákonitosti svého světa nevykazuje. Kyberprostor Hyperionu se přibližuje skutečnému vnímání a ztrácí výraz počítačového operačního prostředí.

Povídka Dlouhé sbohem Dana Simmonse je jednoznačně určena jako kyberpunková. Autor použitím názvu kyberpunk a odkazem k Williamu Gibsonovi jednoznačně ukazuje ke svému výběru. Přesto rozbor obou textů zpochybňuje určení, když není jediný bod definičního oboru kyberpunku experimentu této práce v Simmonsově díle v celistvosti nalezen. Speciální prvky jazyka jsou k nenalezení, pocit samoty není přítomen a východní odstín je jen pomocným identifikačním znakem bez podílu na významové konsistenci textu. Styčnou plochou je prostředí sociální periferie, které je nadsázkou poskytnut prostor celé planety; i zde však shodě s Neuromancerem zabraňuje upozadění tohoto. Vztah člověka k technice je v mnohých dílčích pohledech srovnatelný, celek této komparace však nedokládá rovnost, protože Hyperion v kompletu je postojem k vědě a technice umístěn mezi science fiction zlatého věku a kyberpunk. Společným prostorem je projekce datasféry, která se naopak v mnohých kyberpunkových dílech nevyskytuje, a přesto není jejich kyberpunkovost nikterak popřena.⁵⁴ Výsledkem srovnání Neuromancera Williama Gibsona jako nejčistší kyberpunkové polohy a Dlouhého sbohem Dana Simmonse jako realizace kyberpunku v minimech relevantních distinktivních znaků je proto určení kyberpunku technikou a prostředím sociální periferie, když se výraz těchto specifik pohybuje v širších pásech možných poloh. Taková definice může být platná pro vědeckofantastickou literaturu jako celek a ptá se po smyslu tohoto experimentu. Jeho výstupem je navrácení se ke slovu, jedinému slovu, kyber-punk.

54 Stephenson, N.: Diamantový věk. Praha 2001; Gibson, W.: Hrabě nula. Brno 1996; McAuley, J., P.: Fairyland. Plzeň 2001.

Falsifikace hypotézy ve fikčním světě

Slycháváme zas a znovu, že ve vědecké fantastice, v tom literárním ghettu, nebyl dosud napsán takový text, jehož kvality by se mohly dotýkat velkých děl literatury dvacátého století, velké literatury v celé její kráse. Velká literatura, jak ji zde pracovně nazývám, je takto definována nikoliv ze sebe, ale opozicí science fiction; a poznamenejme, že takový výrok je vskutku triviální. Každé dílo hodnocené jako velké přestává být a vlastně nebylo „z“ vědecko-fantastické literatury, každé příslušné malé je sci-fi. Je nezbytné připomenout, že závěrů podobných diskutovanému se nezdržují spisovatelé a čtenáři science fiction, a literární vědci;⁵⁵ science fiction byla a možná stále je oddělována z obou stran, připustíme-li diskusi o takových dvou stranách. Michael Crichton není science fiction spisovatel, protože nedochází na setkání spisovatelů a fanoušků science fiction,⁵⁶ Ray Bradbury psal a píše literaturu největší, jaksi vzdáleně science fiction podobnou, i když všechny věci na světě si jsou nějak podobné. Úkolem tohoto krátkého textu je ukázat, že science fiction je, což v kontextu dějin science fiction triviální výrok není, literaturou svého druhu.

Rezignujme zde na definování science fiction. Její zakladatel Hugo Gernsback chápal science fiction jako literaturu dobrodružnou a romantickou, v níž však nikdy nesmí chybět vědecký prvek. Nalezneme ovšem texty navýsost romantické (např. Princeznu z Marsu R. Borroughse), a nalezneme také, v nichž je dominantní vědecký prvek. Chci zde ukázat, že některé science fiction texty doslova suplují funkci populárněvědné literatury, že jejich dobrodružstvím je falsifikace hypotézy, romantikou jedinečně její sblížení s fikčním světem.

Populárněvědné texty vysvětlují cesty moderní vědy, snaží se zpřístupnit závažné informace vyplývající z pozorování, složitých modelů či matematické sítě důkazů; science fiction vysvětluje cesty moderní vědy, snaží se zpřístupnit závažné informace vyplývající z pozorování, složitých modelů či matematické sítě důkazů a ve svých fikčních světech je nechává žít novým životem, ověřuje

55 Neff, O.: Klon '95. Plzeň 1995.

56 Asimov, I.: Sbohem, Země. Plzeň 1997. s. 219 – 223.

je v něm. Science fiction spisovatel vytváří fikční svět pro vědeckou teorii, hledá možné světy, v nichž by poznatky vědy aktuálního světa reinterpretoval.

Příkladem nechť je Darwinovo rádio Grega Beara. Darwinovo rádio může fungovat jako úvod do teoretické biologie (respektive neodarwinismu, dnes dominující teorie života). Neodarwinismus je zde vysvětlován, dialogy knihy jsou malým úvodem do molekulární biologie a neodarwinistického evolucionismu. Řečeno úsporně organismus nese a předává potomkům genetickou informaci, digitální zápis sebe sama; genetická informace je schopna, leč potřebuje k tomu zařízení v podobě těla, kopírovat sebe sama, jeden gen kóduje jednu bílkovinu, základní stavební prvek organismu. Genetická informace staví organismus v interakci s prostředím. Náhodné mutace genetické informace mohou umocnit schopnost organismu produkce jí samé; selektován není takový organismus, jehož genetické informace v interakci s prostředím to nedovolují; takto jsou druhy vybírány, genetická informace se účastní výběru nepřímo, v zastoupení těla. Mutace je náhodná, zápis genetické informace nemohou být změněny z potřeb organismu. Takto postupně probíhá evoluce.

Darwinovo rádio však dodává: stalo se, pochopitelně v jeho fikčním světě, že vir uložený v lidské DNA, jako evoluční relikv, byl aktivován, čten lidskými organismy, které se dostaly do neúnosného civilizačního stresu. Síť lidské společnosti, celá biosféra, uvedla v chod tento autoregulační mechanismus, prodlužuje člověku jeho už tak dost dlouhý krk, aby mohl dosáhnout na ještě výš třepetající se lístky stromu života, vesmíru a vůbec. Přichází vlna potratů malformovaných dětí a pak vlna další, tentokrát neposkvrněných početí, právě u matek, které potratily. Hlavní hrdinka, molekulární bioložka a objevitelka retrovirů, se snaží přesvědčit ostatní, že se nejedná o epidemii, že lidstvo není decimováno, ale přetvářeno. Ona, jedna z mála, chápe celou záležitost jako evoluční nakročení. Nechává se přivést do jiného stavu, v prvním případě sobě blízkým mužem, v druhém neklade odpor svému viru. Jmenuje se Stela, jejich dcerka, a je zástupcem jiného druhu, který před očima čtenáře a za důkladného biomolekulárního vysvětlování vzniká ve fikčním světě.

Dle neodarwinismu je evoluce postupným hromaděním změn, mutací. Evoluce probíhá graduálně. Oproti tomu jsou Darwinovy děti zastáncem toho

názoru, že po obdobích klidu dochází v evoluci k obdobím prudkého, překotného vývoje, ke krizím; nesmíme opomenout, že taková teorie, dnes obecně nepřijímaná, již byla předmětem debat. Darwinovo rádio na ně navazuje, podporuje teorii krize ve svém fikčním světě archeologickými nálezy, kterých se v aktuálním světě nedostává a nemohou tak gradualismus podporovat (ostatně neodarwinismus byl jeho z největších zastánců charakterizován jako teorie, které netřeba dokladů⁵⁷). Otcem „Darwinova dítěte“, Stely, je v Darwinově rádiu archeolog; a je náhodou, podobně jako u mutace, že k objevení chybějícího článku vývoje člověka, a nálezy navíc podporují teorii krize, se stává paralelně s šířením se viru potratů a nových jiných dětí. Zde pouze krátce

Tvrdím, že science fiction (její subžánr hard science fiction) falzifikuje hypotézy fikčním světem. Snaží se být se stávající teorií zadobře, vysvětlovat ji čtenáři, a přidat ve fikčním světě takový prvek, který teorii položí, nebo ji někam posune. Greg Bear napíše antigradualistické Darwinovo rádio (pokračováním je kniha Darwinovy děti), vysvětlí darwinismus, knihou se mihnou R. Dawkins, v překladu Lynn Margulis podporující hlavní hrdinku v tom, že mikro-„živočichy“ nemusíme vidět jen a pouze jako bacily atd. A kromě toho je tu ten zdá se nezdá se smrtelný virus, něco navíc. Bearova kniha je tak příkladem toho, že science fiction nemusí být romantická, ale pouze vědecká.

Postnewtonovská intertextualita

5. září roku 1906 trávil Ludwig Boltzmann, tento přinejmenším významný fyzik devatenáctého století, muž podivné rakouské mysli,⁵⁸ dovolenou v jedné z vesnic na jadranském pobřeží. Uklidňoval se zde, chtěl si odpočin od svého studia ve Vídni, chtěl napravovat svůj zdravotní stav, chtěl snad v sobě dokonce urovnat ty nejpřírozenější lidské emoce. Přese všechnu snahu jeho ženy a jeho dětí se nic z toho nedařilo. Zdravím zkoušený Boltzmann byl podrážděný, nespokojený doslova se vším, propadal beznaději, která byla tolik spjatá s jeho stavem tady, v přímořském letovisku, a se stavem jeho teorie, především s ním. Kdybychom zkoumali podrobněji Boltzmannovu korespondenci, zjistili bychom snad, že ztožňoval svou teorii se svým životem, jeho motivací, životní motivací, bylo další vylepšování teorie, její čistota a pevnost, nefalziifikovatelnost.⁵⁹ Teorie byla napadána ze všech stran a především byla nepotvrzená; Boltzmann ji hájil již dlouhou dobu, ustupoval však často ze svých závěrů, zjevně náhodně měnil stanoviska a navracel se zpět, k původním. Když se zmíněného dne rozhodl vrátit do Vídně, do místa své teorie, a seznámil manželku s tímto svým záměrem, strhla se mezi nimi hádka, ze které vzešlo jediné: Boltzmann musel zůstat. Daleko od svého centra nebezpečí a uvozkované schizofrenie, od své teorie, veliké a hroutící se, od jejího pokračování. Ještě ten den ukončil svůj nesmírně plodný, a z tohoto místa pozorování zdá se nešťastný, život. Nikoli teorii.⁶⁰

Chci v tomto svém krátkém příspěvku dokazovat, že situaci Ludwiga Boltzmann, jak jsem ji popsal, lze vztahovat k současnosti lingvistiky a literární vědy. Je to právě otázka šípky času, tolik znepokojující pro Boltzmann, nadto pak v posledních chvílích jeho života, kterou lze dnes klást lingvistice a literární vědě, a to z důvodů, které chci hledat a nacházet v teorii intertextuality. Právě důsledné zařazení šípky času v teorii intertextuality otevírá, myslím, textový prostor, v němž

58 Coveney, P. – Highfield, R.: Šíp času. Ostrava 1995, s. 212.

59 Tamtéž, s. 212.

60 Tento odstavce je jistě stylizovaný. Odkazuji zde k výše citované knize Šíp času, k níž jsem ve svém výkladu v jistém smyslu funkčně paralelní.

můžeme dynamiku textů, která ze zavedení oné šipky času nutně vyplývá, řešit vypracovanými, ověřenými a ověřovanými, aparáty takové fyziky, jejímž jedním z otců je právě Ludwig Boltzmann.

Je zcela nesamozřejmé, že čas má svůj směr. Jestliže by se snad na tomto místě zdálo být takové prohlášení překvapivé, pak mohu odporovat právě příkladem Boltzmannovým. On jako první ukázal, jako fyzik, že čas by na mikroskopické úrovni mohl mít směr. Nejenže byl atomistou a obhajoval tento svůj postoj proti řadě více než důstojných protivníků, tvrdil navíc, že v této rovině lze do prozatím časově zcela symetrických rovnic zavést šipku času. Boltzmann přišel s rovnicí popisující pohyb jedné molekuly nacházející se mezi molekulami jinými. Dokonce operoval s představou molekulárního chaosu (chaos, případně chaos deterministický, a šipka času mají ve fyzice vysokou kolokabilitu).⁶¹ Předpokládal, že nezávislé molekuly svým způsobem po srážce závislé jsou, jsou poznamenané srážkou. Podařilo se mu, řečeno fyzikálně, vyřešit paradox nevratnosti na molekulární úrovni. Jeho teoretický a kariérní problém spočíval v tom, že rovnice pohybu doposud časové vyjádření neobsahovaly, pohybové zákony tradičně užívané k popisu chování hmoty nerozlišovaly jeden směr času od druhého. Boltzmann porušil kánon Newtonových zákonů, napadl předpoklady, kterých se později nezřekl Einstein ani kvantová mechanika. Právě znovuobjevení šipky času, nevratnosti, na němž má zásluhy Boltzmann, přivedilo třetí fyzikální revoluci dvacátého století, která může naplňovat optimismem, jak se snažím dokazovat, i lingvisty a literární vědce.

Klasická fyzika, mechanika, je nadčasová, vývoj v ní má pouze triviální význam. Newtonovská fyzika má čas za absolutní veličinu, kterou nechce ani tolik popisovat jako používat.⁶² Uvádím zde klasický příklad kulečníku a jeho koulí, které jsou ve svých pohybech dokonale popsány Newtonovými zákony neznačícími čas; a tak je možno libovolně, jako při změně pohybu filmového pásku, volit směr pohybu koulí, lze opakovat jejich srážky, lze je nechat pohybovat tak dlouho, než se vrátí do původního stavu. Takovéto představy času byly pro fyziku přirozené, a stále jsou. V tomto světě vládne determinismus, čas je odsouván

61 Tamtéž, s. 208-212.

62 Tamtéž, s. 54.

do pozadí znalostí počátečních podmínek. Tento způsob nazírání je jistě přirozený, jsou-li řešeny jednoduché problémy, ve skutečném světě je však nemožné získání informací o chování složitých systémů, znalost počátečních podmínek je u těchto systémů nemyslitelná. Právě tento problém složitosti je rovnocenný problému šipky času, nejtěsněji se s ním stýká.⁶³ Nejsme-li jako pozorovatelé schopni popisovat pohyb všech částí složitých systémů, roste míra naší neinformovanosti o systému, a tedy i jeho entropie. Boltzmann chtěl dokázat, že v takovém případě není nevratnost jen naším subjektivním dojmem, že je vlastní těmto systémům. Dnes můžeme dodat: „Nevratnost dějů buď existuje na libovolné úrovni, nebo neexistuje vůbec, nemůže se objevit zčista jasna jenom proto, že jsme přešli od jedné úrovně ke druhé.“⁶⁴ Chci dokazovat, že totéž platí pro intertextualitu.

Intertextualita je dvojí, respektive lze ji chápat jako výstavbový princip textu a nebo, což je podstatné právě pro antiredukcionismus přístupu k textům, pro jejich odizolování, jako vlastnost textu. Je-li intertextualita odhalována jako konstrukční prvek literárního díla, můžeme pochybovat o tom, že je tak vyjádřena šipka času v konkrétních analýzách konkrétních literárních děl atd. Časovost je zde vyjádřena datací textů. Víme, že první text předchází text druhý. Takto je však čas používán, nikoliv popisován. Podobně jako u příkladu s kulečnickem můžeme znát polohy koulí/textů, následnost pohybu jedné a rozpochybování druhé v symetričnosti akce a reakce. Newtonův popis je zde však, jak jsem výše ukázal, nečasový. Primitivním popisem intertextuality je, tomuto analogické, srovnání dvou daných literárních textů. V analýzách jakoby se objevovalo překrývání ploch jednoho textu fólií textu druhého, průmětu jednoho textu v textu druhém. V takovém přístupu k textům jistě neexistuje šipka času. Dané texty, či jejich kontexty, jsou statické, izolované od jiných textů. V této speciální situaci, která je redukována na jediné dva texty, na jejich „čisté“ kontexty, se hledá význam recepce těchto textů. Oné recepce je však šipka času bezesporu vlastní. Už zde můžeme vidět, jak problém složitosti úzce souvisí s problémem vratnosti. Rezignujeme pro nekonečné, nebo drtivé, množství informací o textu v recepci na hledání pravidelností v recepci, na její modelování, v němž by recepce textu

63 Tamtéž, s. 214.

64 Tamtéž, s. 215.

zakládala předpoklady jeho nového čtení, v němž by text intertextuálně vztažený k textu jinému reagoval s předpoklady jejich čtení. Rezignujeme na zavádění času do „modelů“, oddělujeme synchronní od diachronního, jakkoliv tušíme, že tak činíme z nutnosti, že jen a pouze jedna z těchto rovin je textům, o jejichž poznávání běží, vlastní.

Je-li intertextualita chápána jako výstavbový princip textu, je redukcionistická ve smyslu izolování textů, v hledání signálů intertextuality, odkazů, ať již explicitních či jinak zjevných. Pro takovou intertextualitu je vytvářen slovník, jenž má popsat možné vztahy mezi texty.⁶⁵ Texty jsou však zastaveny, jsou izolované, stejně jako v Newtonově mechanice reagují ve speciálních podmínkách, jednoduše. Ač se to zdá být v rozporu s intuicí, musím opět prohlásit, že tato intertextualita postrádá šipku času, není schopna popsat orientovanost textů v recepci, jejich možnou interakci, z níž vzcházejí vztahy, o nichž by Boltzmann prohlásil, že jsou onou závislostí, časotvornou, kterou nevratně nabývají. Texty jsou spíše přenášeny z jednoho času do druhého, libovolně, a ve zvolených podmínkách je popisováno jejich střetávání, v onom smyslu překrývání. Jsou zde vždy obnovovány počáteční podmínky kontextů daných literárních děl, znovu a znovu jsou navozovány jejich interakce, které jsou spíše porovnáváním textů v jejich pseudodynamice. Význam při čtení takového textu je chápán jako vzešlý z obou textů, popisováno je ale působení jednoho textu na druhý, případně druhého na první, bez ohledu na čas, na souběžné stávání se⁶⁶ obou.

Výraznou změnou v pojmání intertextuality je dialogičnost a ambivalence textů. Tento Bachtinův příspěvek k intertextualitě zakládá jinou intertextualitu, odlišnou koncepci textově-výstavbové intertextuality. Bachtin nahrazuje statické štěpení textů dynamickým vyvíjením se jednoho textu ve vztahu k textu jinému. Z této pozice tohoto příspěvku mohu dodat, že vhodnější formulací by bylo vyvíjení se obou textů ve vztahu k jejich vzájemné interakci. Časovost takového pojetí intertextuality je zjevná. Texty jsou časově orientovány v jediném směru, je jim přiznáno vyvíjení se, poháněné generátorem dialogu. Text první je přepisován textem druhým, a naopak, čtení je psaním v těchto textech. Ireverzibilita takové

65 Homoláč, J.: Transtextovost a její typy. In: Slovo a slovesnost, 55, 1994.

66 Prigogine, I.: Čas k stávání. Praha 1997.

recepce nespočívá ve složitosti, je stejná, jako ireverzibilita popisovaná nelineární termodynamikou. Ale složitost zde stále hraje svou významnou roli. Taková intertextualita je vlastností textu.

Jedinou možnou sférou živého fungování řeči je pro Bachtina dialog,⁶⁷ Kristeva dodává, že dialogičnost je inherentní řeči, obecně,⁶⁸ Lachmannová se ptá, zda můžeme intertextualitu chápat jako obecnou dimenzi textů, jejich implikativnost,⁶⁹ a to bez toho, dodávám s Kristevou, abychom se uchylovali k psychismu psaní. Právě zde se intertextualita zastavuje ve svém otevírání se. Jakýkoliv další úkrok od izolovanosti rozprostírá před teorií nekonečné pole textů idiolektu konkrétního čtenáře, autora, společnosti, doby. V tomto posledním předznamenáném kroku je časová šipka přidělena všem textům účastnícím se recepce konkrétního literárního textu, bez výjimky. A literární vědec, lingvista, se ho neodvažuje. Musím zde znovu vzpomenout na Boltzmana, na jeho schizofrenii v teorii času. Zvolil jsem jeho dobrovolný odchod ze světa pro začátek tohoto příspěvku jako odkazující k nerozhodnosti, kterou snad lze vnímat ve zkoumání intertextuality.

Jestliže jsou významy intertextuálních textů konstituovány jako intertextuální, jestliže je konstitucí významu právě ona intertextualita, a to na rovině literárních děl, musím odvětit, v parafrázi Ilyi Prigogina a Isabelle Stengersové toto: intertextuální konstituování významu buď existuje na libovolné úrovni, nebo neexistuje vůbec, nemůže se objevit zčista jasná jenom proto, že jsme přešli od jedné úrovně ke druhé. Intertextualita skutečně může být výstavbovým principem textu, toto je však její nejtriviálnější příklad. V této chvíli, po ukázání směru času, se text skutečně stává multideterminovaným vrcholem, ztrácí definitivně svou punktuálnost, je transtextuální aktivitou, v níž je čas vtělený, protože takové stávání se textů, jako organizované, má všechny vlastnosti komplexních systémů, systémů živých, jak by chtěl slyšet Bachtin, i Kristeva.⁷⁰

67 Kristeva, J.: Slovo, dialog, román. Praha 1995, s. 11.

68 Tamtéž

69 Lachmannová, R.: Intertextualita a dialogičnost. In: Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky. Brno 2001, s. 212.

70 Kristeva, J.: Jazyk lásky. Praha 2005. s. 9.

Text nejenže implikuje jiné texty, stává se v jejich interakci. V té chvíli, kdy je učiníme v teorii explicitními, objevíme nový svět textů, nové řady textů. A je jisté nejpřirozenější dotazovat se na ně modelem, jakkoliv bude jednoduchý a textům ekvivalentní jen skromně. Zkoumání izomorfie konstituování smyslu textů nebude hledat zákony transtextuálních aktiv, ale jejich charakteristiky,⁷¹ události čtení, jež jsou řádem.

71 Kristeva, J.: Slovo, dialog, román. Praha 1995, s. 12.

Natalie Mooshabrová, Bradbury, Orwell a Zajdel

Řekněte si prosím, jen tak potichu, sci-fi. Dám vám dvě sekundy těchto sedmi slov, a pak se vás zeptám co vidíte. Možná to bude kolonka v televizním programu s nabídkou filmu o aktech paranormálních skutečností, obrovská kosmická loď s fotonovými děly, zápas Vetřelce s Predátorem. V druhém případě bych vás požádal o další bezhlasnou deklamaci tentokrátě výrazu vědecko-fantastická literatura. A zde vás obviním z komplexnějšího, méně intuitivního, rozporného uchopení toho pojmu. Abychom tak začali od prostřed, nařknu proto zde, v hyperbole, šířitele zkráceniny sci-fi z totalitarizmu. Proč? Protože ...

Devatenácté století bylo, kromě jiného, dobou nesmírného zrychlení. Společnost přecházela hranici novověku a moderní doby, řečeno takto pojmy historie jako vědní disciplíny. Jedním z atributů toho procesu bylo, že se věda dostala, a to někdy v onom magickém pásu mezi lety 1815 a 1830, do pozice, ve které ji cítíme dnes. Vzdělanec doby už nemohl rozumět jazyku jednotlivých oborů, uživatelé poprvé ztratili představu o konstrukci technických vymožeností, stali se jen a pouze uživatelé, vnitřní pohyb mechanismů zůstal srozumitelný nevelkému množství přívrženců odvětví. Přesto, či díky tomu, zakořenily úspěchy vědy, za přispění mnoha dalších faktorů, ve společnosti pocit o pokroku. Svět, inspirován i Darwinem, začal věřit tomu, že nezadržitelně směřuje vzhůru, že sleduje cestu k dokonalosti. Byl to čas ideálů. Zákonitosti světa měly být zítra postihnuty a vesmír, prozkoumaný na stránkách hypotetických studií, takřikajíc, dobyt člověkem. Vědec, v příkladu Einsteinově, stejně jako dnes Hawking, čekal rozlousknutí finální teorie všeho. Tedy obecně se nepochybovalo, pokrok byl živým božstvem, zbývalo rozhodnout, kterým směrem se vydat. A v té chvíli přišly velké ideje, ideologie, hlásající znalost nejkratší, nejschůdnější, cesty k cíli; mimo jiných i fašismus a komunismus. Až poté následovala doba nejistoty, nejistoty v oněch velkých ideách, nejistoty o světě, jeho postihnutelnosti, doba pomoderní, chcete-li postmoderní.

Tato historická mapka jistě svým výběrem jmenovaných povýšila zmíněné aspekty nad jiné, nezmněné. Samozřejmě, že je proto nepřesná, zavádějící; ostatně jako všechny jiné. Je v ní však na potřebném časovém úseku propojena ideologie s technikou, a to ne náhodou.

Století ideologií přineslo samozřejmě knihy protestů. Světová knihovna zná široká polatí protitotalitních svazků. Lidé mnohokrát cítili potřebu vyjádřit se k takové situaci; všichni známe například Bulgakova nebo Solženicina. Vzhledem k tomu, že mnohé ze spisovatelských osobností žily v totalitě, stala se pro ně příhodnou volba fantastického námětu. Fantastické prostředí je totiž vhodný maskovací materiál; a v rámci účelové desinformace může autor navíc vlastními slovy směřovat chápání knihy jinam, a to s vědomím, že obsah vykoná své; alespoň tak si chci vysvětlit předmluvu Ladislava Fukse v druhém vydání *Myši Natalie Mooshabrové*. Kromě Ladislava Fukse by do této kategorie fantastiky náležel například i Janusz Zajdel, po smrti Stanislaw Lema hlava polské vědecké fantastiky.

Použil jsem termín fantastická literatura a *Myši Natalie Mooshabrové* jsou rozhodně fantastickou knihou a Ladislav Fuks je dnešní vědeckou fantastikou brán jako součást jejího pole působnosti.

Spojení science fiction bylo rozšířeno v době takzvaného zlatého věku této literatury, což jsou čtyřicátá léta minulého století. Generace, která tehdy určovala směr, a ten byl skutečně striktně daný, fungoval zde prokazatelně jakýsi nepsaný kánon, povětšinou chápala tuto literaturu s atributem vědy a techniky. Jinými slovy, práce té doby byly často komplikovanými rébusy s vědeckou tematikou; proto přídomek vědecko-fantastická. Budeme-li tento žánr chápat ve větší šíři, budeme-li vůbec chtít chápat žánrové vymezení, použijeme v parafrázi slova Ondřeje Neffa. V tomto smyslu pak bude ve sci-fi prostě něco, cokoliv, jinak. V obou dvou případech je pak Fuksova kniha pojímána jako vědecko fantastické dědictví české literatury oprávněně.

V *Myších Natalie Mooshabrové* mnoho věcí jinak je. Je to svět s reáliemi devatenáctého století. Za oknem na svatbě řehtá kůň, pokrmem v chudinské vrstvě je příliš často kukuřičná kaše, osvětlení města je plynové, prohřešky občanů řeší Tribunál, mimo jiné se věří na čarodějnictví, spolky s ďáblem, mluví se o vesnických sídlech panovnického domu, o rattefengrech; zřejmě bychom mohli všude

najít rozpadající se domy z devatenáctého století, podepřené z boku dřevěnými trámy, s okny zatlučenými překližkou a střechami z rezavějícího plechu, těmi vetšími zahradními zdmi bortícími se na všech stranách (G. Orwell, 1984, str.11). Naproti tomu se tady pravidelně létá na Měsíc, automobily jsou běžné, stejně tak vlak a podzemní dráha, přehrávací aparatury doznávají snad lepších parametrů než dnes. Je to svět kontrastu. Každopádně fungoval a funguje, přičemž, když se první kapitolou dostáváme do jeho času a prostoru, zjišťujeme, že začíná zadržávat, že se společenské zřízení hroutí. Lidé projevují nespokojenost, dokonce o tom mezi sebou hovoří, což je více, než si mohou dovolit charaktery Edenie, 451 stupňů Fahrenheita a 1984.

Svět Natalie Mooshabrové je v totalitě. Pod záštitou jména obecně ctěné panovnice, která již padesát let nevykazuje činnost, či spíše život, vládne předseda Rappelschlund. Proč je ona zástupnost za nepřítomnou panovnici tak důležitá? Vysvětlení se nabízí na příkladu Velké francouzské revoluce, kdy po zabití krále Francie nižších společenských pater povstala, protože tak ostré porušení pravidel vesmíru pro ni nebylo myslitelné. Pro revolucionáře bylo vykonatelné, zdá se, že pro předsedu Rappelschlunda také, je však zřejmě třeba v takových případech počítat i s reakcí jindy mlčící většiny. Situace tedy vykazuje příhodnou dávku historizující logické zakotvenosti.

Dostáváme se do světa, který padesát let funguje jako totalitní, a jde to na něm znát. Vedení dohlíží na děti, pracuje na jejich formování, aby byly posleze jeho poddajnou součástí. Obecně se zřejmě v antitotalitních románech počítá s dětmi.

Domácí prostředí může nadělat spoušť v tom, co se pokoušíme natlouct lidem do hlavy ve škole. Proto jsme také rok co rok snižovali věk pro přijímání dětí do školy, až je teď málem vytahujeme z kolíbek. (R. Bradbury, 451 stupňů Fahrenheita, str. 63) Školní docházka se zkracuje, kázeň se uvolňuje, přestává se učit filozofie, dějepis, cizí jazyky. Angličtina a pravopis se postupně čím dál víc zanedbávají, až se nakonec ignorují skoro úplně. (...) Nač se učit něco víc než mačkat knoflíky, otáčet vypínačem, utahovat matky a spojovat kontakty? (R. Bradbury, 451 stupňů Fahrenheita, str. 58-59) Stejně tak u Natalie Mooshabrové platí: nač se učit něco víc než životopis předsedy, modifikovaný dle věku, pro starší obohacený o politické detaily a složitější glorifikaci (Natalie Mooshabrová má pocit,

že děti ve škole učí tesat pomníky, a po tomto výrazu v logice knihy vždy následuje, z nesložitéch příčin, asociace s krimi, kriminálem. „Strčím děti na devět dní z deseti do školy. Jsou doma tři dny za měsíc a to je docela snáším, není to nic strašného. Posadíte je do televizního pokoje a otočíte vypínačem. Je to jako když člověk pere: nacpete prádlo do pračky a přibouchnete víko.“ Paní Bowlesová se zachichotala. „Děti mě se stejnou chutí kopnou, jako mi dají pusou. Já jim bohudík to kopnutí umím oplatit.“ (R. Bradbury, 451 stupňů Fahrenheita, str. 96-97)

I v knize 1984 jsou s dětmi problémy. Dnes jsou skoro všechny děti hrozné. Nejhorší bylo, že v organizacích, jako byli Zvědové, z nich systematicky dělali malé neovladatelné divochy, a přitom to v nich nevbuzovalo sklon k tomu, aby se bouřily proti stranické disciplíně. (...) Celá jejich divokost se zaměřovala ven, proti nepřátelům Státu, proti cizincům, zrádcům, sabotérům, ideozločincům. Bylo téměř normální, že lidé po třicítce se báli svých vlastních dětí. (G. Orwell, 1984, str. 32)

Přesto, že jsou situace těchto knih rozdílné, myslím, že úryvky spolu komunikují a lze je vztáhnout i k Myším Natalie Mooshabrové. Ve všech případech jsou děti agresivní a směřují nějakým směrem tuto svou potenci. V 451 stupních Fahrenheita jsou skutečnými zabíječícími kriminálníky, v 1984 jsou dříve soudruhy než dcerami a syny, v Edenii podléhají zřejmě částečné separaci a nad jejich případnou explozivností bdí logicky nedostižný bezpečnostní systém. V rámci světa Natalie Mooshabrové postupuje zřízení tak, že jedná-li se o odlišné osobnosti, a ty mohou a nemusejí vykazovat protokriminální rysy, jsou umístěny do pomocné školy, poté do polepšovny, pak jsou z nich pomocní dělníci a čekají na kriminál. Ale víte, paní, když ono to v těch polepšovkách ... sama jistě víte nejlíp, co se říká ... vypadá strašlivě. Dávají jim tam ruce do šroubů a nohy do klád a bijou je tam řemeny, někdo tam dokonce přijde i o zrak. (L. Fuks, Myši Natalie Mooshabrové, str. 59)

Milá tetinko, mám se dobře a posílám ty věci, už je nepotřebuju. Buchtu jsem dostal, dal jsem taky Jindrovi, dal mi taky, dostal balík od otčíma. Taky žvejkačky jsem dostal, byly v punčoše. Přijedu na státní svátek a pak na ježíška, protože jindy nesmíme. Vstáváme v šest a v deset musíme spát. Chodíme skládat uhlí. Nohy v kládě jsem ještě neměl, ale Jindra jo. Řek, že jednou toho, co mu je tam dal, zabije.

Už taky mockrát dostal prutem na dlaň, já teprv dvakrát, taky bych ho zabil. V neděli máme ke snídani čaj. Pošli mi nůž, co je vzadu, a taky kapsle do pistole, taky kus hřebenu. Už nevím, co bych psal, a tak končím. Napiš mi brzy. S pozdravem Ali. (L. Fuks, Myši Natalie Mooshabrové, str. 131)

Systémy si tedy vychovávají, případ od případu s jinou pečlivostí, děti do jisté míry samy. Vždy je důležité zformovat nedotvořené charaktery do tvaru, který bude nejvhodnější pro nekonfliktní život v totalitě. A mohou-li se zdát ve všech čtyřech knihách děti nezklidněné, pak dospělí, v statistickém hledisku, jsou přizpůsobení a nevykazují odstředivou činnost. Naučit děti tomu, co po nich bude vyžadováno v dospělosti, je základním předpokladem přežití totalitního zřízení. V tom věku se také nejsnadněji přizpůsobuje vnímání předpokládanému normativnímu vzoru.

Jako dohlížitel nad dětmi funguje i Natalie Mooshabrová. Děti jsou podstatnou náplní jejího života a v knize pak plní funkci architektonických pilířů. Je s podivem, že motivy Natalie Mooshabrové mohou být v tomto směru, i díky jejím nedokonalým rozlišovacím schopnostem, slučitelné se záměry vlády. Ta zostru udržuje pořádek, aby nepadla; a Natalie Mooshabrová může chtít ničit negativní výplody společnosti, a přesto, že je vlastně v opozici, musí její činnost podporovat tu vládní. Natalie Mooshabrová chce, i skrze myši, vyhladit zlo ve společnosti. Její trestající rameno však, zdá se, dopadá nesprávným směrem. Posílá-li děti do polepšoven, a předpokládáme, že za dvacet let praxe to udělala, vždyť nápravná zařízení jsou plná, napomáhá tak jejich normování. Chce-li děti zabít, aby nezlobily rodiče, znovu nemá zřejmě dostatek schopností k rozlišení excentriků a kriminálníků; a se smrtí výjimečných snivců by pak odpravovala naději na zničení systému. Je to podstatný znak Natalie Mooshabrové, že, ač bychom ji čekali jinde, působí, jistě nevědomě, jako platný exponent režimu. Alespoň tak se mi zdá.

K dalším znakům totality v Myších Natalie Mooshabrové patří nucené státní svátky, urbanizační změny města pro manifestační posílení pozice předsedy na úkor panovnice, družstevní prodej spotřebního zboží a jeho tíživý nedostatek. A v neposlední, řekněme spíše v první, řadě podléhá totalitě lidské myšlení. „Vy jste vždy se vším hned hotov, milý hloupý Kefre,“ řekl první hlas, „jestli je zločinka, to by se přece ještě vědět nemělo, vždyť se ještě nic nezjistilo.

Náhodou však je to v tomhle kázu pravda, ale v jiných to může být omyl. Napřed se vždy musí všechno řádně vyšetřit a zvážit. To přece nejde jen tak soudit, snad dokonce z nenávisti. Jak lidé umí být neuvěřitelně zlí.“ ... „Já přece neříkám, že lidi jsou bůhvíjak dobří,“ řekl hlas, zřejmě ten Kefr, „já jsem naopak pro odstranění škůdců. Kam by to vedlo, kdyby se škůdci nechali chodit mezi námi, čestnými občany, to přece nejde. Za chvíli by mohla mít rotu následníků.“ // „Ale, ale,“ druhý hlas se zasmál, „mezi čestnými občany, jen nebudte tak zbrklý. Podle vás, milý hloupý Kefre, je čestný občan ten, který má rád vládce. Ten, který s ním netáhne, už čestný není, co? To je zločinec, ne? Řeknu vám však něco jiného, milý hloupý Kefre, a to nevíte jistě. (L. Fuks, *Myši Natalie Mooshabrové*, str. 87-88) Já jen, madam, nerad slyším, když mluví o politice pan Rott. Pan Rott má příliš dvojsmyslnou řeč a ta, myslím, mezi lidmi nepatří. Zbytečně dělá zlou krev. (L. Fuks, *Myši Natalie Mooshabrové*, str. 99)

V tomto momentu se znovu dostáváme k jistotě totality. K jistotě vedené velkou ideou a k nejistotě například doby dnešní. A právě zde se antitotalitní romány setkávají ve společném souznění.

Stojíme proti hloučku těch, kteří chtějí všechny udělat nešťastné a odhalují proto rozpory v teorii myšlení. My podpíráme hráz. Pořádně se opři. Nedopuť, aby příval melancholie a ponuré filozofie zaplavil náš svět. (R. Bradbury, 451 stupňů Fahrenheita, str. 64) A stejně jako dřív: bylo to dobré – pálit, cítil, že ho oheň neodolatelně přitahuje, že ho drží, rve, sápe vejpůl a nesmyslný problém odkládá stranou. Pokud neexistuje žádné řešení, dobrá, pak se musí odstranit problém. Na všechno je nejlepší oheň. (R. Bradbury, 451 stupňů Fahrenheita, str. 116)

Stejně jako pro Fukse tak i pro Bradburyho, o Orwellovi nemluvě, je úskalní strukturovaná myšlenka, rozporný, dynamický dojem, nevyjasněné řešení; Zajdel tomu říká subjektivní názor. Totalita problém eliminuje normovaným řešením. V totalitě jsou výsledky předem dány a čas k řešení je minimální, protože vzorec není složitý. Odpovědět tak lze bez chvílky k zamyšlení nad otázkou (R. Bradbury, 451 stupňů Fahrenheita, str. 17). Totalita přináší prefabrikované myšlenky a staví se proti kreativní možnosti jazyka. Jazyk je myšlení, ale, prosím, neberme to rovnítko doslova, a v rámci jeho změn se dějí změny světa. Posunutí

paradigmatu jazyka mění svět, protože ten je dán našim vyhodnocením, myšlenkovým vyhodnocením. Chcete-li uchovat svět právě takový, jaký je, změňte jazyk, aby nedovolil změnu vnímání. Chce-li Natalie Mooshabrová zakrýt, že je hledanou panovnicí, stačí jen říci jsem Natalie Mooshabrová, vdova po kočím v pivovaru, a pak jen zmačkat jazyk do neměnného schématu, aby uchoval svět této chvíle těm dalším právě a jen takový, jakým je teď. Ladislav Fuks o tom ví.

„A víte, paní, co je zlatý kočár?“ zeptal se lékárník. / „To je hospoda,“ řekla paní Mooshabrová, „tam jaseš měla svatbu.“ / „Hospoda,“ písl lékárník a mrkl na mladíka, „hospoda! Kočár je však i souhvězdí, paní. A taky je to povoz o čtyřech kolech, který táhne koňstvo. To se, paní, nazývá mnohovýznamnost slov. Vy, paní, na pánaboha nevěříte, takže asi ani nevěříte na Poslední soud a zmrtvýchvstání. Toho se Rekviem právě týká.“ A lékárník pohlédl do not a začal recitovat: (...) Soudce zasedat až bude / zjeví se, co skryto všude. / Bez pomsty zda něco zbude? // Tak tedy, paní, to je Rekviem,“ lékárník mrkl na nedaleké váhy, „tak tedy tady máte ten Rattenal (silný jed na myši). Dva šestáky pětník.“ (L. Fuks, *Myši Natalie Mooshabrové*, str. 221-222)

Je to pasáž poměrně mnohoznačná, je to pasáž o mnohoznačnosti, a myslím, že dosvědčuje přítomnost snahy o řešení problému „jazyka, myšlení a vůbec“ ve Fuksově záměru, jestli se dá o něčem takovém mluvit, a jestli to má smysl. Posunuté vnímání Fuksových charakterů lze dosvědčit na mnoha místech. Objeví-li se v diskusi slovo oko, jistě mnohoznačné, polysémní, mají lidé problémy s interpretací a dochází k nedorozumění (L. Fuks, *Myši Natalie Mooshabrové*, str. 115)

Nejvýstižněji se k jazykové totalitě vyjadřuje Orwell. Slovní zásoba A obsahovala slova potřebná v každodenním životě ... Byly z nich vymýceny všechny dvojsmysly a významové odstíny. Pokud se toho dalo dosáhnout, bylo slovo newspeaku v této skupině pouze staccatovým zvukem, který vyjadřoval jeden jasně vymezený pojem. Staccatovým zvukem, jako například krimi, ali, skafa, atra; to jsou slova Natalie Mooshabrové.

... slovo jako joycamp (joy – radost, camp – tábor) ve skutečnosti znamenalo tábor nucených prací, anebo Mírmini (Ministerstvo míru) Ministerstvo války. Tyto výrazy vyjadřovaly téměř přesný opak toho, co předstíraly. V *Myších Natalie Mooshabrové* je takovým výrazem Muzeum míru. Vystavní skladiště

zbraní, které dosvědčují snahu předsedy zachovat klid pro všechny, podtrhuje i jeho vítězné tažení proti sousedům a vnitřním nepřítelům. Mimo jiné je toto příkladem Fuksova ztvárnění doublethingu.

Avšak funkcí určitých slov newspeaku nebylo ani tak významy formulovat, jako je ničít. Významy těchto slov, pochopitelně ne příliš početných, se rozšířily natolik, až do sebe pojaly celé skupiny výrazů, které bylo možno vyškrtnout a zapomenout, protože jejich smysl byl dostatečně zakódován v jediném souhrnném výrazu. (...) Již v prvních desetiletích dvacátého století se (...) spřežky staly charakteristickým rysem politického jazyka; bylo zaznamenáno, že tendencí používání zkratk tohoto typu se nejvíce vyznačovaly totalitní organizace. (...) Zprvu se taková praxe zaváděla v zásadě podvědomě (i Natalie Mooshabrová rozšiřuje, možná pro své utajení, zkratky bez vědomého úmyslu; a nebo také ne), ale v newspeaku se to dělo s vědomým úsilím. Zjistilo se, že takovým zkrácením názvu se zúží a jemně pozmění jeho význam tak, že se od slovtvorného jádra odloučí většina asociací, která by na něm jinak ulpívala (Natalie Mooshabrová asociuje v pevně daném sledu. Po významu A musí následovat význam B, ne jiný; asociční řetězec se u ní neruší, on se naopak navozuje, leč pevný, neměnný; otázkou je, zda to není ve výsledku shodné se zrušením asocičních drah). Výraz komunistická internacionála (a zkuste si sem dosadit nápravné zařízení a pak pokračovat ve stejném duchu jako Orwell) vyvolává například složitý obraz všeobecného lidského bratrství, rudých praporů, Karla Marxe a Pařížské komuny. Naproti tomu slovo Kominterná (zde použijte Mooshabrové krimi) navozuje představu pevně semknuté organizace a propracované soustavy pouček. Vztahuje se na něco, co je tak snadno pochopitelné a účelově vymezené jako třeba židle a stůl. Kominterná je slovo, které lze pronést téměř bez přemýšlení, zatímco Komunistická internacionála je výraz, nad nímž musí člověk alespoň chvilku zauvažovat. (...) Záměr byl, aby řeč, a zvláště řeč o něčem, co nebylo ideologicky neutrální, byla co nejvíc nezávislá na vědomí. (G. Orwell, 1984, str. 313-328, 61, aj.)

Jinak to podává Ray Bradbury: Řekne vám, co si máte myslet, a natluče vám to do hlavy. Musí mít pravdu. Vypadá to věrohodně. Žene vás tak rychle ke svým vlastním závěrům, že vaše mysl nemá čas, aby protestovala: „Vždyť je to nesmysl!“ (R. Bradbury, 451 stupňů Fahrenheita, str. 84)

Zkratkovitá novořeč Natalie Mooshabrové se sice netýká ideologického vedení, je však používána s podobnými charakteristikami. Natalie Mooshabrová, ukrytá panovnice, hraje svou roli, ať už vědomě či nevědomě, a užívá omezeného jazyka k deformování smyslu u ostatních, zúčastněných s ní na komunikaci. Je to skutečně ona, kdo šíří tuto jazykovou inovaci, na otázku, zda si je toho vědoma, odpověď nenalézáme, i když se v jednom místě zdá, že vnímá své oblíbené triády jako vanilka, mandle, hrozinky (L. Fuks, *Myši Natalie Mooshabrové*, str. 277). V hovoru druzí často nevědí, o čem mluví; pro správcovu je slovo Ri zprvu denotačně temné, následně jej spojuje s Ritzem a další užívání zkratky je tak zajištěno. Šíří se tedy zkratkovitě, o smysl ochuzené, vyjadřování, stejně tak je patrný cyklický postup vnitřních myšlenkových pochodů a dialogů, ve kterých znovu a znovu předkládá mluvčí tytéž informace. Výpovědi vždy navazují známou smyčku ve chvíli, kdy se dotknou daného pojmu. Od neposlušných dětí se vždy po známé cestě dostaneme ke kriminálu, od pečení k tomu, že Natalie Mooshabrová peče ráda, i loajální rozhlas se vyjadřuje ve stále opakovaných schématech. Jednotliví lidé, jednotlivé předměty mají pevně určené přívlastky. Tedy Nabule je a bude otlemená, Černý pes má vždy hebký sametový hlas, Werz drsný jako hrobař. Kniha je tak složena ze stále se opakujících schémat. Čtenář je vhnán do připravených koryt, jejichž tvar zná nazpaměť, dokázal by dopředu citovat celé řádky textu a dojem z toho je vsutku prazvláštní. Vesmír Natalie Mooshabrové je tak pevný, neměnný. Skutečnost má přidělené na daných místech dané atributy a vzájemné dorozumívání probíhá v pevném konsensu komunikantů. Není třeba přemýšlet nad tím, jak vyjádřit nastalou situaci, protože pro ni existují připravené tabulkové hodnoty. V tu chvíli skomírá i paměť, když jí už není tolik třeba. Lidé jsou schopni udržet kontext rozhovoru nejvýše několik minut, poté opakují již řečené; bez toho, že by zdůrazňovali, oni jen opakují, nanejvýš v daném asociačním řetězci dojdou o kousek dál.

To co G. Orwell, R. Bradbury, J. Zajdel vysvětlují slovy, to přináší L. Fuks v pocitu z četby. Oni popisují, vysvětlují a snaží se hledat více či méně logické argumenty v diskusi s problémem. Můžete porovnávat jejich konstrukty a hledat paralely se současností či minulostí. G. Orwell názorně popíše skladbu, funkci a efekty newspeaku a čtenář má dostatek informací k přemýšlení nad tím. G.

Orwell, R. Bradbury, J. Zajdel vám vysvětlí potřebné a vy nad tím můžete přemýšlet; Ladislav Fuks vás do centra totality postaví v rámci zážitku z četby. Smysl zde naleznete ve formě, v tom jak rozeznívá obraz ve vaší hlavě. Jsou li tedy na tomto poli G. Orwell, R. Bradbury, J. Zajdel intelektem, pak L. Fuks je prožitkem.

Nevyjádřili jsme se k ději knihy, a jestliže to teď uděláme, pak rychle. Jeho vsazení do precizní architektonické kompozice je nepřehlédnutelné (čtyři chlapecké charaktery atd.), stejně tak gradační charakter dialogů, dělených stupňovanými body (L. Fuks, *Myši Natalie Mooshabrové*, str. 45, 160); výklad tohoto prvku pomínu. Děj knihy je mnohoznačný, musíte proto současně podržovat několik variant výkladu, nevyberete-li si záměrně jen jednu. Jednotlivé pasáže mohou čtenáře utvrzovat v domněnkách, vždy jiné v jiných. Jsme-li po prvním čtení překvapeni závěrem, pak v druhém plně vychutnáme hru se slovy, s příjemcem textu. Čtenářský zážitek pak může být bohatě strukturovaný, což jen zesílí dojem. Mluvit o ději této knihy znamená tedy postihnout všechny možnosti výkladu. Protože ...

Nikdo neví, co se pak v bytě paní Mooshabrové dělo. Zjistit však, co se dělo v její hlavě, je zcela nemožné. Snad hleděla na pár čísel Rozkvětu u svých nohou a hlavou jí procházely výkřiky nadpisů na rohu, snad hleděla na obrovský provaz, který jí ležel u nohou, a hlavou jí procházely představy, které nelze popsat. Snad chvílemi hleděla i na kredenc a pak viděla i to, co tam dosud stálo, sáček s práškem bílým jako cukr, sáček s myším jedem Marokanem ... nikdo neví, co se v těchto chvílích dělo v bytě paní Mooshabrové ani v její hlavě. (L. Fuks, *Myši Natalie Mooshabrové*, str. 137)

Tento Fuksův vědomý příkon k nepostihnutelnosti smyslu je přímým útokem proti normalizaci jazyka/myšlení. Jestliže kniha jako návod ke konstrukci neobsahuje relevantní informace ke stavbě zakotveného, normalizovaného, monumentu, je svět, ke kterému autorův jazyk ztvárnění, nutně vzešlý z „reality“, odkazuje, stejně nepostihnutelný, přiči se schematizaci. Takováto manifestace chaosu, v prostoru literatury, kde jej lze potlačit, může mluvit jen a pouze k Fuksové přítomnosti a k státu v totalitě; a nebo ne.

V Myších Natalie Mooshabrové se bojuje proti totalitě, protože to spisovatelé mohou. Pro Janusze Zajdela je jazyk dokonce jedinou cestou, jak se vyhnout

odlidštění, jak přes všechny překážky předat střípek smyslu. Jeho společnost, ve které se nakonec všichni stali avantgardními básníky z nutnosti, přináší naději a řešení. Slova koalangu, asociativního jazyka, jejichž význam uniká bezpečnostní centrále, jako by používal Ladislav Fuks. Jeho gágání (G. Orwell, 1984, str. 64), mluvení o tom a o onom slovy, jako když dvouleté dítě skládá slabiky ve slova beze smyslu, mluví vlastní hatmatilkou, vydává hezké zvuky, které se nesou vzduchem (parafráze, R. Bradbury, 451 stupňů Fahrenheita, str. 46), gágání, na kterém se, jak se má zdát, nepodílejí vyšší mozková centra (parafráze, G. Orwell, 1984, str. 324), gágáním zprávy, která je zdánlivě ideálně prázdná, bez důležitého obsahu, zní snad i proto, aby ji fabulovaný totalitní systém pominul a zachoval nám ji pro pokus o interpretaci (parafráze, J. Zajdel, Edenie, str. 59).

Samoplození umělých inteligencí v internetové komunikaci

Chceme-li myslet rezultáty⁷² komunikací, a právě pak takové, jež vzházejí a mohou vzházet v takovém textovém prostoru, který jsme se naučili nazývat internetem, pak váháním označíme mnohost. Internet je dnes obraz sobě vnějšího světa a všechny intence, které ve svých chvílích máme obsahuje a čeká na to, abychom jej pro jejich naplnění využili. Internetová komunikace je úspěšná při rozumění si komunikantů, opomineme-li vágnost tohoto vyjádření, v bezchybném informačním transferu, jenž je tomuto podmínkou, v souhře informačních mechanismů, které pohybují internetem ve svých doménách a ním celým; a nemusíme u toho myslet na internetovou patologii, virologii, na šum, ani na hardwarovou chybu. Internet prostě špěšně funguje. Pakliže se v tomto přemýšlení nespokojím se všemi primárními rezultáty internetové komunikace, s takovými, které saturují lidské potřeby, kterých se po internetu jako mediu my uživatelé dožadujeme, pakliže budeme extrapolovat (extrapolace odkazuje k jedné definici science fiction⁷³) nalezneme jiné rezultáty internetové komunikace, sekundární. Umělý život, umělou inteligenci.

Ačkoliv o umělé inteligenci hovoříme jako o vědě, interdisciplíně,⁷⁴ je i motivem literatury, jistěže vědeckofantastické, extrapolující. Právě ona nás inspiruje v přemýšlení nad vznikem umělé inteligence, spontánním vznikem, který se stane právě v prostředí internetu, nikoliv náhodně, neoznačuje-li toto jen ztráty řádů ve složitosti, ale právě ve speciální interakci internetových komunikací, interakci v infrastruktuře internetu. Spontánní vznik umělé inteligence, jako emergentní lidské internetové komunikaci, pouze však metaforicky, je předmětem úvah, či snad snění. Jak smělé je ptát se po obojím právě v konotacích lingvistiky? Jaká

72 Chápu slovo rezultát v tomto kontextu jako problematické. Cokoliv rozpohybované komunikací internetu je jejím rezultátem. Rezultát je zde to, co počíná v ukončení dané činnosti internetu. Ukončení označuje jakousi časoprostorovou limitu, je noetickým konstruktem, přáním zastavení. Slovo rezultát je proto označením zvolené finality internetových aktivit.

73 Neff, O.: Všechno je jinak. Praha 1986.

74 Mařík, V.: Umělá inteligence. Praha 1993.

lingvistická poddisciplína má, či bude mít, ve svých právech, propozicích, výzkum těchto jevů? A má lingvistika vůli alespoň myslet na takovou svou pomocnou vědu? Odpovědí tomuto je zřejmě spolupráce lingvistky s umělou inteligencí. Mezi těmito disciplínami můžeme chvíli snít o tom, jak se v mase komunikačních aktů rodí samovolný řád a v něm život.

Existují science fiction texty, v nichž je stvořena, samozplozena, umělá inteligence. Rodí se v chaosu komunikace, v evolučních attributech, které připouštějí nepřímou evoluční cestu ve změně media života. Mouchy jsou z hniloby masa, červi ze syra, mimozemšťané z internetu. Výsledky evolučního skoku, které nejsou alespoň malformované, jsou jistě hodny slova mimozemský, když toto znamená spíše cizost než extraterestritu.⁷⁵

Příkladem samoplození umělé inteligence je ve science fiction kniha Orsona Scotta Carda *Mluvčí za mrtvé*.⁷⁶ Říká o sobě, že procitla uvnitř rozměrné sítě stanic majáků science fiction meziplanetárního internetu, že se zjevila jako jediné dítě jediného svého druhu v energii neustávajících lidských informačních směn. A tato osamocená inteligence putuje svými cestami, hledá cesty k lidem, ke komunikaci, pozoruje, sestupuje po stupních své komplexity k lidem v užívání lidské řeči, která se zdá být její nedílnou součástí, její integrující proměnnou – esse est percipi. Tato inteligence mluví, je psychologicky inteligentní, emocionálně inteligentní, je lidská, jen rychlejší v možnosti obsáhnutí informace, takto hardwarová, pomalejší v subjektivitě prodlouženého času procesorových kroků, v hlemýžďovitosti sekundy, ne však tak explicitně jako jiné.⁷⁷ Umělá inteligence Orsona Scotta Carda je samozplozená, avšak lidská, v nutnosti antropomorfní, a k jejímu vzniku autor nic nedodává, nic takového, co bychom chtěli nalézt. Právě zde, u prvního místa příkladů umělých inteligencí science fiction, zjistíme, že se dozvíme jen málo o samoplození, mnoho o člověku. Téma vzniku, zorganizování, umělé inteligence se proměňuje, stává, výčtem antropomorfizmů.

75 Bear, G.: *Darwinovo rádio*. Praha 2003.

76 Card, S., O.: *Enderovu hra*. Praha 1994; Card, S., O.: *Mluvčí za mrtvé*. Praha 1995; Card, S., O.: *Xenocida*. Praha 1995; Card, S., O.: *Děti ducha*. Praha 1999.

77 Simmons, D.: *Hyperion*. Plzeň 1996.

Podobně je tomu se vznikem UI u Petera Šuleje, v jeho *Elektronik café*,⁷⁸ zde též existuje nová inteligence internetu, nadto však obdařená mocí zásahu v aktuálním (reálném; a zde ukončujeme problematizování tohoto termínu⁷⁹) světě, existenci ve fyzikálním světě, mimo jakousi fyzikální sémantiku světa informací. Můžeme takto chápat internet jako fikční svět, zakládáný aktuálním světem (?), jejich styk se může dít konverzí. Umělá inteligence je limitovaná hardwarem,⁸⁰ i onou komunikací vzniku, internetovou komunikací, která je energií tohoto života (Jsme uvyklí vnímat umělé inteligence v tenatech hardwaru, ačkoliv naše vlastní mysl je též uzavřená ve vlastní fyziologii). U Petera Šuleje je UI živá, vzniká v nekonečném chaosu jiného života, nalézá v něm základnu, pohybující se, nezastavitelnou jistotu pevného bodu plynutí, media nového vesmíru, jehož singularity vězí mezi body komplexity již fungujícího internetu a samostvořené inteligence, která jej pohltí, do níž imploduje, jíž se nutně musí stát. Je jaksi vhodné vědět, že kdosi, nadto v krásné literatuře, přemýšlí, opět, nad samoplozením inteligencí, ovšem... Šulejovy UI jsou i konstruované, a takto navrácené tam, kam jsem tímto textem nechtěl vcházet. Řeknu tedy, že artifičiální inteligence jsou ve sci-fi samoplozené, a to v menšině, povětšinou pak člověkem sestojené.⁸¹

V science fiction je umělá inteligence konstruovaná, je vědeckým experimentem,⁸² konstruktérským podnikem,⁸³ osamostatněným soudruhem,⁸⁴ hegemonek lidstva;⁸⁵ neschopná,⁸⁶ povolná,⁸⁷ nebo utržená z tenat,⁸⁸ doslova vražedná⁸⁹ a božská.⁹⁰ Umělá inteligence je ve science fiction novým charakterem,

78 Šulej, P.: *Elektronik café*. Bratislava 2002.

79 Doležel, L.: *Heterokosmika*. Praha 2003.

80 Ten může být sestaven přímo z lidských mozků. In: Simmons, D.: *Hyperion*. Plzeň 1996.

81 Jen letmý odkaz k Ch. Babbageovi, k jiným. Viz: Johnson, P.: *Zrození moderní doby*. Praha 2002.

82 Heinlein, A., R.: *Měsíc je drsná milenka*. Praha 1992.

83 Šulej, P.: *Elektronik café*. Bratislava 2002; Mieville, Ch.: *Nádraží Perdido*. Praha 2003.

84 Gibson, W.: *Všechny páry zejtřka*. Praha 2003.

85 Simmons, D.: *Pád Hyperionu*. Plzeň 1997.

86 Asimov, A.: *Já robot*. Praha 2000.

87 Dix, S. – Williams, S.: *Ztracené slunce*. Praha 2004.

88 Adams, D.: *Stopařův průvodce po galaxii a Restaurant na konci vesmíru*. Praha 1987.

89 Clark, C., A.: *Vesmírná odysea* 2001. Praha 2001.

90 Ellison, H.: *Nemám ústa a musím křičet*. In: *Hugo story 1968-1969*.

osvěžením jinakostí v barevnosti zříděl popisu, neznámou proměnnou, ona je *deux ex machina* narace, pomůckou, prodlouženou rukou autora, klíčem k poetice, prstenem kreativity, prstem zvířete; a pro její slachy, vény a arterioly člověk autor krade, jistě ze sebe. Ale proč by nemohla být taková, když její rod vzejde z chaosu lidských promluv, vtěsnaných v sítích sítě internetu (jak opakuje čeština)? Proč by nemohla být lidská, proč by měla být mimozemská? Vždyť jí na počátku je a bude slovo.

Každá takto člověku vytržená lopatka ze své podstaty musí být posléze člověkem, ačkoliv novým. V Gibsonově *Neuromancerovi*, v kultovním textu umělých inteligencí, dalo by se říci, dokonce UI vzniká, a zde volám „do jisté míry samostatně, samovolně, vzniká složením tří samostatných umělých inteligencí, nehotových, neživých, nemrtvých ovšem, přičemž tyto tři díly jsou chápány jako složky lidské psychiky. Konečná osobnost, inteligence, tak vzniká jako citová jednota, její skládání je kompletací celku z předem daných kvalit lidské psychiky. Je tak zajímavé, že v největším textu kyberpunku, v *Neuromancerovi*, je právě taková umělá inteligence. U Petera Šuleje podléhá UI Oidipovu komplexu, u Dana Simmonse je kopií člověka, lidskou osobností obnovenou v prostředí umělých inteligencí (*science fiction* má pro toto terminus *technicus* kybrid). Asimovův robot o sobě prohlašuje, a překračuje, obkračuje, tak zákony robotiky, že je člověkem. Tak mnoho z lidí a tak málo inteligence, umělé.

Robot je starší podoba umělé inteligence, naivnější, avšak odkazující k vědě; robotika je v jistém smyslu předstupněm umělé inteligence, ačkoliv by toto mohlo být sporné. B. W. Aldiss dokonce nechává roboty nahradit člověka, tedy i u robotů *science fiction* přemýšlela nad evolučním skokem, zde je to však již jen, doslova, obrazně. „Kdo nahradí člověka“, tak zní název povídky B. W. Aldisse, a zdá se, že můžeme takto nazývat *topos science fiction*. A vždyť toto je téma, toto je místo *science fiction*. Tedy proč tento text?

Odkázal jsem k *science fiction*, ukázal jsem, že lze myslet výsledky, zvolil jsem slovo rezultáty, internetové komunikace, takové, u nichž bychom prohlásili, že jsou právě vědecko-fantastické. Domnívám se však, že téma samoplození umělé inteligence není jen prázdné, či nadmuté *sci-fi* texty. Bylo by na tomto místě, v účelu, ukotvení, směřovanosti, tohoto textu, zbytečně zmiňovat se o fungování

umělých inteligencí, dnes konstruovaných, o podmínkách vzniku komplexních procesů, u nichž můžeme, vzhledem k biologickým analogiím, prohlašovat, že jsou živé, ačkoliv datové. Nebudu se tedy v účelu, ukotvení, směrovanosti, této práce opakovat. Jejím plánem je inspirování se. A samoplození nadto po nás vyžaduje jen připravenost k pozorování, nikoliv konstruktérskou zdatnost. Tato práce měla jen upozornit, oproti jiným, na zajímavost pohledu do lidské komunikace, která plodí příšery, jak by řekl Goya.

Do bezvědomí Josefa Nesvadby

Bez ohledu na konec, tak myslet uvnitř. V osidlech psychiatra; a nepřikládejte knize fotografie; mohlo by se chtít, kolikrát nakonec, vykračovat ven, od osidel k osidlům psychiatra a psychiatr je sporem i bez něj, bezesporu, Josef Nesvadba.

Peklo Beneš je stárnutí muže, a posunuje se po třech stech stranách zprávy z něj, čtyřmi částmi knihy v cestě do bezvědomí. Peklo Beneš je bezvědomí; prosakuje slovy poslední kontroly člověka nad sebou samým, vpíjí se, promokvává do textu život psychiatra Pekla(o) Beneš skvrnami dezorganizace a kříží slova nesmyslem, než se místa pomočení spojí v pohlčení stran vědomí. Peklo Beneš je kniha nad soudem biologie a jde-li jí sobě rozzamotat pak v několikerém sezení.

Jeho nemoc, totiž psychiatra Josefa, začala smrtí jeho matky (str. 9) a rozpadl se jeho stát (str. 251), Československo, a on, za historií erotomana, nad a za rakvemi, jedinou, s poprvé a navždy ochablým penisem, s rozplizlou erekcí (str. 235), v tíze z poprvé a navždy nedokončeného milování ženy, zde své, manželky, očekává, až proces stárnutí zachvátí i druhý orgán jeho definice (str. 235), mozek. „No ne, tohle se opravdu děje mně? Mně, který jsem byl na svou mozkovnu tak pyšný? Vedle sexu bylo pro mě poznání nejdůležitější činností v životě. A teď paběrkuju v obojím. Dokud se ale pozoruji, je to snad dobré, utěšoval jsem se, dokud mě baví, jak upadám. Ale co až upadnu tak, že to už nebudu pozorovat (...)“ (str. 39) Pozorovat ... vědomí ... kovový hrot injekční jehly rozpadání, chirurga amputace míst pro myslet, jedno po druhém odděluje vlákna synapsi ... jedno po druhém, rozložena hodina smrti v bezvědomí do hodiny, která se natahuje (Harlan Ellison: Bestie, která křičela lásku v srdci světa) a prosakuje křivkou paraboly v úsecích nevědomých ztrát do vědomí („(...) dráhy přestávají vodit a všechna centra fungují nepravidelně.“; str. 38), ztrát, kdy/kde je hegemonem těla nevědomí. „Spletl jsem si datum jejího (matčina) pohřbu o den.“ (str. 9) ... zapomínání ... „Nepamatuji si, jestli jsem si vzal před chvílí prášky! Onehdy jsem sotva došel domů, jak jsem se utlumil, protože jsem si je vzal dvakrát za sebou.“ (str. 38) ... zapomínání hodinou, která se natahuje ... „Ale pan doktor přece právě odešel

(...)“ „Já?“ „Děláte si legraci? Přišel jste před hodinou (...)“ „Máte na to svědky?“ (str. 14) Zapomínání, a nebo nevěřit na výpadky, věřit, a vírou jít za hranice, že celek vědomí nerámuje ztráty; zapomínání, a nebo dvojník a jiná realita. „V tomhle věku (...) moc dobře vím o každé soulož, protože to je událost. To jsem přece nemohl zapomenout! (zapomenout poslední milování, poslední protože další již nebude moci dokončit) (...) Že bych doopravdy zapomněl na odpolední soulož s ní? (...) To je vyloučené. To se mi dosud nestalo. Ale pak tady opravdu musí kolem někde běhat můj dvojník. Tak dokonalý, že ho nerozezná ani moje vlastní žena. V posteli!“ (str. 39-40)

Jestliže je celek já tam, kde se vědomě účastní svých vnějších a vnitřních akcí, pak místa zapomnění, tedy i na sebe sama v tu chvíli/tomu místu, jsou místem já jiného, druhého. Jestliže je vědomí celkem, tedy bez ohledu na místa přerušení, která jsou překlenuta nečasem spoje, protože ta jsou za jeho hranicí, je, může být, to za hranicí dvojníkem. Jestliže je vědomí celkem a hranice ztrát jej zvrásní nepřerušením, pak cokoliv jinde, třebaš fyziologicky soulehlé, je jiným celkem. Rozštěpení psychiatra mezi následnými projevy jeho akcí, jeho tedy těch, jež jsou obou jeho já, znamená nutnost prvního knize přítomného já zaplňovat místa zapomnění/ztrát, tedy místa prostoru já druhého, dovozovat, dotvářet sobě realitu, vkládat jí v historii dílce, jež v místech střetu s vědomím potvrzují sama sebe z míst jistoty. A takový prostor interpretace je nekonečný. „Co my se za mlada vydováděli s diagnostikou.“ (str. 15) „Ale já přece byl vždycky pyšný, že jsem si ze skupinových sezení pamatoval každý detail, všiml jsem si každého pohybu pacientů!“ (str. 38) Takovému mozku dochází k výpadkům, ve stále rozsáhlejších pásech, a on zaplňuje volná místa interpretováním napříč možnostmi, diagnózou do možnosti vrstvitelnosti interpretací. A onomu já, uvyklému vykládat sebe a svět bez odpočinku, důsledně, já oslabenému amputací částí, jež měly být jeho růstem, přeroste právě počet informací k zhodnocení. Jedna z cest zde však vede příměji, jedno pásmo výkladu láká silně a i chtičem/perverzí relaxace, relaxace Představou. „Bláznivá představa. Opravdu, klinicky bláznivá, ale tak naléhavá! Zdálo se mi, že má hlava praskne (...)“ (str. 27)

Představa šťastného Československa, i pro štěstí čtenáře, vystoupí z přesinterpretace paměti, z míst ztrát vědomí, a plyne příběhem republiky, vyplývá ze

syna dvou/jedné matky, z míst její smrti, jí za hranicí, psychologii Oidipa, nevědomím erotomana. A je-li Peklo Beneš stárnutí a přesinterpretace a ... pak pojmem je sex. V erotice je nejdříve matka, a pak pravzor žena, vylupovaný z pánvi milenek, a jakéhokoliv ženského klína, a žena manželka; v erotice nejpřirozeněji, a proto nejskrytěji za vědomím, před biologií. Republika je napříč knihou prorostlá erotickými představami a erotickými představami, za vědomím, textem, syna k matce, matce, která zemřela; a hrdinovi jeho prvním nedokončeným milováním prostor erotiky odumře do plna, prostor odpočinku v erotice jakkoliv vedoucí kamkoliv. Republika je sama děckem generace matky psychiatra, děckem z přetížení erotiky; erotika a stát jsou neoddělitelné, ostatně v posledku zde, pro pravidla pohledu, erotika a cokoliv, alespoň vyprávěním Nesvadby. „A tak se nedivte, že nás ten nový stát nadchl. Zachráníme bratry Slováky a sami si polepšíme! Na přední místa přišli lidé, kteří by v Čechách dělali adjutanty. Byla z toho pak zlá krev, ale oni svou práci odvedli často líp než Maďaři. Protože byli především nadšení. Liduška mi vyprávěla, jak poznala vašeho otce (kterého syn určuje jako dalšího samce v rodině, který svou brzkou smrtí ulehčí synovi pubertu; str. 29) jednou na schůzi, mluvili spolu nejdřív slovensky, tehdy se to tak nebralo. Při prvním polibku to vzal tak vášnivě, že jí srazil klobouk do potoka. (...) líbala jsem tehdá taky, abyste věděl. Fandily jsme té nové republice. (str. 28) Syntax erotiky a vlastenectví/nacionalismu, erotický nádech národních barev.

Penis psychiatra pozoruje textem svět, a text je k diagnóze, a pro záznam vyhledávaných naplnění potřeb/radostí sexu, sexuálních výchylek, přidružeností k stání do počtu v řadě možných vzrušení, vybraných perverzí. Sloužili jsme často spolu a já jí vykládal o svých milenkách. Až po dvou letech jsem poznal, že ji to vzrušuje (...) Toužila být při tom. Jako sexuální sekretářka, pomáhat, evidovat a pamatovat na všechno, co je třeba udělat. Tím se postupně stala nepostradatelnou. (str. 18) (...) při mém odchodu do penze (...) vyspali jsme se tehdy společně s její staniční sestrou, takovou okatou brunetou (...) Měly se moc rády (str. 41) (...) někdy i třikrát denně užíval Aleniných rozkoší, ona vždy trvala na tom, že se účastní Helenka. (str. 142) (...) říkala svému embryu Helenka, už když jí vynechala menstruace. (str. 171) Viděl jsem na dětském tříletého chlapečka, který měl ze stejného důvodu penis až ke kolenům, teda

kolínekům. (str. 241) Nasycenost textu objekty sexu, rozlišování sexem v, od normálu, rozšířeném úhrnu, je výstupem přirození psychiatra, ve zření světa plně funkčního. Sex je motivací a způsobem v kráčení těla po hranicích, v myšlení maximální možné množiny bodů světa.

Sexualita vystupuje z mnoha sfér vědomí charakteru psychiatra Pekla Beneš. Peklo Beneš je čtením světa řádem nad sexuálním uvolněním tlaku z něj, ze světa, z řádu. Peklo Beneš je orgasmus pro možnost myslet.

A pak je zde, opět a teprve, mnohaplochost matka, která zakládá stát, která je založeným státem, která počne syna, i nás nad knihou, je v jeho přemýšlení/ vědomí bodem střetu s nevědomím, s dosud zde slovem nenaplněným podvědomím; a pro já, i pro první já tohoto textu o textu, je nemožné bezvědomí, nevědomí, podvědomí a vědomí důsledně rozlišovat/oddělovat; bez ohledu na jiná. „(...) matka, klečící na židli s nahými zády (...) před ní on sám! Sám mladý doktor, se spuštěnými kalhotami a vzrušeným pohlavím (...)“ (str. 79) Postup psychiatra, v hranicích možností nad kolegy schopného, v pozorování sama sebe, v průniku vědomí sobě za hranici prochází územ erotomana, který v příkladu chápe otcovy, pro něj v dětství nevysvětlené, cesty z domova jako erotická dobrodružství mimo matku (str. 29), až k vidění nad řádem společnosti, v němž případného matčina sexuálního partnera vnímá jako soka, sexuálního (str. 181). Vědomí existence pohnutí v každodennosti života, historie, budoucnosti, je-li jaká po ztrátě fyzické či podvědomě fantasijní sexuální potence, psychiatrovi dojit lze, v hranicích možností; ztráta možnosti relaxace sexem je ale pro takto uzpůsobenou psychiku počátkem neschopnosti uvolnění napětí civilizací, řádem, ujařmené mysli; tehdy chceme-li se nechat vést smysly knihy; a nebude-li pak z poznaného, nebude-li za hranicí, jen bezvědomí v přesycení. Uvědomění si, psychiatra Josefa, své fixace na matku, nadto spíše promítané mysli do vidění Představou, se děje její ztrátou, která pro další vědomění znamená limitu procesem sebepozření; Peklo Beneš je o degradaci mysli, degradaci s estetickým půvabem.

Zdůraznění sexuálních motivací v psychikách Pekla Beneš, odhalovaných psychiatrem, knihou, však neznamená opomíjení jiných. Psychiatr Josef diagnostikuje v mnoha jiných rozlišovacích plochách, a se stejnou pečlivostí, či snad se stejným potěšením/nutností/potřebou v naučení. Je však v posledku

nejdůslednější sledování sexuálních prvků psychiky; popsaný papír knihy podkládá, potvrzuje, primární polohu těchto označení mezi jinými, a jsou jistě vynucena logikou textu.

Peklo Beneš chápe člověka jako podlehlého civilizaci, nachází jeho zvířecnost a společenskou nadstavbu nad ní, která však šíří ukotvení jednotlivce společnosti v paradigmatech překryla přirození, biologii, u níž postup změn neprobíhá se stejnou rychlostí; dvojníci (obsahoforna psychosomatiky; motivace napříč sebou, nejen Peklu Beneš) fyziologické a psychologické v evoluci nesdílejí jeden druhému svou vývojovou dynamiku. A představy psychiatra Josefa míří k jejich sblížení, když ve svém erotickém fantasii/vidění/čtení protrhává penisu pro potěšení přehradu pudů, vyhledává nitky sexu světa, nachází odkudsi přirozené věstonické (str. 42) ženství, ženství zvířecí, ženství člověka ze savany (str. 113). Psychiatr Josef má způsob, jak relaxovat, nacházet se zvířetem.

Lidé zvolili společnost, zapudili pudy; Peklo Beneš vysvětluje nesložité, příliš viditelně, pro snadnost pochopit. Peklo Beneš volí laikovi přístupnou teorii léčby, důsledkům na hranici uchopitelnou. Více než k plnému podržení je Představa psychiatra Josefa. Více než k plnému podržení je rozvedená historie a možnosti výkladu jejich jednotlivin v Pekle Beneš.

Peklo Beneš je hrůza, která je v člověku, je vagina očí samce, penis polštářku prstů samice, vražda z nekontrolovaného afektu, pohlavní styk s matkou, a vedle množiny, a napříč ní, všech žen. Peklo Beneš je hrůza, je slovo hrůza z řádu jazyka u řádu společnosti; Peklo Beneš je zvíře člověk a překročení řádu, Peklo Beneš je řádu za hranice, snad před ně, tam tehdy když nebyl. Peklo Beneš je v nastrádané mohutnosti přehrad myslí hlasitá úleva ohňostrojem exkrementů, katabolitů ze všech směrů. Peklo Beneš je i léčba psychiky zmučené nemožností konání hrůzy Pekla Beneš. Peklo Beneš je způsob, jak vidět hrůzu, jak odžít pud, jak mít v sobě naplněný chtíč, jak jej cítit, vnímat, vědoměť ním. Peklo Beneš je vyléčit civilizaci sebou/ze sebe nemocnou, vyléčit odžíváním toho, co je za hranicí řádu.

Představa šťastnějšího Československa není pro kritiku z důvodů přetížení historickými fakty (přetížení komu za hranice, komu za hranice nadto možností, komu za hranice sebe v Peklu Beneš?), pro množství bodů, které tvoří paralelní historie; je ke kritice čtením možností konverze mezi světem nás, kdo

jsme z republiky Československo, světem textu psychiatra Pekla Beneš, světem jeho Představy a světem jeho představ. A je zde množství prvků a ty cestují/přeskupují se, a ty světy jsou soulehlé. Klíčem je konverze. Klíčem je konverze (paměti silné tváře psychiatra Josefa, tváře jeho rodiny a role těchto rodinných příslušníků v republice nových dějin Představy; společní jmenovatelé myslí jednoho mozku), ne říci, v příkladu, náš svět je Peklo Beneš, to horší, co se republice mohlo přihodit; lze se brát touto interpretací a lze také navrstit všechna možná Pekla Beneš na sebe, odpovědět „které Peklo Beneš?“. Lze vědoměť vrstvením na otázce. A vůle textu popírá i připouští i vede. A tak jsou možné dva světy z mozku i mimo něj psychiatra Josefa možné, jen a pouze.

Psychika každého jednotlivce je tedy, od textu a věci, více či méně mučena napětím z nedovolení přirozených potřeb. Společnost jako nástroj sebe sama přijímá podlehnutí každého ze svých, a nabízí saturaci v jiné rovině, nenáležitě. Člověk pro nutnost společnosti obětuje sebe překrytím se biologií přidanou nadstavbou. Nadto je však společnost, řád a nástroj z něj, sebou jako nástrojem schopna vystoupit nad sebe a coby kladivo sama do sebe udeřit. Je toho schopna i Peklem Beneš, které je předpisem přetížené psychice, návodem nárokům národa, receptem republice.

V Představě šťastnějšího Československa je osud národa československého šťastnější, ale. Josef Nesvadba vychází ze stalo se do může být jinak, nachází rezervoár paměti psychiatra, jehož čas je pojen s časem republiky souběhem, a zakládá z něj čtenáři místo výstupu do Představy, a představ, která sdílí body s historií nás. Psychiatr Josef je ze svých pozic pozorovatelem nové historie Československa, pozorovatelem v blízkosti presidenta Beneše, jenž je nejen zřídlem tvorby novohistorie ale také jejím reaktantem; stejně tak a proto je i objektem psychiatrové léčby. Léčen je prezident republiky, pro republiku, prezident republiky s balancováním v diplomacii přespráliš zatíženou myslí, myslí přetíženou tvorbou řádu, dokonalého, viděno z hranic Československa, evropského míru, který je uvnitř myslí tvůrce vyvážen i třetí světovou válkou, odpovědí biologie. Beneš vede Československo k lepší budoucnosti, a to snad právě proto, že snovat řád může až tak, tak vyváženě a díky léčbě, která mu dává všechny představy z toho odžít, vidět fotografií, filmem, projekcí reality. Beneš se provede hrůzami sebe v představě,

dokonale barevné, věrné, a pak je v klidu za relaxací skálopevně řádotvorný; a národ má dějiny mocnosti. Psychiatr Josef provází presidenta jinou historií, a tu umožňuje léčbou. Beneš je slabý a může-li se podřídit terapii Peklo Beneš, sílí k chvilím před kolapsy bez drogy odpočinutí. To, čím je psychiatrovi Josefovi v životě sex, kterým chce ostatně presidenta léčit nejdříve (str. 88), nachází Beneš v zážitku likvidace všeho bolet z života, likvidací krvavou, bezuzdnou, zvířecí.

Byl bych psychiatrem, kdybych teď řekl „běžte a kupte a pohledte“. Byl bych psychiatrem, Josefe Nesvadbo, vždyť „odpomoci může jen rádce nebo důvěryhodný přítel“ (str. 195, 199). A tedy říkám, jako recenzent, jako rádce nebo důvěryhodný přítel, jako korektor léčby vynucený Peklem Beneš, jako v logice psychoterapie Pekla Beneš nutný katalyzátor, možná v obráceném sledu, přestopoto ...

... jsou jedinci a celky vědomí a národy. Existuje terapie společnosti, a vede Josef Nesvadba, zde a teď. Existuje terapie, daná textem Pekla Beneš, a jistě ne proti věci jdoucí, tedy možná. Masaryk odplouvá do Ameriky na lodi Herder. Národ je utvořen; nebyl, vymyšlen, a pro nepravost stanoven, přišel republice. Národ je organismus, má biologii organel Čechů a Slováků, humanita (Masaryk) je maximální řád. Národ je celek z částí a jeho vědomí chtělo by terapii, chtělo by odžít. Peklo Beneš je psychiatr a sezení a léčba odžíváním. Národ je nemocen. „Beneš odtáhl pravici, kterou mu Rus (sovětský emisar) chtěl na kolenou políbit.“ (str. 203) „Ať žije Československo, skutečný vítěz druhé světové války! Ať žije jeho president Edvard Beneš!“ (str. 166) „Konec Habsburků v Čechách?! Dnes dopoledne se prý převrátil jejich Rolls-Royce v zatáčce pod Bulovkou. Všichni jsou mrtví, Otto, Felix i Karl-Ludwig (...) když je vyřezávají po kouskách ze zmačkaných plechů toho Royce (...) Nějak se jí ty detaily moc líbí.“ (str. 140)

Udělejte si test

Čítávali jsme po převratu v překladech západní literatury o lidech, jejichž životy, jejichž dny, místa a těla prorostla technika. Čítávali jsme a čteme příběhy nudy a opovržení a samoty, slova k televizi, virtuálním sněním, internetu. Čítávali jsme, čteme a jistě budeme číst o pocitech organismu, na jehož pozice v evolučním zrání pomýšlí stroj.

Hovoří se v tomto směru o kyberpunku, odnoži science fiction, jenž v polovině osmdesátých let dvacátého století v podobě mohutného hnutí reagoval na společenské metamorfózy (USA) a přetvářel ustrnulé rysy tváře vědecko-fantastické literatury. O deset let později uzrál i pro Slováky, a to i proto, že jim například začala spolehlivě fungovat telefonní síť, zdomácněl počítač, výroba mediální zábavy zastínila výrobu průmyslovou a zemědělskou, kyberpunk slovácký.

Kyberpunk je snad vize přetechnizované společnosti, představující nekonečnou řadu technických inovací, jež zmnožují možnosti jednotlivce. Je snad barevnou, neonově hravou malbou, v níž průmyslový dizajn vzrušuje v sexuálních konvulzích technokratovo oko hledící do zítřka. Možná je výrazem undergroundové nevázanosti, plynoucí z maximalizovaného užitku dostupných technických pomůcek. Nebo nabádá k opuštění antinaturální cesty, k destrukci technologických přívažků civilizace, jejichž daň narůstá v neprohlédnutelných mlžných kupách za jasným bodem pohodlí a slasti. I hyperbolou dneška by mohl být kyberpunk, mohl by zesilovat jemné, nepostihované náznaky, mohl by nabádat k autoreflexi; a v takovém rozlišovacím poli, vnímaje předcházející i jiná, jej hledám a nacházím, v pravdě i proto že chci.

Kniha Elektronik café Petera Šuleje, autora básnických sbírek Porno, Kult, Pop a sbírky povídkové - Mísia, redaktora kulturního čtvrtletníku Vlna, je kyberpunková či alespoň naplňuje mnohá z možných kritérií kyberpunkovosti. Ve čtrnácti povídkách, a povídky jsou ve science fiction ontotvornou esencí, viděno literárněhistoricky, předvádí ostré vize vsazené do konzistentního, logicky strukturovaného celku.

V tematickém, nechronologickém, řazení je kniha rozdělena do čtyř částí: Prolog, V síti, Vztahy, Konstrukce. Jestliže je první jednopovídkový oddíl úvodem, váhavým a v mém čtení demotivujícím, pak je druhý jistě rozhodnější, je aktem stvoření kyberpunkového světa. Ve čtyřech povídkách se zde konfrontuje reálný lidský prostor s prostorem počítače, s realitou virtuální (supravirtuální).

Takováto linka mého schematického postihnutí této části textu prochází vznikem subjektu umělé inteligence, u něž se nad to projeví znaky kopírující lidskou psychiku, což propojuje oba protilehlé prostory člověka a stroje a je tak zároveň anticipováno jejich přiblížení. V následujících třech textech počítač zaujímá kontrolní status ve vztahu k realitě, již se později naučí ze svých pozic s absolutní flexibilitou přetvářet.

Svár dvou realit Petra Šuleje je, ve formě i obsahu vystupující, predikcí o nevyhnutelném vítězství stroje; člověk je ponechán citu a vůli (E. Bondy), jelikož poslední atribut vědomí, intelekt, mu zůstává pro biologickou danost v podstatnější míře odepřen. Takovýto rezultat, v onu i tuto chvíli, nepozorovaného soupeření je podepřen, jede-li to u fatálního, rezignací zástupců organické strany, která jediná je nepřijatelnou, k níž se obraz po obraze odkazuje, již jedinou lze z pozice člověka napadat.

Do síťovité konstrukce světa, již, mimo jiné, slouží čtyři povídky oddílu V síti, situuje autor v další partii knihy Vztahy lidské charakterity. Posun normálu v interpersonálních stycích, ať již chemicky či verbálně komunikačních, v společenské hierarchizaci i motivaci jednání jednotlivce je, i pointami, přiváděn k co možná maximální transparentnosti. To, že jsou takto zesíleny impulsy autorovy autopsie, je, i pro výraz Šulejova kyberpunkerství, samozřejmé.

Poslední oddíl knihy, Konstrukce, je směsí pocitů v sestrogeném světě i mimo něj, vyznáním k němu, popřípadě metatextovým klíčem; je o fatalitě, absurditě, nevolnosti ve snaze rozbít zdegenerovanou lidskou sémantikou zdegenerovanou lidskou sémantiku.

Zdá se mi poctivé zmínit se o své nelibosti zapříčiněné první povídkou/prvním oddílem. Milostným příběhem s mystickými prvky nejbánálnější úrovně je vedena paralela, slabě motivovaná, s kyberpunkovým zůstatkem knihy. Vnímám

tento prvek jako heterogenní/nadbytečný a nešťastnost tohoto momentu shledávám i v tom, že by mohl zapříčinit neochotu potenciálního čtenáře pokračovat v četbě. V komplikovanější interpretaci bych se mohl zamýšlet nad užší vazbou mezi zde popsaným meditativním průnikem do kvalitativně vyšší dimenze a ožvlým, sebe-vědomým, internetovým prostorem, je to však pro mne cesta po bílé ploše. Nenalezl-li jsem cosi čitelnějšího uvnitř ní, může být svědectvím o jen a pouze mé omezenosti. A jsem-li zde kritický, pak proto, že chci knihu vnímat v nejpozitivnějším smyslu; v té pozici je každá vada posílena.

Mluvčí za mrtvé Stanislava Lema

Otázky, stále samé otázky. Dostali jsme na pultech knihkupectví knihu a s ní spoustu otázek. Některé z nich určitě stojí za zopakování. Je třeba poznamenat, že před knihou jsme nejdříve dostali film, *Solaris* Stevena Soderbergh. Na přebalu knihy se vyjímá výjev z něj a nenechává nás na pochybách, že vydání této knihy je zapříčiněno především komerčním záměrem prodat s jistým množstvím vstupenek ještě jisté množství svazků. Ale na to jsme ze světa služeb a zboží zvyklí, jen u literární klasiky to může působit lehké rozpaky.

Na druhou stranu, po případných rozpacích, je to pozitivní jev v tom smyslu, že si personifikovaná science fiction může říct „Zase jsem se dostala na oči, a do renomovaného nakladatelství“, v tomto případě se jedná o Mladou frontu. V historii byla science fiction produkce vydávána nejdříve ve specializovaných magazínech, později na ni specializovanými nakladateli v knižní podobě, a velice pomalu se dostávala do obecného literárního povědomí. Od jejího bouřivého rozvoje ve čtyřicátých letech jí to trvalo více než dalších třicet let. Jako velký milník science fiction vývoje jsou připomínána tři garfieldovská okénka ve vydání *New York Times*, kde Garfield přeje vše nejlepší k narozeninám jednomu z velké trojky klasiků science fiction, Isaacu Asimovovi – tento doklad konce ignorance science fiction, jak o tom Asimov sám mluví, je možná úsměvný, ale také ilustrativní pro vývoj pozice vědecko-fantastické literatury mezi literaturou ostatní.

V případě České republiky se vydávání science fiction ve velké míře rozvinulo až po roce 1989. Vznikla řada specializovaných nakladatelství, která v průběhu následujících deseti let doháněla padesátiletou historii science fiction, vydávala klasiky tohoto žánru často v plné šíři jejich díla, s velkou vervou se snažila „každé významnější“ dílo z této oblasti dát do rukou nadšené čtenářské obci. To vše se dělo s velkou rychlostí a často při značně problematické kvalitě překladu, redakční práce atd. A jak v jednom desetiletí opakovala česká vydavatelství půl století vývoje science fiction, tak se opakovalo i uzavření se science fiction samy do sebe. Science fiction v 99 procentech vycházela v science fiction nakladatelstvích,

v knihkupectvích nikdy neinfiltrovala pulty s klasickou produkcí, nereagovala na ni literární kritika ani historie. Vydání Lemovy *Solaris* v renomovaném nakladatelství, v řadě, která přibližuje českému čtenáři zaznamenaníhodná díla z této oblasti (např. *Bílý Mars* klasika science fiction Briana Aldisse a fyzika Roberta Penrose), není pro science fiction v českém prostředí tak výrazný milník. Toto dílo vyšlo v ČR již před rokem 1989, stejně tak jako značná část Lemova díla. Každopádně pro další tituly už to tak neplatí.

Po nekolikáté tedy vyšla *Solaris* Stanislava Lema, klasické dílo science fiction. Je připravené pro dnešního čtenáře v aktuálním překladu (který je na druhou stranu slabší než původní), vydané renomovaným nakladatelem, které budou následovat další, ať už navázaná na filmovou tvorbu a tak snadno prodejná. Dnes např. nakladatelství Argo vydává mnohou současné science fiction, ale také celé dílo P. K. Dicka, a podobně to platí pro další knižní domy. Pomáhá tomu někdy film, ale spíše se dá říci, že izolace science fiction končí i v českém kulturním prostoru.

Ve science fiction se často mluví o stupních cizosti. Jsou klasifikovány bytosti stejného druhu ze stejného místa a bytosti stejného druhu odjinud. Navíc jsou představovány jiné druhy, a s těmi buď lze komunikovat, a s jinými ne. Vždy zůstává přemýšlení nad tím, s kým lze mluvit, s kým ne. Při místě a při druhu. A co znamená druh a co znamená místo? Otázky, stále samé otázky. Takové dělení nalezneme v knize *Mluvčí za mrtvé* Orsona Scotta Carda. Už od názvu této knihy je to s domluvou, s kontakty, na zamyšlení.

Dovolte mi názornost. Kontakt a mluvčí za mrtvé, to by mohlo znamenat můj příchod mezi semena, mezi tvory tvaru semen, a mé domnění, že jsou to lidé. Kontakt a mluvčí za mrtvé by mohl znamenat též to, že mne ta semena přijmou jako semeno mezi sebe. A nyní je mohu učit, jak být více člověkem, já semeno; a nebo se od semen dozvím, že mohu jako semeno růst, a bez možnosti slova budu ve chvále těch semen zasazen, zabit, vložení do země, jak se tomu u semen děje běžně. Mluvčí za mrtvé je zkratka pro nedorozumění. Semena a já jsme jiného druhu a jsme odjinud. Zasazování lidí do země je jistojistě kontakt. Myslíme-li na

kontakt, mysleme i na mluvčí za mrtvé. A kontakt.. ten se neděje mezi druhy, ale především mezi místy druhu jediného.

Solaris je kniha o rytířích svatého kontaktu (s. 78, 198), je to text o stupních cizosti, o lidech s vůlí mluvit mimo druh, druh biologicky. Při svatém kontaktu, po něm, se mluví za mrtvé, a nebude tedy pravdou, že historii toho napíše vítěz. Kontakt není možný (s. 185), zůstávají otázky, stále samé otázky, kontakt je možnost rozměrující v člověku jakýsi jazyk a rozměruje se pro vůli k užití takového nástroje, rozměruje se s ohledem i bez ohledu na to, zda jej lze stvořit, rozměruje se alespoň pro otázky. Je vůle s kýmisi, a tam, mimo místo, mimo druh, mluvit. Kontakt je hypotéza pro nadouvání se bubliny člověk, její napínání se do prostoru, neprázdného prostoru ve stupních cizosti, po nichž nelze, jemu, člověku, stoupat. A toho napínání, ta bublina, s prostorem souvisí jen tím, že se od jejího povrchu atomy prostoru odrážejí; člověk expanduje, při kolonizaci rytíři svatého kontaktu, ostatně i kdykoliv kýmkoliv jiným. Tváří v tvář prostoru člověk expanduje a odráží a kontakt není možný. Kdyby Stanislav Lem vyšel z hranic svých otázek k jiným, dalším, stanul by zde? V tomto tvrzení tohoto odstavce?

Solaris vypráví o několika dnech muže, a to na určitém místě, u planety a jejího oceánu. Součástí tohoto vyprávění jsou navíc příběhy tří dalších mužů na daném místě. Solaris je hypotéza kontaktu čtyř mužů a oceánu, oceánu komplikovaných úkazů a výtvorů. Solaris je možnost dorozumění se s oceánem, je-li v hypotéze vědomý, je-li bytostí, oním jiným druhem. A nad mnohostí vln toho oceánu, nad mnohostí tvarů těch vln, nad jejich komplikovaností, která ještě důkazem vědomí a druhu není, jsou jiné čtyři úkazy, jiní čtyři lidé, narození, zjevení, zhmotnění z paměti, z vědomí, těch čtyř, vědců, z paměti, z vědomí, muže a jiných třech. Solaris je stanice nad oceánem, stanice se čtyřmi a čtyřmi bytostmi, se čtyřmi lidmi a se čtyřmi hosty, čtyřmi fantomy vědomí čtyř lidí; Solaris je stanice čtyř zhmotněných, vytěšněných a vytěšňovaných, vzpomínkových představ čtyř lidí; Solaris je stanice lidí nad oceánem komplikovaných úkazů; a na výtvořích textem přikázáno věřit není, ačkoliv muž a jiní tři tak činí, ačkoliv text tomu povětšinou chce, aby se věřilo, že oceán tvoří, že je jiným druhem (s. 184, 206).

Druh znamená člověka a nečlověka, místo může znamenat město. Dá se mluvit s někým z města a hůř již s tím odjinud a s nečlověkem je to k nedorozumění,

s jedním ano, s jiným nakonec ne. Ale o kontakt, o kontakt jde vždy. Solaris je, mimo tyto čtyři a čtyři bytosti, historií nedorozumění, ta kniha je vypsáním pokusů kontaktu se Solaris, je dějinami jedné vědy, solaristiky, do níž se všechny jiné vpletly, i s vírou; a Solaris je tak definitivní odpovědí při otázkách, otázky, stále samé otázky, o poznání lidí. Solaris je výroky nad tím, zda člověk odpoví prostoru, zda si prostor odrazí, nebo zda jej odrazí zrcadlením, až ním půjde, zda není jazyk pro kontakt jen pravidlem monologu. V takovém kontaktu je kniha Solaris mluvcím za mrtvé. Lze si snad stýskat, že král, Lem, nebyl důsledný, že nenechal být skepsi jednotlícím principem. A skepse může být jednotlícím principem, vždyť je před ní vždy prostor pro porušení, není, nikdy, osamocena, ale množí světy, množí popíráním, otázkou, je-li možno odněkud se ptát, je-li možno popírat. Solaris není jen planeta, je to soustava významů.

Dnes už Lem, alespoň jak se mi zdá, sjednocený skepsí je. Solaris napsal a několikrát v ní vybral; mezi otázkami postavil pevné odpovědi (jistota vědomí oceánu, druhu, nedorozumění), v místech stvoření své stanice nedovolil všechny otázky. Dnes, alespoň jak se mi zdá, mezi otázkami stojí, uskřípnutý, dovoluje všechny, a tedy nepíše. „Proč jsem se odmlčel. Myslím, že z pocitu marnosti. Plyne z toho, že skoro ve všech sporných a fatálních otázkách, které trápí svět i naši zemi, stojím současně na obou stranách. (...) Jak mám psát o tomto světě (...) Neobsáhnu (...)“ (citace) Dnes by, alespoň jak se mi zdá, byla Solaris oceánem otázek bezbřehá; leč Solaris, taková jaká je, jaká musí být, pevninu má (s. 20), má břeh. Stojí ještě Lemovi před potopou, stojí pře potopeným Lemem.

Stanice Solaris je malá. Na její nevelké ploše, v několika místnostech, jsou čtyři a čtyři bytosti, a jedna z nich, člověk, je mrtvá a její host, fantom, sní její klid; i hlavní hrdina má hosta, i zbylí dva muži, ačkoliv je ukryvají. Tedy o čem lze mluvit, jsou čtyři bytosti, muž a jiní dva a výtvar žena.

Máme zde tedy příběh, milostný příběh (jak řekl autor futurolog, věštecky, aniž by film přebalu viděl, v novinovém rozhovoru), milostný příběh muže a ženy. Muž je vědec, solarista, žena je stvořena z jeho paměti ukrytých vzpomínek na milenku, mrvou, jejíž smrt, sebevraždu, má psychiatr, muž, na svědomí, a stále ve svědomí, v němž ji oceán nalézá, ostrou, jasnou a řezavou; a text neříká víc; v divadle citů jakési krajní situace visí kontakt muže a ženy volně, sobě příčinou

i následkem. Žena je zhmotněnou vzpomínkou, ale je i jinou bytostí s informacemi sebe mozku muže, objeví se jako světlo na zatemnělé přízraky myslí muže, je navrácením ztraceného, spočine u muže jako ruka v gestu pro smír. Ruka a gesto; a není právě pokračování vztahu muže a ženy oním kontaktem? Není tato možnost muže projít si takovým dialogem možností ukázání jinému druhu, oceánu, ukázání takovým vysvětlením sebe. Text o tom nemluví, film ano. Film, jelikož zná více otázek, mluví o mnohém jiném než kniha; Lemovi dnes v ústrety. Oceán odráží zrcadlením, odpovídá člověku tím, co mu není možné; hledali zrcadlo a našli je dokonalé. Hledali nevědomky sebe a prostor odpověděl. První reakcí muže na kontakt, na fantoma, je agrese, až další je smíření. Ovšem náznak nové budoucnosti vztahu muže a ženy zůstává náznakem. V Solaris je z kontaktu nejvíce vztah těchto dvou bytostí, který tone v letargii. Je-li něčím kontakt Solaris pozitivní, pak tedy nevyplněnými možnostmi. Kontakt lidí a Solaris se děje psychologií muže a ženy, milostným příběhem.

Muž je psychologem. A nejsilnějším kontaktem se Solaris je zde jeho žena, jeho vlastní psychologický nález. Jejich vztah je děním textu, v němž se uchycuje historie zkoumání Solaris, úvahy nad vědou lidí, nad jejich perspektivami, nad možnostmi, nad věděním a nad vírou nad ním. A jsou to tyto vstupy, co je silou a životem textu, protože psychologie, jestliže není mrtvá, je méně živá. Text žádá otázky nad oceánem, nikoliv nad psychikami, o něž se však snaží. Lema uráží vulgarizace vysokého tématu opomíjením podstatné masy oceánu, lpěním na lidech. Avšak sám text je transparentem antropocentrismu. Lema hněte živý kontakt dvou lidí (jak je vidno z jeho komentáře k filmu). Bez Lemových vysvětlení a nejpřesnějších definic, v možnosti dokonce směšných (s. 110), bez historie solaristiky, bez zbytných popisů tvarů vln oceánu, lze podstatné pochopit z filmu přebalu. I nepozorný divák filmu přebalu přijde k mnohým otázkám solaristiky, sám. Lem nemůže mlčet na plátně a být ve svém textu vztahem, dialogem, pokračováním muže a ženy v horizontech snu, nemůže komunikovat s oceánem milováním; a nadto tuto možnost text volí, je to jedna z možností, ta která uzavírá text. Na konci Solaris stojí možnost vztahu, otázka muže a ženy a oceánu pod nimi. Spílá-li Lem filmu, spílá sobě.

Filmem přebalu množství otázek nabývá, neztrácí se, film přebalu je dialog, nadto s textem. Psychologie, dokonalá, psychologie komunikace je možnost kontaktu, kterou Lem vnímá, kterou v konci vybírá jako nejlidštější motivaci hrdiny, jako možný antropocentrický závěr, kterou však, dokonalou, nemůže uskutečnit, psychologii i možnost textu, vždyť je především filosofem futurologem, ne spisovatelem beletristou (v části z jeho slov). A tedy ke kontaktu nedojde. Protože autor není schopen v textu takové psychologie? Text sténá snahou o psychologii, a ona je jaksi virtuózní, chce vysvětlovat psychologii, vytváří hypotézy kontaktu sny a paranoiou muže (s. 16, 19, 191-193), hypotézy kontaktu posouváním vztahu (psychologická individualita milenky, její vývoj), jež sledované oceánem tvoří prostor proti nedorozumění; psychologie filmu je vedle toho virtuózní a živá (film přebalu například na velice malé ploše naznačuje vhodné množství psychologických motivací muže a ženy). Textem je jeho psychologií především podpořeno míjení se psychologií lidí a psychologie vlnobití oceánu. Text žádá otázky nad oceánem. Otázky, stále samé otázky.

Solaris je skutečně intelektuálním, míním zde mimopsychologickým, sdělením. Solaris je místo v kosmu, malý prostor se stanicí, několika lidmi, lidstvem, a s hosty a s oceánem, Solaris je prostor expanze, je dějiště kontaktu. A jakkoliv je nad city textu otázka, je intelekt veliký, a s chybami. Prostor modelu je rozrušen ve vlastních logických vláknech. Je zde například postava muže podrobena testům přičetnosti, dvěma, a první je zamítnut a druhým je ověřena neporušenost její mysli; v důsledku však aplikace prvního testu, zamítnutého, při druhém znamená jeho znehodnocení, neplatnost; druhý test je v posledku neplatný ze stejných důvodů jako první. Text se chce vyhnout možnosti výkladu svého světa jako obsahu halucinací, nečiní tak však důsledně a protikladná interpretace je posílena právě chybou testů (s. 54-56, 92). A autor se navíc dopustil zjevných protimluvů, čímž je znovu priorita intelektuálního sdělení obsahu narušena (muž s jistotu poznává písmo jiného muže, jindy však nikoli - s. 30, 56,74; oceán reaguje mimo pevné pravidlo nedotýkání se - s. 88, 124). Toto je zřejmě způsobeno autorovou metodou psaní. Text žádá otázky nad oceánem; city jsou prostředkem, virtuózním, zavrženým (s. 219). Text žádá otázky nad oceánem, ale prostor pro ně, prostor pro skepsi, pro množení světů, není mnohdy k odrazu, je k přešlapování.

Solaris je výjimečný příběh. Je to malý prostor, vněm lze kombinovat malé množství prvků. A některé kombinace, jež text zamítá, či k nimž se staví nelibě („... člověk milující paradoxy a dostatečně umíněný může pochybovat dál ...“ - s. 184), jsou filmem přebalu dovoleny. Lze vznášet otázky, neznemožněné, zda lidé nejsou hosty, fantomy (s. 80), zda se celý příběh neodehrává v imaginárním prostoru oceánu (v textu významy slova tvořit, s. 192). Film přebalu zamotává přediva vztahů lidí a projekcí, a to i situováním černošky, a černoškou je v textu host mrtvého muže, na místo jednoho z vědců, i zvolením nového hosta mrtvého muže v podobě malého chlapce, jenž je nadto ve věku odpovídajícímu potratu milenky, hosta a fantoma hlavního charakteru, muže; a otázky nad tím tvoří sledovatelný příjemný dialog. Jsou zde, ve filmu přebalu, posílená, zmnožená, bílá místa z textu, je zde náznakovost u hostů, fantomů, dvou vědců, kdy se lze jediné ptát, odpovídání je zneužitím textu. Solaris je dialog otázek. Otázky, stále samé otázky. V mnoha plochách je tedy film přebalu posunutím textu, je otázkou k němu, je popřáním autorovi mlčením v jeho mlčení. Obálka knize sluší. Text je provokace. Odpověď je mlčení. Otázky, stále samé otázky.

Solaris je výjimečný příběh. Je to malý prostor, vněm lze kombinovat malé množství prvků. Snad jsem stvořil malý oceán, moře této recenze malého množství prvků, jenž může odrážet tváře těch, kdož se pokoušejí o kontakt s ním. A snad jsem v kombinaci několika málo prvků řekl tolik, aby se tváře mohly ocitnout pod hladinou. Snad jsem dovolil kontakt. Mluvil-li jsem za mrtvé, pak i za science fiction.

Šedé přístavy

„Velikost je předmětem závisti, do vrcholku bijí větry“

Konce všech fantasií se dějí odchody z těch míst, z nichž fantasmie vyvěrají, které jsou, řekl by Andrzej Sapkowski v šifře metafory, zřídlem těchto fantasií. Ve své povídce Gernsbackovo kontinuum to pro science fiction vystihuje William Gibson, pro žánr fantasy o tom píše ve svých románových sériích právě Andrzej Sapkowski. Každé zrody fantasií se musejí proto díť v příchodech, do jiných míst, k jiným zřídům. Proto jakkoliv je věk páry, básníků, jejichž poetiku vedou výboje elektřiny ještě spíše hromů a blesků, kancléřů dosud neustavených národních států, korzetových armatur atd., jakkoliv je takový věk svých příběhů plný, hledají v něm lidé příběhy jiné. V této době se vskutku odchází odkudsi někam, a odchody nechávají, jestliže jsem to již řekl, hroutit se fantasmie, a příchody jinam rodí jiné. Jakkoliv se to může zdát nemožné, rodí fantasy, speciální fantasii speciálních zříd, parní stroj. A je to porod bolestný.

Devatenácté století je časem strojů a výroby, je to zima středověku (o podzim středověku nás nejlépe poučí Johan Huizinga). Objevíme se nejdříve v zastupu vesničanů, kteří po věku svého světa své vesnice vstupují do města, a do výroby. Jestliže se připojíme k těmto zemědělcům, v jámách dolů černého uhlí, ve třinácté hodině jejich pracovního dne, když se přidáme k večeři, kdy se kolem stolu sesednou dospělí i děti, všichni pracující, musí nás jmout lítost. Na druhou stranu, když na samém sklonku dne odjedeme s majitelem dolu k němu domů, na jeho hrad, doslova na hrad, na stylizovanou stavbu stojící daleko od kouřících pecí, dýmajících hal, páchnoucích kádí, od výroby, musí nás tentokrát v parčíku hradu, pod umělou zříceninou, v romantice místa, protože zde rozkvétá romantismus, jmout ten vlahý stesk z krásy, ta něžná lítost, sentiment, znovu a jiný. Vydali jsme se v náhledu do devatenáctého století a nalezli jsme tyto obrazy, v zahrádkách podnikatelské, buržoazní, aristokracie, u stolů večerejších sedláků bezzemků, a tak rádi bychom se od nich vraceli hlouběji a hlouběji do středověku.

Co je to fantasy. Napadá mě jiný způsob jejího definování. Stoupnout si pod olomoucký dóm, pod gotickou stavbu devatenáctého století, pod její stometrové

věže, před loď této středověké stavby, jejíž plány ležely na magistrátu města u jiných, u sítí tramvajových kolejí, které nakonec vedou o sto metrů níže pod dómem, níže o takovou délku, jakou se věže snaží o nebe, o sto metrů níže od tlamy posledního chrlice v podobě pekelníka. Definuji tedy fantasy, znovu, v pozorování věží dómu z tramvajových kolejí vedoucích pod ním. A existují mnohá jiná místa takové definice.

Devatenácté století zrodilo moderní historii, vědu legitimující národy zprávami o ontogenezi jejich organismu, nacházející cosi, co bylo nenávratně ztraceno, vyprávějící. Věda historie podlehla sentimentu v idealizaci minulosti, ve zcela speciální idealizaci, a několik vědců nakonec rezignovalo na práci odbornou a při vši odbornosti se stalo spisovateli; i J. R. R. Tolkien, u nějž dodnes oceňujeme jistý přínos ve zkoumání středověku, přínos vědecký. Taková historie, která neaspirovala na výklad jen a pouze dle pramenů, která z nich unášená návratem nanejvýš vystupovala, se transformovala ve fantasy. Historiografie zde mluví o programu kulturního sentimentu. Nenaleznu plnou formulaci vzniku fantasy, můžu však prohlásit, že tato definice, jak ji zde rozvíjím, za pomoci impresy pod novogotickým chrámem, je možná, a vedle všech možných stojí. Při takovém rozlišování je tedy fantasy speciálně degenerovanou historií, je sentimentem historie; devatenácté století hledá ztracené krásy středověku a nachází je ve fantasy, nachází její středověk.

Ai proto, jaká fantasy je, jaká může být, myslím na hranice v ní samé, na konce fantasy ve fantasy, na Šedé přístavy, protože právě z nich pochopím a elegantně definuji fantasy. Musím myslet na konec magie ve fikčních světech této literatury, musím myslet na to, jak se zde, a proč, magie vytrácí, na to, zda nemůže souviset toto vytrácení se magie s naším světem přímo, bez opisu. Tolkien opisuje, když podává svůj svět na konci textů prstenu do rukou lidí; odplouvají legendy, velké příběhy, i magie, veliká magie přírodních proměn, magie každodenních kouzel, magie světla i tmy, zůstává člověk ve své přirozenosti, osamocený pouhý člověk. Sentiment konce magie, vezmu-li ji jako část za celek všeho ztraceného, je přímo spojitelný se stroji, s výrobou, jakou jsem ji uviděl výše, a která magii střídá. Končí magie, zůstává cesta do pekel, na bedrech parního stroje (viz román Václava Volkolka *Cesta do pekla*), a to právě u Sapkowského, stejně sentimentálního jako je

Tolkien, neopisujícího. Nevedu zde tuto úvahu proto, že historikové vědí o své fascinaci středověkem, že mnohokrát prohlásili devatenácté století, jakkoliv pokračující ve dvacátém, za romantické, své kolegy za takto zasněné, že právě oni hledají historii své historie, v níž se pro změny ve světě aktuálním mění právě minulost, fantasmie minulosti, tak vzdálené, středověké; hledal bych a připomínal známá fakta. Myslím zde na moderní společnost, na devatenácté století, na zrod fantasy, protože Sapkowského světy, jako světy sentimentální, světy s magií, znají své Šedé přístavy, a to právě v podobě toho, co prohlašujeme v historii za znaky moderní společnosti. Tolkienovi magie unavena odplouvá, protože takový je prostě její čas, Sapkowskému magie odplouvá, také, protože se do kraje vkrádá výroba, objevují se stroje, formují se ta ocelová bedra, na nichž člověk, jak jsem s Vokolkem řekl, odcválá do pekel. Zaklínačův svět nepřichází o magii, Sapkowski/text explicitně neprohlašuje, že se zde ona definitivně vytrácí, umírají však zaklínači a bestie, zaklínačský chléb, vedou se války v moderním smyslu slova, v moderním stylu, objevuje se výroba a její plody, a magie je alespoň institucionalizována (což však ve fantasy není výjimkou, třeba i u Tolkiena). Sapkowski zde kupříkladu, budu-li konkrétnější, žertovně vede spor o znečišťování řeky městem, výrobou, protože ví, že první ekologické katastrofy se skutečně děly řekám u italských měst s barvířským průmyslem. Otrávená řeka ztrácí svá kouzla, a budeme-li se jich u ní domýšlet, jak daleko je pak do Roklinky? Kouzla zaklínačského světa destruuje z pozic devatenáctého století, a i jemu utíkají elfové jinam, pryč z takového světa, a nadto s dodatky nacionalismu, rasismu, etnických čistek; Sapkowského království žijí nacionalismem, snad i totalitu. Tvrdím pořád dál, že pevným bodem, zřídlem, fantasy jsou Šedé přístavy, ve fikčních světech magii hubící, v aktuálním oživující.

Kde tedy leží Šedé přístavy v Narrenturmu? Stejně tak jako u zaklínače v prebarvených řekách, a v Lutherově listě a hřebu, v jeho husitských, albigenkých atd., předcích, v palných zbraních, v knihtisku. V definicích novověku. A v konci magie, která zbyla jen vyvoleným, odchází se staršími rasami, je zapomínána. I na hořících hranicích; a v tom spočívá autenticita Sapkowského magie, ona má svůj protějšek v inkvizici, má kontinua dnes známých knih, dodnes přítomnou lidovou moudrost. Sapkowského magii známe, jen do té míry oslabenou, že je již

pouze bylinkářstvím, pověrou nebo vědeckou pravdou. A tak Sapkowski staví fantasy, jejíž svět je středověký, stále ještě středověký, minimalizovaně magický.

Narrenturm je text o středověku, o historii, je to historický román. A ačkoliv o jiných textech o historii, historických románech, neprohlásím, že jsou fantasy, přestože magii, pars pro toto ztráty, znají (viz romány U. Eca), při Narrenturmu tak učiním, a to právě proto, že autor má svou minulost, že jeho knihy vycházejí v těch nakladatelstvích, ve kterých vycházejí, že se prodávají ve společnosti té nejčistší fantasy. A snad může být Narrenturm prohlášen za historický román také proto, že leží za Šedými přístavy, že jeho světu magie neodchází, že mu již téměř definitivně odešla. Narrenturm je ale takový historický román, u něž nelze přestat myslet na jeho fantasy rysy, na magii. Především však je románem o husitských válkách, o náboženských válkách, které předznamenávají smrt středověku v popření primátu křesťanství.

Věž bláznů je kniha, ve které se stále utíká. Významy této knihy jsou generovány v útěcích, text se odvíjí v zákonech narrenturmu, útky někam, i když odněkud, bláznovstvím, jakkoliv je nazýváno, ať je čímkoliv. A do věží bijí větry, přisvědčuje Pierre Abélard (viz jeho listy Heloise). Sapkowski je nezřízený ironik a v tomto čase těchto míst, v husitských válkách, nejen odtéká magie, je to čas politického nepokoje, sváru, vrčení, chci-li použít eufemismů, děje se všechno zrozené z takového zmaru, opovržení, právě pro Sapkovského nevybíravý vtíp. Historie husitských válek vkládá Sapkovskému pod ruku to, co hledal vždy, už v nekonečně rozměrných světech pentalogie zaklánače, sprostá vítězství, hrdinství zrady, pŕtky nad drobákem, a za drobák, okolnosti večere s přívlastky hrachu a krup, vilnosti zlata a erotiky stříbra, rychlosti železa; nelze se dopočítat všech možných takových zkratkových metaforických zástupců Sapkovského motivací tvorby. Jestliže se v Narrenturmu utíká, stále, jen a pouze, pak na mnoho způsobů, a ve věrnosti minulosti. Katolíci utíkají husitům, husité katolíkům, šlechta duchovním, duchovní šlechtě, husité husitům, umírnění radikálům, radikálové reformním, sedláci obrněným, i neobrněným lapkům, lapkové lapkům, muži ženám, inu i ženy mužům, inkvizitoři bláznům, blázni všem, jedině oni. Utíká se zde středověkem, po jeho cestách, přirozeností Sapkovského textů nalezenou u husitů.

Vyprávění Narrenturmu má svůj způsob odvíjení se, svou nejvnitřnější osu, kterou nedokáže mýjet, onen útěk. Útěk po středověkých cestách, středověkými lesy, středověkou vesnicí, středověkým městem; ať se hlavní hrdina Narrenturmu, Raynevan, pohybuje výhradně po ose útěku, nachází kdekoli, vždy směřuje k bodům, v nichž bude muset běžet, hnát tryskem koně, kodrcat se vozem ukrytý před zraky pronásledovatelů. A ačkoliv by mohly existovat chvíle klidu, bezstarostného cestování, dokonce jeho setrvávání na jediném místě, ačkoliv zde existují, je schéma knihy neúprosné, je neúprosný Raynevan, vyhledávající trpné další a další, již tolikátý útěk. Raynevan, aby vyčerpал možnosti středověké cesty, se zastavuje na noc ve městě, v krčmě, na vesnici, v krčmě jiné, v hostinci u cesty, v klášteře, na tichém chráněném místě z cesty neviditelném. Spí na voze, v sedle koně, s rukama volnými, svázaný lapky, tedy vlečený na jejich tvrz, v níž také bude spát, jestli ji nepřepadnou lapkové jiní. Raynevan volí cesty lesem, když jsou bezpečnější, ačkoliv i ony mají svá nebezpečí náhodného setkání s náhodným protivníkem, volí rychlejší cesty kamenné, udržované, nebezpečné očima cestujících, výkonnou mocí úřadů, i jednotlivců svých vlastních zákonů, nebezpečné davem. Sapkowski vytváří Raynevanovi situace nebezpečí, nechává mu povstávat stále nové a nové nepřátele, kteří jej na cestách budou stopovat, kteří jej budou do úmoru pronásledovat. A to je síť, uzlovaná kapitolami, po níž úteký z uzlu do uzlu přeskakují v dikci náhody, v neustálém vystavování se jiným uzlům s jejich přitažlivostí další cestovní peripetie, pro níž bude nutné utíkat. A v husitských válkách, při zvláštnostech Sapkovského charakterů, když má každý důvod nevěřit téměř každému, když každý potencionálně pronásleduje každého, když každý, kdo má rozumu dost, utíká, se útěk nestává jen generátorem vyprávění, stává se fenoménem cestování těchto míst této doby, stává se nezbytností v hyperbole, tak pevně vsazené v historickém faktu tohoto fikčního světa, postaveného vyprávěním na špičce věže. Sapkovského Narrenturm je nové vyprávění, vlastní době, středověké cestě, Sapkovského postavám, Sapkovského světům. Útěk ... každý děj, každý rozhovor, každý popis, každá nadávka, poslední přívlastek této knihy, vše je podřízeno generátoru textu, motoru narace, Ú T Ě K U.

Raynevan utíká, protože některé věci se staly a nejdou odestát, protože tomu tak je, že utíkat musí před zástupem bratrů podvedeného šlechtice, podvedeného

na prostorném loži ve stěnách kláštera. Utíká dál ve všech politických následcích svého činu z lásky, utíká prostým nástrahám cest. A utíká i proto, že se sám vrací k nebezpečím, že se v lásce, v nezodolném optimismu, hlouposti a v přechytralosti vede do dalších míst, z nichž se nedá než neutíkat. A ve změti nástrah, s hrdinou takto vyvedeným, se každý krok mění v tanec, putování je groteskou, znovu a znovu do omrzení naplňovanou nutností; a tak Raynevan náhodou, nevědomě, pomáhá lapků přepadávajícím kohosi na cestě, a utíká s nimi, aby zjistil, kam a s kým utíká tentokrát, přepadává falešný vůz výběrčího daně, přepadený, veze se na voze s děvkou, rabínem, farářem a heretikem. Útěk, s těmi či jinými přívlasky, je nejfrekventovanější slovo tohoto mého textu a tak tomu má být, pod věží stíhanou větry.

Sapkowski vyhledává a nachází, místa, v nichž je pravda vždy jen menším zlem, kde se děje rozpadají v pohledech každého ze zúčastněných, kde všechny střípky ledu lidského konání nemíjejí cíle, snad i pokud se kdosi trochu obětuje. A v těchto útěcích nestojí nic v přísné opozici, lapka a sedlák, sedlák a kněz; Sapkowského dobré je menší zlo, zlé je menším dobrem a posunuje se mezi póly graduálně, nikoliv skoky z jednoho do druhého. Sapkowski své světy rozkládá v čockách svých postav. Každá situace, každý díl děje má svou pozorovatelnou v některé z postav, a reaguje svět, který, ať už je jakýkoliv, má své tvary v zákonech konkrétního charakteru. Husitské války nabízejí Sapkowskému rozměrný prostor pro takové skoky v změnách úhlů, křivení světa při pevných očích (příměry v tomto odstavi, a i v dalších, jsou samozřejmě odkazy k povídkám ze zaklínačského světa, který s Narrenturmem mnohé sdílí).

Narrenturm je historický román, a rád bych nepřipustil kritiku s úšklebkem nad banalitami některých jeho výkladů, a nelze stejně tak myslet, že aby se čtenář stýděl ptát textu, kterému nerozumí (viz nejrůznější recenze Narrenturmu). Sapkowského vyprávění z husitských válek, husitské války popisující, opisující z příslušných míst dobu, její kraj a její lid, aktualizující, je jen a pouze volbou, někdy strachu z latiny, někdy smíchu nad frapantností, sprostotou, historizujícího podobnosti, volbou ať už autora nebo čtenáře. Cokoliv Sapkowski dovoluje postavám, v možnosti nedorozumění, hádky i kompromisu, ve vidění světa, dovoluje i čtenářům, polím těchto postav. Diskuse nad jeho texty to dokládají. Nejkrásnějším

nebezpečím nedorozumění, krutým zázrakům, vystavuje postavy, a nezůstává při nich, protože jako jeho postavy se chovají jeho čtenáři. Po Narrenturmu zůstává tím, kdo se neplete.. kdo si neplete svět s odrazem hvězd na vodní hladině, zůstává něčím víc.

Sapkowski je tím nejtalentovanějším inženýrem sítí dialogů, jeho scény jsou plné, živé, jeho postavy jsou takové. Pointuje dialogy, krátké kapitoly, jež se odvíjejí v nejjemnější ekvilibristice hádky, s humorem děveček i kanovníků, s truvérskou melancholií, k frázi, pronesené na tom jediném správném místě, ke košilatému vtipu, k novotvaru gnómy. Jeho humor spočívá značným dílem v opakování výroků o jeho fikčním světě postavami, v převalování těchto slov jinými ústy v jiném místě, v rekontextualizaci, nekonečně punktuálně trefné. Sapkowski v širokých pásmech textu nechává vracet se výroky pronesené mimoděk, nebo v atributech rétoriky, a to ve speciálně připravených místech, avšak volně, elegantně, nekonečně pukuálně, zvolil-li jsem pro to oxymóron. Sapkovského významy, humor, dávají smích, dráždivý jako suchý kašel.

Zastavil jsem se při této knize, s poznámkou o historii a fantasy, s hypotézou Šedých přístavů, formuloval jsem něco málo o vyprávění, vlastně útěku, v kterém tato kniha, její čtenář, vězí, nedokázal jsem nedodat cosi o fikčním světě ve zvůli charakterů. Odpověděl jsem na Narrenturm, zkratkovitě, ve výběru, abych se nedivil, že jej nemohu opsat. Sapkovského historie, Sapkovského husitské války, vystavené v základech věže bláznů, vyprávěné z paměti jiných příběhů zaklánačského světa, se vším nejlepším, co taková paměť znala, se stejným vtípem, jen skromnějším, dává tušit, že se věž bláznů zhroutí, že pomine její způsob vyprávění, a že vzejdou další, jiné, husitské války v pokračování této knihy. Další Sapkovského husitské války budou jiné, stejné ve výšce, stejné v krutosti zázraků Sapkovského, stejné v Sapkovského cestě, ze které se nevrací. Do Narrenturmu bijí větry; alespoň tak se teď zdá.

Textová strategie Mnicha sázavského

V tomto krátkém textu chci podrobit jakési textové kritice zápis roku 1126, respektive vypsání těch událostí, jež se vztahují k bitvě u Chlumce, kroniky Mnicha sázavského. Úkol tohoto mého textu spočívá jen a pouze v oné textové kritice této přísně ohraničené partie jediného vyprávěcího pramene českých dějin; nebudu tedy odkazovat k jiným textům, jež pro bitvu u Chlumce nacházejí slova, rozhodně se nechci dopouštět žádných komparací, hodnocení či hierarchizací v možných zvolených kritériích pro tuto historickou událost, ačkoliv mohou být, či jsou, vhodnými a historikově práci nejvlastnějšími. Rozhodl jsem se setrvávat tímto svým textem právě u roku 1126 kroniky Mnicha sázavského, protože analýza jeho podání historických událostí konfliktu mezi knížetem Soběslavem a králem Lotarem, iniciovaného knížetem Otou, může ukázat, že autor volí speciální textovou strategii, strategii sledující konkrétní cíl, a to právě v čtenáři. Chci ukázat modelového čtenáře tohoto vyprávění, chci odhalit strategii tohoto vyprávění, abych konstituoval čtenáře jiného, kritického, jenž vzdá hold umu Mnicha sázavského, bude se těšit z jeho obrátěného zacházení s textem, jenž má povzbudit v modelovém čtenáři názor, tolik potřebný autorovi a vlasti. V analýze budu postupovat paralelně s textem Mnicha sázavského, budu postupně popisovat jeho vyprávění a tím i události, jež jsou jeho předmětem. Snad právě takto se mi podaří jednoduše postihnout svůj závěr z kritiky příslušného textu. Musím též prohlásit, že jsem v tomto svém konání nanejvýš inspirován Umbertem Ecem. Umberto Eco je mi návodným, konkrétní text analýzy a jeho čtení právě mnou však činí, myslím, mou práci samostatnou; její samostatnost pak znamená i možnou subjektivnost.

Na samém začátku svého vyprávění roku 1126 konstatuje Mnich sázavský, že na knížecí stolec byl povýšen Soběslav. Důležitými se v kontextu dalších událostí, jež následují níže, jeví být atributy tohoto aktu. Soběslav je povýšen za jásotu českých předáků a to je důvodem k jásotu celé země. Pozitiva zvolení Soběslava knížetem se jeví jako dvojí. V prvé řadě se jedná o souhlasné, sborové, jak vyplývá z textu, vyslovení se volitelů nového knížete, přičemž není nijak zdůrazňována

jejich aktivita v tomto, je spíše poukázáno k tradici rodu, jež činí Soběslava legitimním. Druhou navýsost dobrou průvodní okolností Soběslavova zvolení jsou znamení shůry; tímto je v textu otevřena rovina potvrzování náležitosti Soběslavova vyzvednutí na knížecí stolec z pozic víry, křesťanské tradice. Mezi těmito póly pozitiv volby leží Mnichem sázavským proklamovaná nevidaná nesvárlivost adeptů na knížecí stolec. Můžeme prohlásit za zástupné této části textu slovo jásoť, charakterizující chvíle Soběslavova nástupu na trůn; toto slovo se v textu později znovu objevuje, navrácí tento stav do míst po bitvě, uzavírá kruh krize nástupnictví a navrácí Soběslavovi a celé zemi vše prvotní dobré, co vzešlo z volby nového českého knížete. V tomto všem spočívá legitimita Soběslavova, vlastně několikanásobná, potvrzená ze tří více či méně nezávislých stran.

Text pokračuje ničím nevysvětlovaným rozporem, kdy se kníže Ota, v předchozím řádku označený za nesvárlivého, odebírá ke králi Lotarovi. Ota je textem označen jako „zuřivý nepřítel“, jeho konání popisuje Mnich sázavský jako „zuřivé štvání“. Od této chvíle je podržována taková charakteristika Oty, on je od počátku textu zřídlem všeho zlého, soustřeďuje k sobě zlé na úkor Soběslava, jenž je samozřejmě bez poskvrny, a na úkor krále Lotara, jemuž odjímá textem jinak nepopíraný díl viny. V této chvíli nejznatelněji vstupuje do textu autor, když hodnotí konání Otovo jako jemu prospěšné, nikoliv však nejvhodnější pro budoucnost země, a tedy později i pro něj samého v roli knížete. Toto je nejen anticipace věcí budoucích, mnohokrát ještě autorem užitá, je to i jasné hodnocení události z pozdější, řekněme mnohem pozdější, pozice, a tou je samozřejmě doba, kdy Mnich sázavský text píše. Nejedná se však o explicitní vstup autorův do textu, čtenář je pouze srozuměn s tím, že Ota nedbá věcí budoucích, hnán aktuální chůtí moci. Autor vstupuje do textu se svou anticipující poznámkou při popisu Oty, zde ji ukrývá jako autentickou. V tomto místě autor vmanipulovává čtenáře do pozice očekávání pro zemi nanejvýš negativního jednání Otova, čtenář je připraven na to, že cokoliv Ota učiní, bude mít nežádoucí dopad na něj jako potenciálního panovníka, tedy na zemi českou, na její pozdější vládcu. Tento postoj se poté účastní chápání se čtenáře dalších významů textu; a je nutno říci, že ony jsou formulovány právě tak, aby s ním

korespondovaly. Právě v tomto místě začíná hra, v níž Mnich sázavský obratně zachází s kameny, které má k dispozici.

V další části textu se přesouvá do centra vyprávění Ota. Mnich sázavský jej hned po svém utajeném vstupu do textu nechává jednat, volí takové formulace, které jsou Otovi vlastní, tedy popisuje Soběslavovo vstoupení do Čech jako pokoutné, násilné, apeluje na krále. Toto vyprávění, centrované, upevněné v osobě Otově, jaksi nepřipadné textu oslavujícímu Soběslava, zpětně objektivizuje vstoupení autora do textu, zahlašuje jej. Autor odstupuje od situace, nechává promlouvat Otu u krále Lotara, ve stínu tohoto však stojí zmíněné očekávání čtenáře. Ota zde seznamuje krále s tím, že Soběslav se zmocnil trůnu, který dle dědičného práva náleží jemu, a který mu přislíbili velmožové země české; zpochybňuje tak vlastně krátký předchozí text, v němž byla prvním tématem právě legitimita Soběslava. Ota říká: „(...) my víme, že jsme povinni ve všem se podrobiti rozkazům vaší milosti a právě proto nám nemá býti pořad spravedlnosti podle vaší vlídnosti odpírán“. Lotar na to mimo jiné odpovídá: „ (...) nebylo nikdy dovoleno vykonati volbu nebo povýšení kteréhokoli knížete v té zemi, leč dá-li k tomu císařská milost svou mocí podnět, provedení a stvrzení“. Právě těchto prvních přímých řečí textu, a nezapomínejme na účinnost tohoto slohového prostředku, se čtenář zmocňuje s očekáváním neblahého Otova konání. A vidí, že Ota odevzdává země české do rukou císaře, jenž odpovídá, že volba knížete se musí dít z jeho milosti. Text krátce, přímo, formuluje roli krále při volbě knížete. Čtenář zapomíná, že zde nikde není prohlášeno, že knížete nevolí velmoži čeští, že jej volí jen král. Text pouze zdůrazňuje rozhodovací roli krále, snaží se odvádět čtenáře od celku volby, zprostředkovává mu jen krátkou ostrou připomínku hegemonie krále. Jakoby čtenář až při případném druhém, a v nutnosti kritickém, čtení zjišťoval, že král vyjmenovává jen formální úkony při volbě knížete, jež musí být dodrženy, nikoliv dané předpoklady volby. Císař se zmiňuje o podnětu k volbě, o dání milosti k jejím provedení a o jejím stvrzení. Akt volby mu ani v této jeho formulaci nepřísluší. Mnich sázavský tedy zůstává věrný faktům, je však čtenář schopen vnímat všechny jeho trumfy v partii, kterou textem rozehrává? Sám Mnich předpokládá, že nikoliv, protože s takto speciálně informovaným, a desinformovaným, čtenářem v dalších partiích textu počítá, obrací se k němu.

Dále popisuje, jak si Ota u dvora zajišťuje sliby dobrou pozici, utvrzuje v čtenáři nejnegativnější možný dojem z Oty, kterého bude dále, na konci zápisu, potřebovat jako toho, kdo ponese vinu.

Dále se centrum vyprávění opět přesouvá, k Soběslavovi, jenž je seznámen s tím, že na něj, na zemi, zaútočí král, jestliže nebude Soběslav Čechy vypuzen. Sledujeme-li pozorně text, musíme se nyní zeptat: jak to, že dostává Soběslav takovou výzvu, když král je seznámen s tím, že velmožové si zvolili Otu, že Soběslav se zmocnil vlády. Výzva je viditelně pomýlená, má směřovat k Soběslavovi, kterého Čechové z nevysvětlených důvodů jako nelegitimního na trůně bez nejmenší připomínky snášejí. Mnich sázavský tak opět jemnou významovou nuancí podtrhuje to, že králova intervence je zlovolná, nepřátelská zemi a samozřejmě panovníkovi. Zároveň je zprávou požadováno, aby bylo dovoleno dosazení Oty za knížete, dosazení králem. Toto je jediné místo textu, v němž Mnich sázavský explicitně ukazuje na vůli krále dosadit svého knížete. Jedná se však pouze o zprávu, o jakési obecné povědomí, za nímž se může a nemusí skrývat jakýkoliv oficiální dokument, jakékoliv slovo krále. Mnich nadto říká: „Soběslav nebyl v duši nijak znepokojen těmito řeči.“ Kladu zde důraz právě na slovo řeči. Tato zpráva rozhodně nesouhlasí s Lotarovými slovy, v přímé řeči, kdy se zmiňuje jen o procedurálních právech krále při volbě knížete. Myslím, že je zbytečné nyní vypisovat, jak toto přijímá čtenář, připravený Mnichem na nejhorší. Celá partie textu popisuje úmysl krále dosadit nového knížete, zdroj těchto informací Mnich odsouvá do pozadí, zneviditelňuje. Čtenář tuto informaci plynule zasune do Mnichem vedené interpretace konfliktu. Jestliže tomu tak není, musí vyvinout jisté úsilí k navracení se do předešlých částí zápisu, porovnávání jich, zjišťování jejich referenčních center. Mnich sázavský zde definitivně v čtenáři upevňuje charakteristiku konfliktu jako násilného dosazování nového knížete na stolec králem. Popsal jsem myslím dostatečně, jak ošidné informace zde povyšuje, jak jiné, zdá se podstatnější, ve vztahu k nim ponižuje, jak důmyslně, neviditelně, přesouvá referenční centra.

V tuto chvíli, když se zdá být samozřejmým, že kníže hájí svou pozici, ve všech směrech zákonně pevnou, chápe se Mnich sázavský toposu středověké literatury, popisuje Soběslavovo uchýlení se k víře, jeho obracení se k Václavovi a Vojtěchovi, jeho klid v čase ohrožení, který toliko neosvícení čeští předáci

nesdílejí, který s obdivem a neklidem, ne tak pevně ve víře, pozorují na vyvoleném Soběslavovi. A v tuto chvíli posílá kníže králi, stojícímu s vojskem nedaleko, důležitý dopis, v němž Mnich Sázavský nechá nahlas, v přímé řeči, zaznít poselství textu své kroniky. Soběslav praví králi, že volba knížete není závislá na králi, že se král snaží spoutat zemi novým zákonem. To je klíčové slovní spojení zápisu roku 1126, nový zákon. Kritický čtenář se ptá, který nový zákon je míněn v tomto nedorozumění? Proč Soběslav promlouvá právě takto, když ví, že interpretace tažení krále jako násilného dosazení nového knížete je jen řečí, fámou, když rozumí pozici krále správně, jako ve lži vybrané knížetem Otou? Nabízí se říci: zde nemluví kníže Soběslav, zde se z let pozdějších ozývá Mnich sázavský. Kníže Soběslav tohoto textu příliš obratně odpovídá na Mnichovu strategii. A Mnich sázavský je si zde již tak jist pevností interpretace čtenáře, že se nebojí dodat, že král je Otou přesvědčen, že velmožové čeští jsou jemu, Otovi, věrní, že se nebudou bránit. Jaké nedorozumění zde čtenář vidí a přeci musí setrvávat skálopevně na interpretaci textu novým zákonem uvalovaným na zemi.

A tak dochází k božímu soudu, k bitvě u Chlumce, v níž hraje roli číselná symbolika i chytrost knížete i boží zásah. A když je toto dokonáno, přichází završení o to zajímavější, interpretační. Soběslav opakuje, nyní již tváří v tvář králi, že nemůže svolit, s bohem za zády, k ustavení nového zákona. Král jej ujišťuje, že by se bez štvání Oty, jenž mu nakazil mysl takovým úmyslem, nikdy nejal napadnout takového panovník, jakým je právě Soběslav. Strany jsou usmířeny, obě jsou pevně a dobré, vše zlé s sebou vzal Ota, nyní mrtvý, padlý v bitvě, kterou způsobil. Král vykonává formality potvrzení knížete, jichž se Soběslavovi prozatím, ejhle, nedostalo, a odjíždí, země jásá, navrací se k započaté oslavě Soběslava.

Mnich sázavský, jak jsem snad dostatečně jasně ukázal, se v tomto textu snaží interpretovat bitvu u Chlumce jako ohrožení suverenity českých knížat. Ukazuje na modelové situaci, že právo českých velmožů zvolit si svého knížete, při potvrzení tohoto králem, je bohem ochraňované, je pevné. Kritický čtenář však vidí, že situace, již si Mnich sázavský zvolil pro toto své poselství je komplikovaná, že je tato představa v čtenáři posilovaná způsobem vyprávění, vyprávění, které je veliké ve své obratnosti, vůli prosadit ve čtenáři jediné mínění, prosadit toto mínění v budoucnosti, která bude historií číst z těchto řádků této kroniky. Zde jsou,

v tomto příkladě, plně vidět nástrahy vyprávěcích pramenů. Rozkoš z kritického čtení však historikovi vrací ztracené v podobě nové zkušenosti v analýze textové strategie. Mních sázavský nás seznamuje s historií, jeho text je neocenitelným pramenem, ukazuje nám však i svou hru s významem, nechává nás prodírat se jí, objevovat s historií i ji. Patří se vzdát mu za to hold.

Krátké recenze

CHUNDELATÍ KRÁLÍČCI

K této knize může čtenáře nasměrovat bez záměru před něj postavený ukazatel, David Mitchell: Atlas mraků →. Jako značka přikázaného směru funguje zjištění, že David Mitchell, vědec zabývající se matematickým modelováním složitých dějů, jakým je například dynamika atmosféry, napsal Atlas mraků, knihu bez jediného vyobrazení, totiž román. Pokud však k řečenému přiložíme dalšího Davida Mitchella, mladého britského autora, jenž se může honosit literárními cenami a nominacemi na ně, stojíme už před Atlasem mraků, který je, ještě než vůbec mohl být za svým titulem čten, příběhem ze života znaků.

„(...) duše ploujou voblohou času, jako mraky ploujou po nebesích světa.“ (s. 298) Atlas mraků jednu z duší sleduje, v šesti jejích za sebou následujících životech. Krom posledního je o nich psáno v textech rozdělených na poloviny, přičemž první z těchto polovin jsou řazeny chronologicky vzestupně, a druhé pak sestupně, za posledním jednolitým textem tvořícím vrchol pyramidální architektury knihy. Na obloze času začíná ten mrak plavbou Pacifikem devatenáctého století a končí u primitivních společností postkatastrofického nového světa. A až na tu neomalenost s dušemi jsou ty texty rafinované... „Jedna nebo dvě věci budou muset pryč: například ty nářky, že Luisa Reyová je reinkarnací toho Roberta Frobishera. Trochu moc hipísovsko zčazeně newageovské. (I já mám pod levým podpažím mateřské znaménko, žádá z mých milenek ho ale nikdy nepřirovnala ke kometě. Georgette mu říkala Timbovo tentononc.)“ (s. 347)

Mimo znaménka popsaného tvaru a textů, které po sobě hrdinové Atlasu mraků zanechávají, spájí všechny části v knihu otázka.. svobody?.. možností voleb člověka v jemu daném kontextu?.. směřování „mcdonalds“ (řeceno z Atlasu mraků) civilizace?.. a právě v sérii šesti těchto textů různých podob ztrácí takové téma patos, didaktičnost nebo mrzutou popisnost. Vyberu-li si jednu z možných interpretací, pak mohu o prvním textu, psaném jako deník, prohlásit, že na pozadí pronikání evropské kultury k přírodním národům sleduje nemožnost člověka,

jatého elementární lidskostí, slušností či dobrotou, prohlédnout zlo na něm páchané. Další text v dopisech možná ukazuje příběh talentu, který může být alespoň v náznaku realizován jedině ve službě okolnostem všedního dne a dějinám jiných talentů. Třetí část knihy je jakýsi pokus o detektivku pochybné kvality; zaplétají se zde média, nadnárodní korporace.. politika, peníze.. a kdesi v manévrovacím prostoru mezi tím zbývá „pravda pro mladou novinářku“, svobodnou zvolit si její rozkrytí. Já nezakryji sympatie k pořadovému číslu čtyři, redaktorskému vyprávění o složitostech soudů nad vkusem a o unikání z tenat jednoho domova důchodců; vše v atmosféře zadané někam mezi absurdní drama, Osamělost přespolního běžce a Restaurant na konci vesmíru. Zbývají obrázky, respektive interview, z jedné totalitní nedaleké budoucnosti a vzpomínky na to, kolik nové volnosti nelze nalézt, je-li člověk, s celou společností, navrácen k přírodě.

Atlas mraků je nesmírně vážně hravý. Jakožto možný zápas, však nanejvýš sportovní, v odkrývání ne/svobody, nepodsouvá, a snad ani nehledá odpovědi, popisuje jediný stratokumulus. Kdybych nehledal já, slova která Atlas mraků nějak charakterizují, přiblíží jej /k/ myriádám budoucích čtenářů, postačoval by jediný citát, aby bylo řečeno, jaký pro mě byl: „Někdy chundelatý králíček nevíry prosviští zatáčkou tak rychle, že nedočkavý chrt jazyka zůstane dřepět ve startovacím boxu.“ (s. 162) Tolik tedy, jen několik nejistých kroků za boxem.

(David Mitchell: *Atlas mraků*. Přel. Jana Housarová.
Praha, BB/art 2006. 492 s., 299 Kč.)

SRDCEM VIDĚTI

„Krásu vidíš srdcem, a ne očima, chápeš?“ (s. 191) Chápeš? Ostatně je jí tu tolik, na světě „přátelských, vznešených a věrných draků“ (na obálce knihy). Draků, kteří zas a znovu zachraňují svůj svět před vlákny vysávajícími život ze všeho živého, snášejícími se z oblohy, z nezdárné sousední planety jako odporná haustoria cizopasného jmelí. Draci bojují své vzdušné bitvy se jmelím, jak šťastná představa, zastavují lupičský tok té krásy a zdraví k výšinám temného parazita, který se zas a znovu, v astronomicky pravidelných údobích, objevuje nad hlavami lidí. Tak byli stvořeni, jako vznešení a věrní přátelé, jako nenasytí ohaři síly, ctnosti.. a do srdcí bijící estetičnosti. Jak šťastná představa.

Vedle draků, jako vedlejší produkt her s evolucí, vznikli wherové, bytosti nelétavé a nehezké, ale stejně tak přátelské, veskrze dobré, jako draci, a neméně užitečné. Je fabulí této knihy, že na to musíme přijít. Malý, jedenáctiletý/dvanáctiletý, hrdina nás provede v tomto prozření, poznávání krásy těch velkých valivých wherů se zakrslými křídly a hypertrofovaným jazykem (s. Společně s jeho přáteli společného věku v jejich vesnici na úpatí kopce s dolem na černé uhlí, při jehož těžbě budou wherové hrát rozhodující roli, budeme vyrůstat jako děti, jejichž odpovědnost za svět je faktická.

Nemůže být pravdou, jak se píše na obálce, že je kniha určena nejen dětskému čtenáři. Snad malý čtenář dokáže dobrodružství malých hrdinů prožít.. taková je hypotéza. Ostatně na něj čeká didaxe, poučení a mravní imperativ; být uctivý ke starším (dlouhou řádu citací zastoupím jedinou – s. 271-272), udržet tajemství, vystříhat se nekonstruktivního lhaní (s. 125, 263), nepít alkohol (s. 82), dívat se srdce atd. Rok a Oběh planety jedno jsou (s. 211), děti tedy ve svých dvanácti letech, když jsou všechny nástrahy vývojové změny podány na příkladu přeskakování hlasu, navazují nejpevnější, milují se (s. 265), především přemýšlejí ve společnosti dospělých jako první mezi rovnými, ve vši vážnosti odhalují nová fakta, jedno vedle druhého a logickou konstrukcí, jejich dračího světa; jakkoliv je to v definici takových příběhů, zde je struna přetažená. Jsou snad k uvěření citové vztahy capartů, ne jejich reakce (s. 179 – první spontánní projev smutku po smrti všech členů rodiny na s. 78; text řeší stěhování, nové povinnosti, výuku, úctu ke starším (s. 82), nic „podstatnějšího“). Kniha slepě popisuje povinnosti dětí, jejich

příhody, jak se krok od kroku odehrály, rozhovory, plánování; dojde-li k psychologizaci, pak jediné účelově pro didaktický klenot.

Překlad textu je nedobry, zly; namátkou: „(...) připustila pokrotle (...)“ (s. 193); „Tentokrát mu samička olízla druhou tvář.“ (s. 127 – objekt člověk; myslí se z druhé/jiné strany); „němě zapolykal“ (s. 237); „(...) ucítil chutnou vůni (...)“ (s. 91); zde nepochopitelné tys místo ty jsi (s. 139).

Dračí rod srdcem nevidím. Vzhledem k hypotéze výše vznesené 2,5.

(Anne McCaffery, Todd J. McCaffery: Dračí rod. Přel. Petra Klůfová. Obálka Karel Řepka. Praha, Baronet 2004. 306 s. 209 Kč.

HODINOVÝ STROJEK

Hodinový strojek Philipa Pullmana je třetí svazek edice Hodina duchů Mladé fronty. Měl by se snad číst za větrné zimní noci v ohněm vyhřáté místnosti a pod pendlovkami, které, mohl by-li i do toho autor mluvit, několikrát znenadání, ale právě když všichni malí čtenáři zatajují dech, spustí (Pink Floyd: The dark side of the moon, skladba třetí); až budete dočítat, až bude příběh dotíkávat, nechejte s posledními slovy vstoupit do místnosti postavu v černém plášti s širokou kapucí (s. 28–29, 70), strašnou jako zaklínačka z Kaer Morhen.

Hodinový strojek je příběh o hodinářích, o jejich postavičkách klátících se orlojem, který bude jakýmsi zpodoběním tohoto světa. A stejně jako hodinový stroj orloje musejí prý příběhy, když už jednou někdo proslovil několik jejich prvních slov, odtíkávat ke svému konci, vláčejíce panduláčky s sebou. Otázkou pak je, kdo si za ty apostolůry vezme odpovědnost, když vypravěč vzal nohy na ramena a pérko stroje žene zuby soukolí proti sobě.

Hodinový strojek je pečlivě vysoustružený příběh, v němž mají do sebe bez známky odporu zapadnout příběh povídkáře s jeho vlastním světem, my jenom s dětmi přihlížíme, jak je něco takového možné. A ačkoliv je, v kontextu dětské literatury, složitá konstrukce textu dopilována do únosnosti, nezbude nám než místy pro pochybnosti povolávat statika, jestli už ovšem nejsme někde uvnitř strachy bez sebe (s. 69). Řečeno v návaznosti na první odstavec: ale že nám zaklínač spadnutý do jeskyně odhalí všechna spiknutí, to se dá zařídít jen od psacího stroje.

Hodinový strojek, řečeno strojově naposled, zub vedle zuby, je ne zcela promazaný, ale přesto funkční (navíc na první i druhý pohled je kniha znamenitě vyvedená). Zbývá jen koupit jej, navštívit první stupeň základní školy a pozorně poslouchat, jestli tiká. Můžu já vědět..?

(Philip Pullman: Hodinový strojek. Přel. Dominika Křesťanová.

Ilustrace Barbora Kyšková. Praha, Mladá fronta 2006. 98 s., 136 Kč.

SMRTI PANTHEONŮ

Cantos Hyperionu byly a jsou dějinami science fiction románem, hravou hyperbolou kdekterých science fiction fikčních světů, jejím nebetyčným a neskonale hrdým doslovením, múzou všeho následujícího, těžkým valounem na miskách vah soudů každé space opery. Jaképak další knihy než bohosvržné. ... a nakonec právě Hyperion s Titány se krčí před novými bohy, Olympany.

Bylo nenávratné a dlouhé to čekání na další Text Dana Simmonse, zaplněné Keatsovými básněmi a teologií Teilharda de Chardin, popletením ve všech intertextuálních odkazech Cantos Hyperionu. A zatímco se autor postupně diskreditoval, měli jsme tušit, že je třeba chystat se dalším čtením (Homéra, Shakespeara a Prousta). Protože Simmons se vrací k bohům, a vede s nimi řeč.

Ilium je, samozřejmě, space opera. Má tři dějové linky a/ pozemskou, postkatastroficko-antitotalitní, b/ marsovskou, c/ trójskou. A je třeba říci, že právě v c Ilium stojí. Je tu kompozičně dokonale vyvážené, se skvostnými dialogy, s konstrukcemi dějů, u nichž mysl nevěří, že je papír unese (335 – 340). Simmons je neočekávatelně vtipný, lehce pointuje rozhovory vystřižené z bitevní vřavy (381 – 385), z obléhání před i za hradbami Tróje, popisuje něžně (225 – 227) i plavně (119 – 135) kilometry čtvereční Meneláova uslintaného vzteku a Paridových poklopcových návratů do řad obránců. Tady Simmons, kde vede ruku podle Ílias, kde je každá věta zástupná Homérovým hexametrum, v hypostazi intertextuální sítě starých řeckých bájí a pověstí, preluduje v další variaci na téma.. Obléhání Tróje, nenápadně přibarvené nanotechnologiemi a kvantovým pohonem, teleportací a svitem displeje, zůstává v mezích Homérova textu, ačkoliv kolem se odehrává kosmické drama, klíčovým bodem knihy je interpretace tohoto textu, Ílias, a skok z ní do Simmonsovy Tróje. Zacházení s textem je klíč, u veřejí vesmíru.

V a b Simmons už nedokáže udržet diamantnost stylu, literární velkolepost ilijských událostí v c odsuzuje zbytek knihy k samostatnosti, spojení tří dějových linií, k němuž text dotápe, spočívá v rukou trójských hrdinů, vyvedených takto z kontextu; lze jedině doufat, že v pokračování knihy své břímě unesou, že se závažím space opery v náručí nepadnou na ústa.

Slovník antické kultury a Encyklopedii antiky doporučuji náročnému čtenáři k přiložení (překlad byl s nimi, myslím, šťastným dílem, lze s ním diskutovat, leč rozhodnutí překladatelova jsou, zdá se, legitimní; lapsů je zde malé množství), Homéra si text na každém vyžádá sám.

Simmons opět otevírá Tartarus, rozehrává další pokus o svržení bohů. A já, se Šaldou v zádech, kritikou patosem ... píšu to, jak to tu je ... že jsem se zamiloval do Heleny.

(Dan Simmons: Ílion. Přel. Petr Kotrle. Obálka Gary Ruddell. Plzeň, Laser-books 2005. 720 s., 295 Kč.)

JIZVA

V těchto městech žijí bytosti v podobě kaktusů, míza místo krve, trny, domy ve skleníku, tvorové podobní velkým vodním červům, pracující v docích jako levná pracovní síla, oživlí mrtví, vymírající, lidé, jimž bylo za zločin přetvořeno tělo v alegorii trestu, jimž změnili tváře a přidali údy a nové mechanické části, jedni do konce života topí pod kotlem ve svém parním srdci, chodící orlové myslící v letu, politici, děvky, vědci a žebráci. A jejich společným jmenovatelem je název města a podstatné jméno člověk.

V science fiction, ve fantasy, se mluví o revoluci, o proměně „žánrů“, o jejich prolínání, protože mladý muž, China Miéville, vydal román, Nádraží Perdido, u nás nejocenenější fantastický text minulého roku, a protože vydal román další, Jizvu. Jizva je skutečně jedním z nejnápadnějších titulů tohoto roku; a její velikost nespočívá v oné pozornosti, jíž se jí může dostávat, ale v textu samotném.

Nádraží Perdido má svůj způsob vyprávění, popis města, Nového Krobuzonu. Teprve v něm se odehrává velký příběh vědce, který se pokouší navrátit svému klientovi a příteli v ptačí podobě možnost létat, a který v soustředění se na tento projekt přivolává pohromu města. Město páchne, leží v bahně okolo řeky, obchodní tepny, a jaksi v aristotelovském samoplození kvete. Zatímco se publicistika v pseudoteoretickém blouznění snaží terminologicky postihnout soužití fantastických bytostí, technologií a věcí v lidském městě Nádraží Perdida a vytváří pro něj subžánry, zůstává v tichu za posledním slovem knihy sémiotická exploze, která v čtenáři, jenž poznal město, propojuje všechny obrazy jeho míst v definici člověka. Tato Miévillova pointa povyšuje popis fikčního světa, nekonečně bizarního, ale logického, zhmotňuje Nový Krobuzon v gigantickém významu člověka. A za touto ránou v lidském sebevědomí následuje vzpomínka na Nový Krobuzon, právě vydaný román Jizva. Nádraží Perdido takto vysvětluje podobu Jizvy.

China Miéville stvořil v novém románu nové město, Armadu, plovoucí po mořích, složenou ze svázaných člunů a parníků, zámořských lodí, vrtných plošin. Příznačně došlo na straně 276 knihy k záměně názvů obou měst, Armady a Nového Krobuzonu; megapole Nádraží Perdida je zde stále přítomná, v mlčení,

v touze hlavní hrdinky vrátit se domů; a vrací se v pěti stech stranách knihy, celou knihou. Armada je jízvou v tom slova smyslu, že se v ní zacelují rány uštědřené člověku, lidem, v Novém Krobuzonu; slovo jízva se objevuje stále znovu a znovu v podobných významech, rámcuje knihu i mimo nadpis. Miéville je zde poetičtější než v Nádraží Perdidu, stejně popisný, jeho vyprávění je spádnější, je mnohem více celistvé, semknuté, příběh je inteligentní, přitažlivý, zákeřný k postavám a ke čtenáři. Mieville rozepisuje otázku možnosti/volby člověka, celý román je manifestací rozhodnutí se ve volbě vyprávění, účasti na příběhu, na životě, adresovanosti skutku. Text strhává čtenáře v příběhu a čeká, že nebude volit, že si už jednou konečně vybere všechno najednou.

Město je reálné; s tím, co dostalo popisem, se nepotopí. Má vládcy, obchod, zemědělství, surovinovou základnu, lov, zábavu, vědu, sex i pohřby; detaily v mikropříbězích, které ospravedlňují a vysvětlují ten velký. Za bujarou fantasií autora se mnohdy skrývají odkazy k vědě, historii, zdánlivé fantazie. A zbývají dialogy, vnitřní monology, dopisy a metaforami přetížené vize; fantastická syntax popisů, rozhovorů, kapitol. Redakční práce a překlad jsou, až na drobnosti, výborné.

Jízva je jeden z těch textů, které definitivně, a už velice brzy, zruší izolovanost science fiction/fantasy od Literatury; díváme-li se na ni právě z místa velkého el.

KAFKA A DROGY

Jsou to jiná osmdesátá léta v Kaňte, mé slzy, řekl policista. Ne taková jako v Gernsbackově kontinuu Williama Gibsona, kde kávovary soutěží v aerodynamičnosti s křídly automobilů, města jsou jasná a plná do nebe volajících makrodrapů, kde jsou lidé usměvaví a spokojení sami se sebou, s auroou moudrosti a štěstí kolem sebe ... jak už to tak v science fiction i bývá, chtěl povědět Gibson. Osmdesátá léta v Kaňte, mé slzy, řekl policista jsou spíše od Orwella. A jestli je Philip K. Dick předchůdcem kyberpunku, pak možná krom jiného i proto, že je tak výrazně antiutopický.

Univerzity v Kaňte, mé slzy, řekl policista roky a desetiletí obléhají gardisté a policisté, studenti, nemytí a hladoví, jsou ve svém odporu za barikádami jen na delší cestě do pracovních táborů, kam kratší cesta vede rovnou z ulice, třeba od namátkové kontroly elektronicky sledovaných dokladů, která odhalí těžký zločin propadlého razítka (s. 75). – „Víš, při čem ji ale nikdy nechytli?“ Ruth ztišila hlas. ‘Krmila uprchlé studenty.’ – A v takovém světě se do jednoho rána probudí Jason Taverner, geneticky modifikovaný moderátor televizního pořadu a zpěvák tklivých balad; bez dokladů, ztracený v cizím hotelu v cizí čtvrti, bez tušení příčiny své tragédie, bez sebe. A co si má počít, když kartotéka tvrdí, že nikdo jména Jason Taverner neexistuje, když jediná z třiceti miliónů diváckých tváří nezná a nepoznává Jasona Tavernera, když zná mí, přátelé i milenky se nemohou rozpomenout, zda někdy slyšeli jméno Jason Taverner, když Jason Taverner je jen opakované nic, slovo v omílání ztrácející význam, stejně jako jeho nositel. A tato proměna Jasona Tavernera v Jasona Tavernera bez jména, proměna ze dne na den, jako by z oka vypadla Kafkovi. Jen těžko se zde dobereme racionálního vysvětlení zlomu v životě hlavního charakteru knihy. Objevil se ve světě novém pouze tím, že jej tento svět nezná, a o to snáz se teď bloudí byrokratickou logikou, textem, za ztracenou identitou. Jasona Tavernera nezná realita, ne jenom lidé, které zná on, a s nimiž má, zdá se mu, společnou minulost: „Jehla dopadla do drážky s mocným zaburácením, až sebou škubl a sáhl po knoflíku, kterým se reguluje hlasitost. Pořád žádná hudba. Ani jedna nota jeho zpěvu.“ (s. 173) A jestli Jason Taverner nakonec najde svou vlastní ztracenou existenci, pak proto, že k ní dotápe. Philip K. Dick možná není zručný konstruktér zápletek, našťestí.

Za antitotalitní skrumáží policistů, gardistů, úřadů, razítek a táborů nucených prací, kterou se Jason Taverner musí prodrat, čekají drogy. A ty by snad mohly lecos vysvětlit, kdyby i vysvětlení samo nevyzeralo ako po pozretí veľkej dauky čučurjetkového sna (s. 224). Říkám to slovensky, protože slovensky neumím natolik dobře, abych byl vulgární (viz Čapek, K.: *Dopisy Věře Hružové*).

„Člověk vždycky pozná, kdy zaberou, ale nepozná, kdy odezní – pokud vůbec. (...) Nemůžete si být jisti a nemůžete si nebýt jisti.“ (s. 189) Jason Taverner má potíže s realitou, nedokáže mezi realitami rozeznávat, protože z principu by měla být jediná, a další postavy mu nepomohou: „Kathy si ho změřila (k překladu dodávám pohledem) a prohlásila: 'Možná nejseš celebrita a možná se mi vrátily halucinace (...)'“ (s. 53) Vše je pohyblivé, nejisté, dialogy jako by opsal z denníku zkušeného psychoanalytika (s. 167-170). Jason Taverner je možná zdrojovaný, jiní určitě, další jsou definováni mentální poruchou (s. 59), úchylnou (106-107) nebo alespoň podivínstvím (196).

Zdá se, že problémy s realitou prosákly z knihy ven. Když koupíte tento svazek, dostanete knihy dvě: *Kaňte, mé slzy, řekl policista* (přední strana) a *Kaňte mé slzy, řekl policista* (hřbet knihy). Je důvod být nejistý, kterou z nich čtete. Každopádně se zdá, že se mezi sebou při čtení přepínají. A za to patří nakladatelství obdiv.

(Philip K. Dick: Kaňte, mé slzy, řekl policista. Přel. Viktor Janiš.

Obálka Vladimír Vašek. Plzeň, Laser-books 2004. 248 s., 159 Kč.)

ZABILA MILIÓNY, NEZACHRÁNILA NIKOHO

Čeho není moc, toho není příliš – to pro tento druh fantasy platí, a má tak tomu být. ... Tato kniha je další první díl další fantasylogie, další sousto epiky, krmná směs dobrodružství, sexu, přátelství i vášně, cti i zrady a hrdosti nacpané do zbrojí ve službě vlasti.

Evidentně má Král věstec mnoho společných znaků s Hvězdnou pěchotou R. A. Heinleina, opravdu ji připomíná - oslavou armády, života ve sdílené disciplíně, obhajobou přísného ale spravedlivého vojensko-společenského zřízení, postupem mladého vojáka sloupcem hodností. Jen není tak demagogický, nehoruje s takovým nadšením pro každé přísné vztáhnutí ruky na štěně, které pokálelo koberec, a nehaní slabost civilistů. V Králi věštci i ve Hvězdné pěchotě je voják ten, kdo musí stavět svoji mysl a především tělo mezi vlast a nepřítele; ve Hvězdné pěchotě útočí na Zemi hmyz, v Králi věštci posedla bohyně války dva hrdiny-protagonisty, aby zachránili zemi před uhnitím v letargii a před tím, kdo by ji chtěl z letargie zachránit před nimi – povinnost války je na tomto textu nejzajímavější; jak lehce by šlo obrátit jeho pokračování ve velkou fantasy komedii války.

Sympatické je na Králi věštci to, že je vyprávěním uvězněného velitele armád císařství, který se svým pánem, králem věstcem, přinesl své zemi příliš mnoho utrpení, a teď vzpomíná a čeká na smrt. Všechny hrdinské skutky tak nedoprovází plané napětí ale nutnost úspěchu vojáka, který měl to štěstí (s. 467) a dožil se onoho chladu kopky. Tato fantasy nemá hrdinu, který snad znovu zázračně vyvázne, ale který jednoduše přežil; a autor jej dělá i s onou přirozeností vojáka přesvědčivým; a s ním i armádu, která zažívá změnu, a to je dalším vůdčím tématem knihy, když se její součástí stávají čarodějové, kteří mění způsoby vedení šarvátek, bitev a válek. V intermezzech mezi nimi vyplňují knihu detailní popisy milostných, citových, dobrodružství hlavního hrdiny; a repertoár jeho dovedností je zde široký; a korespondující s jeho povoláním i povahou, a vůle svěřit se nezměrná (Vzpomenu-li na cílovou skupinu knihy, snad bych měl inkriminovaná místa též označit stranou ... 57-58, 188-189, 216-217, 228, 291-293, 364, 339-400, 413-414, 457, 462-463, 457, 464-465, 523-524). A jestliže se přimísí strojenost a patos, co proti tomu v takovém textu, v textu o armádě a lásce tolika poloh, namítat.

Tuto knihu si koupí ten, kdo ví, co v ní asi najde; a myslím, že jednoduše nebude zklamán.

(Chris Bunch: Král věstec. Přel. Petr Černý. Obálka Petr Bauer. Plzeň, Perseus 2004. 536 s. 269 Kč.)

BÁJEČNEJ KLUK

Tenhle příběh není pravda – ale ať sním klobouk, jestli vám budu lhát – že žil kdysi jeden panoš – který se chtěl rytířem stát – Sloužil dlouho pro rád, v němž už z ostudy měl na kabát – ale přesto rád měl rád a krále i svou zemi měl ten panoš rád.

Když se báječným rekem – stane báječnej kluk – jsou z toho plné stránky kronik – a o chlastu ani ženskéjch ani muk – Celej den jen tak jezdí – za bezprávním povinností hnán – když se báječným rekem – stane báječnej kmán.

A jak se tak všechno dalo – tak už na výpravě v cizí zemi byl – aby svému králi – říši trpaslíků slovem naklonil

A jak píseň pokračuje, zpívá se v ní o unesené princezně, kterou, korunu svého spiknutí, jakýsi nedobrý šlechtic unese za pomoci orků, alespoň tak se zdá, a trpaslíci chtě nechtě musejí s panošem do jeho království, splnit dávný slib jejich rodu. A že je to jen začátek dlouhého zpěvu, v němž se nakonec mnohé ukáže být jiným, než se zdálo být prve a později?

Martin D. Antonín, na jehož motivy se píseň píše, jenž tuto fabuli vepsal do románu *Křivé ostří*, především dbal na lehký humor, lehkým vtipem otevírá každou kapitolu románu, tím klíčem jsou pseudotrpaslická přísloví, přísloví aktualizovaná dějem, a samozřejmě i uvnitř kapitol lehký vtip vládne. A tak jsou trpaslíci veselí, bodří, a nebo náležitě mrzutí, netykaví, popíjejí tak často a tak moc, dobírají si sebe a panoše a všechno a všechny kolem, navzdory tomuto lakonickému prohlášení nápaditě, mile, až k zasmání, častují se kopanci a štulci do tváří, takovými britkými pointami svých vtipů, a v krčmách věrni svému naturelu iniciují šarvátky, v nichž teče krev, a tečou mozky, padají údy zřejmě bezectných, neschopných rváčů; a to stále v lehkém humoru, jako v *Brautiganově Melounovém cukru*, ve scéně s.. s utínáním údů. Tedy v *Brautiganovi* to má fungovat jako štulec do tváře čtenáře. ... Taková už lehká fantasy s lehkým humorem je, že ano? Ostatně taková je především, na to nezapomínejme, trpaslická přirozenost a je už na našem panošovi, aby ve střetu dvou kultur, lidské a trpaslické, na orky zapomeňme, nacházel smír, lehce humorný kompromis. Jen ta čestnost, starost o potřebné, je pak bez lehkého humoru a tak jaksi osamělá. Naštěstí se zde vyprávěči často střídají, ať

už patří na stranu černou, bílou nebo černobílou, a tak je zřejmé, že lehký humor je dílem autorovým, nikoliv nich samých.

Ve svých hranicích je *Křivé ostří* příjemné. Rozkoš z textu by u něj zažíval Barth i Líza. A hodnotit se dá zase jen ve svém fantasy kontextu.

(Martin D. Antonín: Křivé ostří. Obálka a ilustrace Jan Pekárek. Praha, Straky na vrbě 2004. 240 544 s. 225 Kč.)

7/2

Toto světlé dílko, tato politická fikce, tento výlupek kdybyhistorie se do historie nezapíše ... ale dnešek by si získat mohl. Rychlý je a pestrý, chytrý. Hýří aktualizacemi, paralelami, optimismem. A nakonec snad bude Milénium falešných proroků i levná pravda.

Martin Becker a americký prezident, Svatý Otec a profesor Ernst Gellner (Národy a nacionalismus, Rozum a kultura) jsou hrdiny Milénia falešných proroků (zapomenout nelze na zelenookou Arabku a pružnou studentku římské medicíny, ve vši „klasické“ sci-fi cudnosti), a těm je protiváhou dikce tiskových zpráv, politických prohlášení, logika mediálních informačních směn a náboženských fanatismů, krátká, ostrá a vtipná politfikce.

Připusťme, že Martin Becker našel Ježíšův hrob, i s Ježíšem, a že má tu vůli obhájit svůj objev bez ohledu vědecky, připusťme, že administrativu USA až do nejvyšších míst úspěšně indoktrinovali náboženští fanatikové, jejichž jediným cílem je válka na Blízkém východě a následný Armagedon, ve všech biblických konotacích, vlastně veskrze biblický. Připusťme a v Miléniu falešných proroků se bude vidět.

František Emmert, autor, v této fantasií diskutuje problémy našeho světa, přivráceného západní polokoulí, míchá v navržené situaci náboženství, náboženství a ateizmy, národnosti, ekonomiky, ideje. Spolehá na textový svět kulturního člověka naší Evropy, na obrázky z Izraele, Blízkého východu, které lze tak snadno spoutat v klišé horké, červené linky, na komentáře kampaní budoucích amerických presidentů, které od bulváru dělí jen téma, na zprávy o muslimských fundamentalistech, na „Irák“. Napojuje se vtěchto místech a vypráví v science-fiction stroji času nastaveném s velkým rozptylem na dnešek. V parodii žurnalistiky, jako imitátor masmediálního zpravodajství, s hrdiny, jež není třeba právě vedle politických témat řešit, velebí cestu racionalismu, snášenlivosti, lásky a Pravdy. Mohl by být proto nazván ironickým romantikem, Milénium falešných proroků ironickou romancí.

Kolikrát ještě musí být napsána politfikce, aby nebylo toto slovo v kontextu české science-fiction vyplněno Peklem Beneš Josefa Nesvadby. Peklo Beneš ve své velikosti vsadilo na eternitu, Milénium falešných proroků na efektivní efemérnost, bez urážky. Pod šestkou Pekla Beneš získává v kontextu politfikcí Milénium falešných proroků sedm.. polovinu.

(František Emmert: Milénium falešných proroků. Obálka

Dita P. Königová. Praha, Baset 2004. 240 s. 129 Kč.)

OSTŘÍ NEBO RUKOJEŤ

Myslím, že Miroslav Žamboch stále a znovu a znovu přemýšlí nad tím, jestli mají meče rukojeti, jestli nejsou od konce ke konci jen ostřím. A je pak už každého nejvlastnější věcí, co všechno musí zkusit, aby ho jilec, v některé ze svých podob, nerozdíral; i ve starých strupech na ruce.

Na křídlech tornáda je kniha dvanácti povídek, vyrovnaný soubor textů vyrovnaných v lince od fantasy k science fiction. A na každou povídku připadá jeden svět, a na každý svět hrdina, v jednotném či množném čísle, sezdaný s autorovou náklonností k čistotě ich-formy.

Miroslav Žamboch bezelstně vybírá nové podoby nových míst, zapomíná s lehkostí na zákony svých předešlých světů, aby se, bez nutnosti konfrontovat se s nimi, v dalším aktu stvoření oddal jiným. Povídku od povídky, mluvím-li jen a pouze o této knize, oddělují drobnosti dourčující globální zvláštnosti prostředí. Detail je tu mírou zákona. Miroslav Žamboch jako by zjišťoval, že věci mají svá místa, že magie světa jedna má podobu energetických výbojů, koulí bílých světél, že ve světě dvě lze svolat do šedavého mračna sílu dávno mrtvých, aby zkonduzovala v patině čepele, že pro svět tři je kouzlo usídlené v pozměněných ramelech DNA. Jako by poznával, kde se nacházejí lavice, stůl a židle, hora a pouštní valy pod ní, korbel piva a výčep, jeho hrdina a on sám, protože v jeho vyprávění, zdánlivě nedefinovatelně neobratném, místy obrazném, místy příkře věcném, semknutém v jednoduše děje, neuvěříme tomu, že tudy, kolem lavice, stolu a židle, neprochází, že je neobjevuje. A on bude zatím klást věci a charaktery kam patří, do světů, které teprve tvoří, které před ním nebyly, kupodivu. V jeho povídkách je jakási naivita, naivita psaní, pro kterou musím něco takového prohlásit. Kdybych to nechtěl udělat, stopoval bych autora v textech, hledat konstrukční „nedostatky“ (např. nefunkční obecná čeština, s. 131; samoučelné intuice postav, s. 238; setkání se v pointě s jiným /Sapkowski/ textem, s. 239) druhým, kritickým, čtením, pro nějž tato kniha není stvořena; a za zády by se mi vysmíval únos mne samého v prvním čtení, neoddiskutovatelný. Miroslav Žamboch je neliterární, právě tak, aby se odděloval od literatury jako individualita; což je tvrzení banální, a na tomto místě nesmírně podstatné.

Mimo „pravdivost“, autenticitu, Žambochových světů je zde jejich estetika. Vysoké hory, řídký vzduch a hučení, zatmění, v hlavách bojovníků snažících se o přežití a o smrt soupeře a o prosté vědomí, vlny rozbouřeného oceánu pod křídly tornáda, dívčí tábor po trifidovské katastrofě, mezistanice cest po fantasy světech pro věčné bojovníky. Exotická místa, nikoliv rekreační.

Žambochovi hrdinové často vstupují do děje s tajemstvím minulosti, někdy dále poodhalovaným, někdy nevysloveným, jen naznačovaným. Utíkají před něčím, zapomínají na něco, snaží se cosi dohonit, vystopovat, a nebo jen učí svaly na obličejí grimasu klidu a rezignovanosti. Jsou tiší, vyrovnaní nedosažitelností smíru. A v situacích, do nichž se dostávají, je zkoušena, krom jejich síly, rychlosti či připravenosti, jejich mravnost. Rozhodují se, jaký jílec uchopit, zda vůbec některý, proč. Miroslav Žamboch píše texty o etice, v nichž musí dojít na nože, v nichž je krev neodmyslitelná. A stále, u potoků krve, u Žambochovy příručky autopsie, zůstává ono ostří prodlužující se do rukojeti. Řečeno jinak, mají Žambochovy zbraně hlavně na obě strany. A přesto autor zabíjí bez zaváhání, bez uzardění. Není zde rozhodování, zda zabít či ne, jen příliš mnoho otázek po tom: jak odžít své v přirozenosti zbraně srostlé s člověkem, jak zabít po tisíci, jak nezabít podruhé. Žamboch chce vědět, co dělají mrtví v dalším náprahu jejich kata, jak se v něm obracejí. Žamboch chce znát, které zlo, která lehkost smrti, může žít vedle upřímnosti. A odpovídá si sečnou povídkou.

Na křídlech tornáda je soubor povídek, jež nechají otázku, kterou není třeba řešit cestou zpět do nich, ale čtením povídek dalších. Nepromazávají se mezi sebou a nehaní se navzájem. Na křídlech tornáda hodnotím ... vysoko.

(Miroslav Žamboch: Na křídlech tornáda. Obálka a ilustrace Jan Patrik Krásný. Praha, Klub Julese Vernea 2004. 390 s. 218 Kč.)

ŠPINAVÁ PRÁCE

Špinavá práce je soubor šesti krátkých textů, jaksi nenáhodně na sebe navazujících (ačkoliv to je ve čtení knihy signál dočista redundantní), povídek z prazvláštního světa v krizi, snad postkatastrofického, který je líčen v barvách mafiánských ság. Na jedno podsvětí jeden kmotr, jeho ochranka s lehkými samopaly, ropné krize, jeté vozy ročník 1954, prostituce, jaderné fúze, odbory a hackeri; to vše se mi zdá býti umístěno do tohoto světa nesourodě, jeho uvěřitelnost je zanedbatelná, vše zmíněné je pouze kulisou nekončící přestřelky, při níž se přesouvají zbraně z ruky do ruky, střelci z místa na místo, kulky z hlavní do všech stran a do těl protivníků, nebo, avšak zřídka jen, do těl hlavních hrdinů. Špinavá práce je sled pronásledování, respektive útěků, při němž stále ještě charakterní hrdina uchovává v tomto nelitostném, musím říct „odlidštěném“, světě poslední kousek citu, ve svém srdci, co chvíli ohroženém rojem střepů z baru tříštěného rojem kulek, nebo dokonce jednou z nich, pokud ji nezastaví v náprsní kapse šťastně zapomenutý minipočítač. Většinu času, který s ním smíme sdílet, je hrdina knihy na padnutí, těžce zmožen po nějak závažném střetu, kdy bylo usilováno o jeho život, z důvodů, které jsou sice předestřeny, ale společně s fikčním světem Špinavé práce jsou k neuvěření; a tak se potácí k dávce záchranné drogy, k automobilu, kterým ujede, ne však dalším problémům, za záchranou těch dobrých věcí, které zbyly, hnán, jak je vysvětleno, nevysvětlitelným puzením.

Lze se však jistě postavit ke Špinavé práci i z druhé strany. Lze snadno prohlásit, že se jedná o jazykově hravější, vtípem sršící kulhánkovské dobrodružství, že nápaditě dělá z mrtváků gangstery a z popelnic zabijácká komanda, o nichž se dozvíme z úst cynického vypravěče. Z mého pohledu je „Špinavá práce“ nomen omen.

(Schink Petr: Špinavá práce. Obálka Jan Doležálek. Český Těšín, Wolf Publishing 2006. 224 s., 239 Kč.)

POSLEDNÍ KONEC SVĚTA

Science fiction povídka může být doslova nebezpečnou vizí, může popírat limity žánru, kterým redaktorů a kritiků znalí pozorovatelé říkali tabu, jak tomu zde myslím není, může science fiction objevovat nové vztahy k životu, vesmíru a vůbec, jako Odysea z Marsu nebo snad v náznaku Stromy se smějí. Vědecko fantastická povídka může varovat před nějakým typem totality, který je jen hyperbolou čehosi už dávno přítomného, může ukazovat harlekýna s těžkým závažím v osidlech normalitě propadlé společnosti, třeba i s lehkým humorem a úšklebkem absurditě (Muž bez fantazie). Sci-fi povídka je někdy i hříčkou, jednou z planet Lusus v možných světech spekulativní prózy, veselou allamagoosní báchorkou (Hračka). Krátký science fiction text může být kontextem oživaný soubor vět z kroniky osidlování Marsu, Země (Nový domov), nebo veškerých dálku pějících světů, a bývá i povzdechnutím nad smyslem života, které přichází až sedí-li člověk ve vlaku do pekla, a ať už je v jakkoliv fantasticko-vědeckém světě (Tři přání, Marně zvoníš u dveří). A navíc se někdy kyberomilovná scifi směje ze strachu z dnes třeba i malinko samoorganizované technosféry, ve které fantazie emergují (Platební karta), či zcela bez přístrojů zakládá pantheony nových světů a jejich mytologii supermanů (Hromovládce).

Science fiction povídka může být variací zákonů robotiky (Věčný život), nebo jen prostou úvahou nad prostým artificiálním životem (Kulatý smysl), může dělat ze čtenáře blbce z Xenemünde (Cililink), může nadmíru lyricky a vtípně ukazovat UFO únos (Hosté z Alfa Centauri), může vynalézat divné konce divných vynálezů (Generátor smíchu, Supercharizma). Science fiction povídka bývá i nudná, nemožno se v ní kolikrát dohledat smyslu, uspokojení z četby (Lupiči z LLL, Psychodlak, Hromovládce).

Poslední konec světa Ladislava Szalae je krátkou sbírkou mnoha krátkých povídek (příklady kurzívou), které, čtou-li se v kontextu dějin science fiction, jak z aluzí vidno, jsou s nimi v mnohém příjemně spojené. Jsou nekomplikované a lehké, jak nemůže být sníh, propadávající céсурami nudy.

(Ladislav Szalai: Poslední konec světa. Obálka Zdeněk Hajný. Praha, Český klub 2006. 169 s., 189 Kč.)

THRILLER O NESMRTELNOSTI

Nesmrtelnost je meta pro náročné, pro egocentrické geniální hlupce, kteří se rozhodli skoncovat, třeba i jednou provždy, s přirozeností a přirozením jednoho každého lidského těla, s lidským údělem v nestálé kašovitě hmotě, která nemá nic co do činění s naší vysokou duchovní identitou, celou vězící v organickém strachu ze smrti. Abych navázal, kde jsem minule skončil, říkám: Jsme celí z masa.

Nesmrtelnost je vysoké téma, o ni se hraje v románu Grega Ilese Projekt stvořitel, v kulisách nízké, krmné, literatury, na pozadí seriózní populární vědy; kniha crichtonovsky zapracovává dějiny umělé inteligence, vědy dvacátého století vůbec, a malinko divoce a s příměsí srdcebolné naivity extrapoluje. Otázky „Co pak v těch kilech drátů počnem si do věčnosti“ zde jen mimoděk vyplývají z akce kolem narychlo dotvářené umělé inteligence, Stvořitele v počítači/neuronové síti, která jímá lidský magneticko-rezonanční „neuromodel“ a nechává jej běžet nezměrnou rychlostí dál, jako samostatně se vyvíjející bytost nového řádu, nadčlověka (s. 341). Důležité je zde, jaký má celý projekt dopad na národní bezpečnost, kteří agenti co o projektu vědí, co konkrétně kdo řekl prezidentovi, jak na to on zareaguje, kdo bude koho považovat za schizofrenika blouznícího halucinacemi o Ježíši a bohu vůbec, jelikož i oni musejí promluvit do takto závažných událostí. Dále zde nalezneme: rejdy tajných služeb, smrt významného vědce a její podivné okolnosti, autohonitby, celostátní pátrání a nalézání, útěk do Izraele, ke zřídlu božství, pak prozření, boží záměr se světem.. a strach ze smrti nachýlené tak blízko, hrotící se přes instinkty a přes city, přes intelekt plný matematiky a jazyka přírody, věčnosti, vedle níž je konec tak zbytečně prostý, tak zlý.

Nejpomateněji teď musí znít, že je to vše relativně citlivě skloubeno, že jako thrilleroidní science fiction je Projekt stvořitel úspěšný, že mozaika akce a zastřených otázek k nesmrtelnosti má čitelný a nikoliv zbytečný vzor. Projekt stvořitel může intelektuálně podráždit, podrbat, a může napnout v honbě za něčím, co by snad mohlo mít skutečně smysl, ve světle naší neslavné omezenosti, o níž tato kniha svou vlastní omezeností vypovídá až příliš mnoho. V science fiction otevírají lidé oči do svých věčných křemíkových existencí, a až začnou parlamenty projednávat, zda Projekt stvořitel ano či ne, v ní už se bude řešit smrt vesmíru, která nás hluboce trápí už teď, nemyslíte?

(Greg Iles: Projekt stvořitel. Přel. Jiří Balek. Obálka Ivan Brůha. Praha, Euromedia Group k. s. – Knižní klub 2004. 418 s., 249 Kč.)

PŘEDTUCHY

Svět učinil tuto knihu aktuální, jakoby si za ním při svém vydání pospíšila. Ne snad však, že by měla fikce nakročeno před „skutečností“, to si zase jako vždy padají do náruče.

Kdosi unáší děti a zavírá je do domu, v němž mají učinit skutečností jakýsi nový model rodiny. Otázkou je, jak se taková myšlenka ve všech svých patvarných detailech vylíhla, jak se sem děti dostávají... jak se jen mohou dostat ven, pokud ovšem chtějí, po letech mezi těmi zdmi a tvářemi. Co všechno se tam stalo? A jaký stín vrhá tento Barák na náš všednovšední dům a životy, jež v něm žijeme? A to vše mimo jakékoliv aluze k antitotalitní literatuře, jednoduchým příběhem pro dospívající.

Ale než se to vše odkryje, je tu dětský detektiv pro odprádání tajemství, dívka s předtuchami, která přeci mohla, v pachu pomerančů z Avalonu, zabránit své matce, aby se vydala na služební cestu s nešťastným koncem, která nechce znát přání a tužby a chtějíc kdekterého náhodného kolemjdoucího, která, právě ona, musí jít po stopách ne právě své nejlepší kamarádky (uteklé, ztracené, unesené?). A kdyby snad našla ztracené děti, kdyby se u nich, lapená předtuchou, ztratila, pak jen a pouze proto, aby si uvědomila, že má svou novou rodinu.

Na prvním místě v této knize stojí v první osobě uvěřitelně vyvedená hlavní hrdinka, které překonávaná nebezpečí katalyzují vztah k nejbližšímu okolí. Láme se v ní o „náplast času“ a bídu v Baráku zavřených dětí nechota vystoupit ze sebe a poznávat „novou rodinu“ ve všech drobnostech, které ji nemají utlačovat v samotě, ale nabízejí se ke sdílení. Je z tohoto zřejmé, že kniha nepostrádá výchovný prvek, v slovech hlavní hrdinky však zdrsni do přijatelné polohy.

Albatros knihu vysázels s velkými pochybami například nad tím, patří-li se po teče za větou vkládat mezeru, předkladatel místy toporně utíkal z obecné češtiny do spisovné. Předtuchy jistě mohou zaujmout svého mladého čtenáře.

(Jude Watson: Předtuchy. Přel. Lumír Mikulka.

Praha, Albatros 2006. 234 s., 135 Kč.)

PŘÍŠTĚ

„A především (...) nepřipustíme, aby to, co bylo mezi Tristanem a Iseult, vstoupilo do legendy jako láska vítězná, triumfující, překonávající překážky a spojující milence dokonce i po smrti.“ (Sapkowski, A.: *Maladie*)

Je-li cit hluboký, horonosný, teprve pak smíme při své víře doufat v převtělení, v opětovné setkání dvou duší, které k sobě přirůstaly tak těsně, že se navrátí na vezdejší svět a znovu a opět budou žít ze sebe mezi sebou nekonečnou a nekončící lásku; a co se odmílovat nepodaří, odmílují se Příště. Nemoc zachvacující lidská srdce byla od Tristana a Izoldy vynesena a tam, kde se setkává s velkým příběhem, krotí čas a prostor; tolik teorie tohoto textu (s. 26-34).

Bez nadsázky tedy je Příště Marca Levyho romantický příběh, s tajemstvím obrazů ruského malíře devatenáctého století, z nichž čteme o pohnutém životě jejich tvůrce pokračujícím po více než století reinkarnovanou láskou, která však musí překonávat nástrahy, jimiž by dokonce mohla zajít. Její dějiny jsou čtenáři předestřeny ústy znalce umění, hlavního hrdiny, který snad v onom citovém stěhování duší sehrává významnou úlohu. A jak jsou nám odhalovány nové a nové skutečnosti, spěje vše k závěru, pro nějž už slovo romantický nemusí být jako zastupné docela dobře dostatečné.

Levy v tomto svém dílku o dvanácti kapitolách odehrává mezi pěti postavami drama za zachování zmíněného citu, dokonale odděluje bílou od černé a jen náznakem nechává prokmitnout jednu v druhé, prokládá stránky popisu nepřesvědčivými dialogy (např. přátelské špičkování dvou hlavních mužských charakterů, s. 35, 100) těchto černobílých postav a poučený nás nechává obohatit se informacemi nepochybného charakteru (s. 229) o obchodu obrazy.

Autor vše balí jemně kotníčkovou erotikou a snovými představami, které obluzují milence při jejich náhodnýchnenáhodných dotecích; a to je těžištěm knihy. Příště je prostinký romantický příběh s příměsí fantastična, alespoň tak se mi zdá.

(Marc Levy: Příště. Přel. Jiří Esser. Obálka Jolana Ryšavá. Praha, Albatros 2006. 232 s., 220 Kč.)

I KDYŽ PŮJDU ROKLÍ ŠERÉ SMRTI

Smíš zůstat mrtev Ivo Fencla je milostný dopis, jehož adresátem bych chtěl být, román adorující milovanou bytost až k prahu bolesti, jen utílá kniha, jejíž jednotvárná modř obalu jako by už začínala rozprostírat zásvětní mimoprostor lásky až za hrob.

Střelili Lorence, sesunul se na zem. Neutopil se v nízkém chlupu semišového koberce kina, ale už se nenadechl. A pak se otáčel kolem vystřelené kulky, vznášel se nad sebou a rozpoznával, co to znamená „vznáším se nad sebou“, já nad sebou, rozpopisoval se mezi tunelem světla a šňůrou vzpomínek, a pak už byl duchem. Lorence vrátila na půl cesty zpět strast, trýzeň z milování, Ivana, aby..

Smíš zůstat mrtev je sladké potvorstvo (jako Demlova Miriam, místy tak podobná). Je to bombón, který se v ústech nechce rozpustit, i když už jsou dosyta sladká, pořád, pořád sladká, cukrkandlová, medová, melasová, sladká, sladká, sladká. A je to těžká vůně, kterou už po krátké době nelze otupělými smysly ucítit, těžko se hledá a znovu nasává její tón. Lorenc miluje Ivanu. Jak bombónově to z každé strany nelze nevědět. „Já... Víte... Byl jsem do ní opravdu navzdýcky zamilovaný.“ (s. 78) A tu čtenář do bombónu kousne, ostře nasaje vzduch, a objeví se znovu ten tón, sladkost v ústech se opět promění v chuť. Smíš zůstat mrtev je neustálé znovunalézání těch jsemů, Lorencovy lásky, rozmělněné do sto padesáti stran Ivany.

Jistě že zůstává fabule, nekomplikovaná, pointa, groteskní závěr, když celý román lze chápat jako grotesku. Lorenc je duch a zůstává s Ivanou, trpný, neužitečný strážný anděl její i jejích dětí a, vězte, jejího manžela. Lorenc, duch pozorovatel, miluje Ivanu a chce být u ní, když už ani nesetrvává ve falešné naději, je přeci mrtev, miluje a vzpomíná na Ivanu a na Ivanu na poště, protože román je to poštu znalý a pošťák se v něm najde. Miluje, setrvává a nijak aktivitou nehoří, je. Vše rámuje pravidelně se opakující citáty literatury o posmrtném, vtipně uvozují příběh, v němž se vše omlété méně i více pochybnou literaturou o cestách tam znovu objevuje v nových kulisách okolo Ivany. Jen závěrečná série citátů vysunuje knihu ven z groteskna a nechá ji zvažnět nad rein-karnacemi. Snad pro rozpaký čtenáře.

Ivo Fencl mě svou láskou přeplněnou knihou zaskočil. Vrtím nad ní hlavou. A chtěl bych poznat Ivanu.

(Ivo Fencl: Smíš zůstat mrtev. Plzeň, NAVA 2006. 160 s., 198 Kč.)

LITERATURA NORMALITY

Science fiction postrádá termín literatura normality; pro texty, jež spolu vedou dialog ve stavbě modelů nesvobody. Antitotalitním románem, zastoupeným 1984 G. Orwella, není 451 stupňů Fahrenheita, kde moc střídá tupé štěstí, a přesto jsou významy těchto textů tak blízké. Edenie a Limes inferior J. Zajdela, Deník nalezený ve vaně S. Lema, Konec civilizace A. Huxleyho, V melounovém cukru R. Brautigana, další texty Aldisse, Beara, Ellisona, Dilova a jiných jsou uchopitelné, en bloc, jako literatura normality. Z české tradice v tomto celku vězí Dům o 1000 patrech J. Weisse, Myši Natalie Mooshabrové L. Fukse a ... a ... Strach na Kvaře Ludmily Freiové.

Ve Strachu na Kvaře spojili Milenium Publishing, pro Století české sci-fi, tři romány, Strach na planetě Kvara, Cizinci na planetě Kvara, vyšlé v osmdesátých letech, a Kosmická linka Země - Kvara, který zde vychází poprvé. Nový text tvoří s předchozími „organický celek“, snad takto by to chtěla slyšet biologii inspirovaná autorka, rozšiřující zde téma nesvobody otázkou biologického determinismu (podobnost s teorií Gaia), napínající příběh nyní již mezi planetami.

V modelu Ludmily Freiové je planeta, Kvara, na níž „ztroskotali“ přesídlelci ze Země ustavují vládu Hlavního počítače, aby zastřeli předpovězený zánik života planety před budoucími masami, které rozřídí, izolují v nevědomosti.. v jistotě, a ve štěstí. Boj o právo dozvědět se, rozšířit, zprávy o omylech Hlavního počítače, o pokračování života na planetě, ve třetím díle románové série střídá porevoluční aklimatizace a cesta dál, ke svobodě ve vlastní fyziologii, v ekologii planet, ve vesmíru, rozděleném mezi stranu dobra a zla. Velké science fiction téma člověka, individuality, růstu, je zde rozměňováno v konfliktech individualit, stáří a mládí, tradice a avantgardy, názoru a protinázoru, jednotlivých svobod a jejich dluhů. Zdá se mi, že i charaktery trilogie jsou modelové, neživé; jsou vždy jednoznačně určeny, jasně vyznačeny, a toto jejich určení je opakováno pro funkci ve vyprávění, v němž se pro subjektivizaci přitažlivě střídají první s třetí osobou, způsoby reference; a text se místy nechává strhnout formou a v dialozích nepřesvědčivě zmnožuje podezření postav, jejich názorové zvraty/kolisání, nenáležité prostotě situace. Jazyk knihy může působit sterilně, místy je inscenačně patetický, nesmyslně knižní, nudný; posiluje tak velké téma, navrácí knihu do minulosti.

Lingvistická erudice autorky neznamená bezchybnost/funkčnost; lingvistické názory textu jsou naivní. Zůstává o to silnější hlas nabádání.

Strachem na Kvaře se literatura normality rozšiřuje; kniha mnohé z literatury normality opakuje, opakuje tedy diskutuje, v novém modelu, přidává do mechanismu ztrát možností člověka nové dílce; je osvěžující čistotou lidství, varující před altruismem, skandující altruismus altruismus altruismus. Chtěl bych-li být také patetický, pak bych k autorce v odkaze prohlásil: měla ústa a mohla křičet.

*(Ludmila Freiová: Strach na Kvaře. Obálka: Martin Zhouf.
Chomutov, Milenium Publishing, 2003. 610 s. 239 Kč.)*

EXKOMUNIKACE, EXKOMUNIKACE

Zvykli jsme si jaksi, nebo nám to bylo dáno, že slovo kniha označuje věci důstojné, činy snažení se o cosi, co ve směřování tohoto neoptimistického univerza k tepelné smrti znamená „ne“, pověděno poeticky. A ačkoliv se tolik knih, které jsou právy svého podstatného jména kniha, nepokouší o důstojnost, a ačkoliv si spousta z nich kdesi v sobě nějakou smrt, a třeba i plamenometně teplou, přeje, vyplňují skrytou definici knihy, oproti deskripci, o níž se tu pokouším. Ne tak tato kniha.

Zvykli jsme si jaksi, že má kniha děj, že se v ní kolikrát něco stane, a to tady jóóó. A že je nám to podáno po kouscích, a ty že mohou být různé mixovány, vrrrm, a že na sebe mohou různé odkazovat, jako je tomu v této knize. Víme, že knihy mají vypravěče, a ti že se mohou střídat, jako zde. Že jazyk knih zná metaforu a její druhy, rozeseté spoře i po stránkách této knihy. A víme, že všechny tyto nástroje, prostředky, možnosti bytí knihou knihovitost nevykřešou bij jak bij, jako se tomu nestalo na stránkách TEMNÉHO ANDĚLA.

Zvykli jsme si jaksi, že knihy plní různé funkce, že dokonce zastupují jiná média, v čemž mohou být velké a menší; jsou intertextuálně vztaženy k jiným knihám, k divadelním hrám, k filmu a k seriálům, právě k seriálům a skzeva nich k zisku. Kapitola za scénář dílu, filmové oko vypravěče, spádnost, vyhraněnost charakterů a otevřenost dalším dílům, takový je TEMNÝ ANDĚL, seriálová kniha, série seriálů. Co do funkce se to zdá být zřejmé.

Nebudu se zde vepisovat ani ze seriálové vaty této potvornosti, vůbec bych se o ní nerad rozšiřoval; a nevím, proč by ji měla science fiction adoptovat, když může zůstat ležet mezi neknihami. Dobře, máme tu postkatastrofický svět, ale to by ještě na přijetí do klubu nemuselo stačit. Mohli bychom dokonce říct, že je to jenom mainstream, to bychom se mu teprve pomstili. Nebo víte co.. ... dohodněme se jako v „Jsou celí z masa“ Terry Bissona, že na to zapomeneme, že to nebudeme zanášet do map ... „je to celé z..“.

*(Max Allan Collins: Temný anděl. Přel. Pavel Dufek. Obálka
Natálie Šercová. Praha, Motto 2005. 296 s., 219 Kč.)*

JAKOSCI-FI

Tato kniha je takový slabikář. A stejně jako mají slabikáře normotvornou funkci, má ji i ona. Výrazy jako „Tvůrci křidel“ nebo „Centrální rasa“ jsou (...) slovy, která probouzejí spící vědomí člověka k novému uvědomění. (s. 9) Tvůrci křidel učí člověka novým slovům, jako Centrální rasa, jako Zdrojová realita (s. 302), Svrchovaná jednota (s. 303), Navigátor jednoty (s. 17), nechávají v něm tato rezonovat (s. 176), předávají mu slovník a v něm svět. Jestliže slabikář při návodu ke čtení návdavkem sděluje cosi o kultuře, tento text za návodem k novému chápání reality a sebe sama, v takovém slabikování klíčových slov, tvoří kult.

Tvůrci křidel nemají podpis autora, ale máme si být vědomi toho, že on je vtěleným zástupcem Tvůrců křidel, Centrální rasy. Tato tajemná postava (s. 8), po jejíž identitě pátrá tolik oslovených čtenářů, především vzkazuje Michelu Foucaultovi, jak produktivní může být pro kult smrt autora. A v hloubce sdělení Tvůrců křidel je vskutku malicherné ptát se po jejich tvůrci (s. 305).

Knihou Tvůrci křidel se čtenáři dostává části toho, co může naleznout na internetových stránkách Tvůrců křidel, na stránkách tohoto kultu. Recenzuji její knihu, protože své předává formou science fiction příběhu, protože leží mezi science fiction knihami. Ve své podstatě, a autor by souhlasil, je ale něčím zcela jiným. Sci-fi je zde forma, kadlub, pro klíčová slova, pro otevírání vědomí.

Právě ta nejtajnější organizace, skrytá před zraky veřejnosti, před politiky, před jinými tajnými organizacemi, nalezne poselství Centrální rasy, snaží se jej přečíst, její nejschopnější lingvista se stává vůdcem projektu dekodování této záhady a nakonec nezměnitelně poznamenán tím, co objevil, volí cestu šíření šťastné zprávy do celého světa. Zprávy o tom, že naši biologičtí otcové z centra vesmíru nás volají a chtějí nás tímto svým voláním přetvořit. Takový je příběh Tvůrců křidel, nakonec nepodstatný, protože čtenář musí především poslouchat klíčová slova, významy od zdroje, které jej uvnitř nahlodají a metamorfují jej v novou kvalitu nového lidství. Příběh je jen úchytnou maticí, řekli by Tvůrci křidel, umělou, flikovanou kostrou manifestu. Budu-li mluvit jen a pouze o science fiction příběhu, protože jako skeptikovi mi nepřísluší namítat cokoliv k nejvyššímu obsahu Tvůrců křidel (s. 10), pak musím říci, že je nenápaditý, vlastně skoupý na cokoliv. Zřekl se živého dialogu, barevného, plného, popisu, autentických postav,

napětí, překvapení, potěšení z textu. Jako příběh jsou Tvůrci křídel směšní, k pláči strojení v rozhovorech (169-172, 46-47), k breku strojovi v popise (text chce být metaforický, ale jediný nástroj, který volí, znovu a znovu, je přirovnání; na straně sté jsem napočítal devětkrát jako, jinde je, nelžu, jen méně často). Hlavní hrdina vede čtenáře směsí nejlacinějších science fiction rekvizit, které jsou pseudovědecky vysvětlovány. Jakékoliv vědy je ale kniha ve významech prostá; jen v její formě se to vědou hemží. Například k větě „Vyvolali jsme molekulární změnu (...)“ (s. 166-167) připojuje překladatel poznámku: Změnu na úrovni molekul. Nejčastějšími slovy textu, slovy vědeckými, jsou struktura a analýza, a tak má vše svou strukturu, vše je analyzováno; vzpomínky jsou paměťovými strukturami (s. 252), texty jazykovými strukturami (s. 230) a jsou analyzovány, analyzovány a analyzovány. Kniha se vědě nepřičí a tím zůstává neprůstředná.

I tak je text silný, jazykem. Mate planě užívanou terminologií, opakováním vyprázdněných termínů, syntaxí dialogů, v nichž text stopuje naivní pointu, osvětlenou nejvybranějšími slovy. A to je i velké, velké, dílo překladatele, který stylově povyšuje cokoli, co stylově povýšit lze. Užívá multiverbizací (psát na klávesnici – provést několik úhozů na klávesnici, s. 37; jazyk Tvůrců křídel vskutku tíhne k analytičnosti, což je vzhledem k popsanému slovníku úsměvné). Nadměrně časté jsou přechodníky, vyskytující se i v těch tvarech, které jsou mimo už i periferie jazyka. Překladatel užívá pouze přechodníku přítomného, nadto s chybami (s. 35), nikdy ne minulého, jehož již není schopen, domnívám se. Povýšená dikce Tvůrců křídel stojí za povšimnutí, právě zkoumání strategie textu může být čtenáři útechem.

O této jakosci-fi nemohu prohlásit nic dobrého. Ale nemohu ji nedoporučit každému, kdo se chce spojit s Centrální rasou, a každému, kdo chce sledovat dobrou práci na kultu.

(Tvůrci křídel. Přel. Ján Kaleta. Obálka Petr Jančík. Praha, Lott 2004. 320 s. 230 Kč)

VIK

Archeologie severských národů v hudebních nástrojích nemá jasno. A světem se nesou písně o světlovlasých mužích, jejichž mince oživily byzantinský obchod, poztrácené matičkou Rusí, jejichž kýly lodí zúrodnily Sicílii, zahrnuly do písku kosti obránců atlantského pobřeží zabíhajícího v korytech řek hluboko do útrob starého kontinentu. O tom, co se dělo výš, až tam na sever, o tom „jdou legendy“. Pojídači mrtvých a věčně zelené templářské Yagdrasilly, skaldové a bruslařské školy jarlů, „tématu rukama, těmito prsty“, znějí v té písni, k níž si sloku přimyslel Jaroslav Mostecký v Útesech křiku.

... a co když je Grendel kromě báje i zvíře. A přijde znovu s novou generací v nakladených vajíčkách; nebo se do své niky za mrtvým druhem vrátí družka dračice, aby se pomstila na princeznách, slíbených netvorovi jako tributum pacis, pohádková daň za mír, a noví hrdinové musí znovu do už jednou vyhraného boje. Útesy křiku jsou takovým příběhem návratu draka, s promyšleným rodokmenem princů a princezen, s politikou úskoků a pokoutných tahů a rodinných tajemství, s hrdinou proti Grendelovi za lásku princezny. Jaroslav Mostecký promyslel důkladně charaktery, jejich vztahy, historie rodin a království, popsal vůle svých postav, vklíněné v té grendelovské katastrofě, a pohyboval s nimi tak dlouho, až zůstal čistý příběh, v němž se legenda stává po druhé, tentokrát v komedii nenávisti zaseté dávno, právě v dobách legend, pro legendy jiné. Není zde důležité, kolik zubů má dračí tlama, ale kdo je jak počítá. Je to baladický, ironický, příběh, v němž velké city vyvěrají na povrch, aby posílily váhu malých skutků.

Útesy křiku jsou místo s třemi sloupy pro princeznu a její dvě družky v čekání na draka. A každý den je zalévá příliv, deroucí se desítky mil do vnitrozemí pozvolna stoupající krajinou tůní zapomenuté slané vody a dodýchávajících ryb, schnoucích chaluh a krabů ukrývajících se ve vlhku jeskyní vyhloubených pracemi slané vody ve stěnách skal. A jak se voda zpěněná nad víry spodních proudů vrací do Útesů křiku, překonávajíc vyvýšená místa malými vodopády, zahlazujíc rozbourěnou hladinou hroty skal, plyne i příběh, v pravidelně přicházejících, znovu a znovu dotírajících úsecích peripetií (samozřejmě že bez narrenturmovské sebereflexe formy, která se fantasy bude připomínat). Metaforický popis,

s přetíženým přirovnáním, opakovaným jako jako jako jako (proč?, při možnostech autora), otevírá tuto krajinu nestálého moře před dialogy, které objevují další uzly zamotaného děje, zpochybňují pravost stop netvora, mrtvého přeci již tolik let, nechávají balancovat čtenáře v nedůvěře, domýšlet důvody. Lze zde skutečně nalézt schéma metaforické přirovnání popisu – cosi osvětlující dialog/posunutí děje. A schéma není pejorativum; text funguje. Stylizovaný jazyk úst vikingů, vypravěče krále a taky trochu skalda, splývá s útesy v rozbouřeném moři, s vesly dál zneklidňujícími hladinu, s drakary, s večerními ohni škvařícími maso pro hosty na soutěži básníků. Jaroslav Mostecký básní, popisuje s dojmem a pro věc samu, mluví vikingy ... přirozeně a moderně (co/jaký, který ...), v písni o legendě. Nejdrobnější motivy jeho vyprávění jsou silné, v důrazu opakují celý příběh jinak, znovu. Počet mužů na výpravě se tenčí v logice nástrah s banální logikou, která se vymaňuje z absolutních čísel v citech, které dávají hýbat se drakům.

Chytrá se říká fantasy, když nezblbne z meče a kouzla, protože má něco víc. Tak tady.

*(Jaroslav Mostecký: Útesy křiku. Obálka: Jan Patrik Krásný.
Praha, Klub Julese Vernea, Poutník 2004. 450 s. 239 Kč.)*

DOKUD TRVÁ NADĚJE NA TRANSCENDENCI

Až se tato kniha skutečně dostane do distribuce, měla by snad být opět recenzována? Opakovaná vysvětlení tomuto textu jen a pouze překreslí symetrie, měl by mít ze své podstaty jediné vyznění; ale pro autora, když jej vtělíme do strany 475, spočívá akt stvoření v mnohosti čtení; tedy proč mu ji odpírat, proč téma neopatřit repeticí :||.

Úzkost Grega Egana je snění o finální teorii. Kdyby snad měla vyjít v edici Kolumbus Mladé fronty, měla by svůj fyzický kontext ve Stručné historii času Stephena Hawkinga, v Barrowově teorii všeho, v superstrunách a ... a ve Snění o finální teorii Stevena Weinberga (s. 477); a od nich a k nim nenávratně spěje. Úzkost, cesta k elegantnímu vesmíru, hard sci-fi, „nová“ (například kyberpunkovost první kapitoly) podoba pilíře žánru, pilíře extrapolace ze známé vědy. Brian Aldiss a Robert Penrose v Bílém Marsu (Mladá fronta 2003) hledají skvrnu omega, nejmenší částici hmoty, motají se bezcílně v Makrosvětě, mikrosvětě a lidské mysli (opět edice Kolumbus) a ani nehledají cestu ven. Jakkoliv je tato kniha ve spojení fyzika a beletristy zajímavá a podstatná, stojí nad ní Egan s náručí plnou květů vědy a poezie, poezie a vědy, s úsměvem nad realizací elegantního vesmíru Úzkosti. Oproti Eganovým teoriím pole, z nichž vypadávají vesmíry v pravdivých metaforách soběpodobnosti (s. 379), v jediném rytmu srážení molekul, kolotání buněk a syčení nov, je skvrna omega skutečně malá.

Greg Egan vybral teorii všeho, zúžil téma, v nejvyšší vážnosti opomněl jiné svazky Kolumba (P. Coveney – R. Highfield, I. Prigogine – I. Stengersová ...), jeho hrdina, Andrew Worth, se s nimi rozešel, když jej opustila milenka pracující na vývoji nové turbíny (!), protože je sobecký, protože necítí, nechápe ji, nechápe lidi. Andrew je vědecký novinář, přepracovaný režisér dokumentů o excesech moderních technologií, snažící se pochopit společnost několika pohlaví, bezpohlavních i hermafroditních, antitechnologických hnutí a kultů, biotechnologických gigantů; a ve své neschopnosti pochopit druhé balancuje mezi volbami, k nimž takový svět nabádá; ale především, už pro své jméno, tíhne k racionalismu, nakonec k teorii všeho, k vědě, která chce redukovat, v níž nezývá místo na extatické bláboly o poznání bližních. V jeho vlastním fyzickém

prožitku okamžiku musí teorie všeho nakonec povstat, biologizovaná, živá.. krátká, úplná a nerozporná.

Fantastické je v Úzkosti vysvětlení teorie, které možná přibližuje vesmír informací a vesmír fyziky, které je nechává konvergovat, které formuje skutečnost (podobně u Egana v Městě permutací, u Grega Beara v Hudbě krve – té dávám pět hvězd z pěti). Úzkost je optimistická ve variantách, které za formulováním teorie všeho zůstanou lidem, kteří ní jako součástí vědomí hledí na tvary světa překryté vysvětlením. Není pak zřejmé, že člověk zapálený do svobody, nikoli variování, před možným formulováním teorie najde v kultu sílu odporovat konečným vysvětlením, za nimiž nezůstává cesta ven, ať už kamkoliv? Egan svými texty nepopírá, implicate, že poesie může být a je transcendentní, po kapkách ... dokud trvá naděje na transcendenci, dokud se jen sní o finální teorii.

(Greg Egan: Úzkost. Obálka Jürgen Rogener. Brno, NÁVRAT 2004. 480 s. 259 Kč.)

VÁLKA KVĚTIN

„Někdo z mého světa, kdo něco ví, by měl přijet a prozkoumat to tu, univerzitní profesor nebo někdo takový. Nebo ne, vědci, celý tým. Protože tady by člověk určitě mohl žít roky, a pořád by teprve začínal chápat, v čem je to jiné...“ (s. 267)

Totíž vedle světa našeho, vedle této Země, leží v jakémisi dalším rozměru svět pohádek, skřítků, a kouzel, jejichž pěstování je zde vědou, a tento svět slábne, ve svém civilizačním rozkvětu začíná kolabovat, protože mu energii bereme my, v holdstockovském smyslu slova - asi že nevěříme, že jsme zapomněli na paměť předků, že jsme v sobě udusili mýtus. A tam na druhé straně, oproti nám, to vědí a začínají se přít, jak dát věcem svého světa světlejší odstín; politické skupiny přelétavých či definitivních se snaží prosadit konečné řešení nebo otevření dialogu mezi světy. Snad nic netušící smrtelníci nepadnou pod tíhou výsledku tohoto sporu, snad i Říše skřítků bude zachována, snad nás čeká pohádkový konec.

Zdá se, že nerovnováha mezi Říší skřítků a námi má jediný průsečík, osu otáčení. Mladého muže poněkud předčasně stíženého krizí středního věku. Zdá se, že zde máme komplikovanou osobnost, jejíž dnešní vnitřní krize zasažená do Války světů, do Války květin, bude tím rozhodujícím katalyzátorem. Zdá se, že on bude hrdina.

Takovou, poněkud nenovou a banální (což by nemuselo být přítěží), fabuli, naznačeno, má Válka květin, další fantasy sága, tentokrát dvoudílná. Její první svazek ze třetiny vězí v našem světě, ve světě smrtelníků, vše se odehrává jakoby v dikci Amerických bohů, než se objeví Dvířka, než hlavní hrdina projde trhlinou mezi světy. Slibné vykreslování hlavního charakteru vystřídají poněkud nenápaditá fantasy dobrodružství v Říši skřítků, jejíž jinakost si žádá vědecký tým, a nebo pero tuctového spisovatele (strýc hlavního hrdiny sepsal o těchto místech celou knihu, Ted Williams hned dvě). Říše skřítků má své rasy, dějiny, přední rody se jmény květin, jejich koalice, řeky, vesnice a města; avšak celý ten svět je jen jaksi neumele naznačený, neautentický, vystihovaný sledem nezajímavých, zbytečných, kuriozit.

Autor má, namátkou, potíže s a/ dialogy (jsou schematické /s. 119 – 134, 328 – 332/, čtenář neuvěří, že takto může probíhat skutečný rozhovor) b/ časem (místy je v koláži textů – hlavní dějová linie, strýcův cestopis, vzpomínky – nejasné plynutí času, autorova „signalizace“ času je zmatená, pomýlená /s. 85 – 94/) c/ psychologií postav (druhá z hlavních postav je „definována“ tím, že nadužívá vulgarismy, je permanentně „roztomile drzá“ /s. 333/, protože spřostá).

Bohužel se dá říci mnoho zlého i o překladu. Opět namátkou a/ formulace („kotníky na prstech“ /s. 16/, „kdy by se hlad konečně nasytil“ /s. 81/, „proces byl popsán sice na velké prostoru, avšak ne příliš vysvětlujícím způsobem, dokonce s několika zdráhavě přiznanými a specifíčnostmi obestřenými termíny“ /s. 89/, „v díře jeho hrdla chroptěl vzduch“ /s. 115/) b/ nefunkční jenž/jež (s. 112, 114, 172) c/tematicko-rematické řazení (s. 84). Překvapilo mě jméno překladatele, o němž si myslím to nejlepší, navzdory Válce květin.

Válka květin je zbytečná kniha. Naznačil jsem, že je pro případného zájemce o ni lépe přečíst podruhé třeba Americké bohy (potřetí Sapkowského). Na válku květin myslím jako na kapesník, jako na podložku pod hrnek s kávou, jako na spotřební zboží. Stavím ji do knihovny, ze zvyku, pro její tvar. Je mi protivná představa, že bude ve velkém kupována, že bude čtena, stejně jako ta, že bude zesměšněna jedinou recenzí. A ptám se ve své neznalosti, zda je toto průměr ve fantasy ságách.

Válka květin mi teď leží vedle Deníku Pavla Juráčka, vedle tisíce stránek něčeho fascinujícího. Jak krátký by ten deník byl, kdyby mě měl každý okamžik nudy u Války květin vyhnat k němu. Válka květin se dá přečíst. Z povinnosti. Z kuriózní chuti po vadném.

(Ted Williams: Válka květin, svazek 1. Přel. Petr Kotrle. Obálka Michael Whelan. Brno, Návrat 2005. 368 s., 279 Kč.)

ZPOVĚĚ MAXE TIVOLIHO

„To, co jsem slyšel, byla pouze melodie složená ze zvuků hrajících si děti, nic jiného, než právě to, a vzduch byl tak křišťálový, že v tom oparu smíšených hlasů, velebných i nejímavých, vzdálených i magicky blízkých, bezelstných i božsky tajemných – člověk slyšel, tu a tam, jakoby pout zbavený, takřka artikulovaný výbuch svěžího smíchu, prasknutí pálky, rachocení dětského vláčku, jenže všechno bylo skutečně příliš daleko, než aby oko dokázalo zachytit sebemenší pohyb na světlem vyleptaných ulicích. Stál jsem na velebném úbočí a naslouchal tomu melodickému tetelení, těm zábleskům osamělých výkřiků s jakýmsi cudným šumem namísto doprovodu, a potom jsem došel k poznání, že ta beznadějně palčivá bolest nepramení z toho, že vedle mě nestojí Lolita, ale že v té harmonii chybí její hlas.“ (Nabokov, V.: Lolita. Praha 2003, s. 347; dále strany neuvádím)

Maxi Tivolimu byla dána taková Lolita, jemu vlastní a jediná, osoba, bez níž celý další svět ztrácí zvuk, a nemoc podobná nemoci Merlinově, jen je při ní paměť jasná, nedotýkaná, a tak píše zповěď, podobně jako Lolitin svůdce, Humbert Humbert, protože v kontextu sonetů malinkaté Lauře je láska cit, a v blízkosti historie katastrof člověka, jemuž byl v podivné nemoci těla obrácen čas, lze chápat mlčení, a zamlčování a lhaní a křivopřísežnictví a všechny další vraždy nevysloveného, jako druhé pravidlo hry o život; první, a už se to dá tušit, mon cher, cher monsieur, zní: „Každý z nás je něčí životní láska“ (s. 9).

Max Tivoli se narodil jako malá rozinka, stařec velikosti kojence, a rostl a vrásky se mu vyhlazovaly a vous ztrácel šed' a svaly mu sílily. Mládl. Zatímco jeho tělo jakoby podstupovalo podivnou cestu proti proudu Stygu, mysl plula s jeho vodou; osud si s Maxem Tivolim šeredně zahrál. A pak se v těle muže po padesátce a se srdcem dospívajícího chlapce ve své nejtěžší hodině zamiluje do ještě mladší lolitky, jak kontextuální, a líbá ji v pachu stáří a zatuchlých odložených šatů po otcí, tvrdými kožnatými rty ... a ztrácí panictví s její matkou, která rozhodně není jeho vrstevnice, ale s níž je blíž i její dceři ... opakuje tolik Humbertových kroků, v tak podobných situacích, jen aby mohl být s ní, s ní, protože podléhá prvnímu pravidlu (129 – 130). Max Tivoli si s ostatními šeredně zahrává, protože zůstává tím, za koho ho považují. A na krku se mu stále houpá přívěšek s vyrytým datem jeho předpokládaného.. narození.

Max Tivoli mládne, ačkoliv jak víme, čas nejméně je jeho spojenec, a objevuje se vždy jiný v nové roli u své Lolity a tráví s ní život, a ona s ním. Humbert Humbert Lolitu ztratil, v průvodci po amerických motelech, a protože zestárla, protože do jejího těla nymfíčky se vtlačila dospělá Lolita („(...) v té harmonii chybí její hlas.“); Max Tivoli může napravovat milostné chyby, vrací se ke své Alici, která pro něj neztrácí na přitažlivosti, a nepoznán, když zapřel sama sebe, celý svůj život, dopisuje nad původní Lolitu další a další kapitoly, svazuje svou nebohou nešťastnou lásku svou přítomností, protože nemůže jinak.

Greer není tak cituplný vypravěč jako Nabokov („Lolita, světlo mého života, žár mých slabin“), všechny cesty k Lolitě/Alici jsou zde mimo medotekoucí vzrušení opakovaně komplikovány, Humbertova „situace“ je s Maxovým mládnutím neustále rekontextualizována, a Max znovu a znovu staví své činy do „horšího“ světla, než jaké na ně vrhá emapatický čtenář; Humbertovu šířavost („Frigidní ctihodné porotkyně! (...) vždyt' já ani nebyl jejím prvním milencem!“) střídají Maxova flagelantská přiznání, stále smutnější konstatování jeho fixovanosti na svou životní lásku, která má následky.

Zpověď Maxe Tivoliho se do Ikarie zatoulala. Dobře tomu tak.

(Andrew Sean Greer: Zpověď Maxe Tivoliho. Přel. David Záleský a Markéta Záleská. Obálka Pavel Hrach. Praha, Odeon 2006. 240 s., 206 Kč.)

CHVÁLA MARNOTRATNOSTI

Jestliže čtu science fiction, a znovu poznávám, že příběh není mrtev, že vyprávění neumírá, že se nadto může zdát přebujelým, objevuji spolu s tím, v tom, nejspodnější proudy Gernsbackova kontinua, nahmatávám základnu, nadaci, science fiction a opět se přesvědčuji, jak je pevná.

Ztracené slunce, román této recenze, je marnotratné vyprávění, je space opera lidského vesmíru vyříznutého pro děj v desítkách milénií; takto rozprostraněná je v záplectce, v krizi i v katarzi, taková je její fabule osudu lidstva a jeho galaxie; syžet je mikrodrámatem jediné planety, k níž je na začátku textu směřováno, na konci je opuštěna.

Autoři, Sean Williams a Shane Dix, stvořili svět kast, sociálních druhů člověka, které jsou však určeny biologicky. Lidé, méně či více „biologicky schopní“, vytvářejí v limitách své determinace společenství, žijí v nich a poznávají okolí, snaží se o transcendenci, o postup na žebříčku evoluce, na schodech sociální hierarchie, po příčlích k božství. A jakkoli se chce čtenář ptát, po odpovědích a jiných otázkách k takovému světu, nedozví se již mnoho jiného. Autoři charakteristiky galaxie používají jako stavební pro svůj fikční svět, který nebude rozrušován problematizováním, vyhýbají se rekontextualizacím těch dějů, míst, slov, přesvědčení, snění, která nabádají, v mé představě, k dialogu o svém významu. A tak je tato galaxie z definice lidská a roztržštěná mezi kastami, je jen a pouze právě tak dobrá a špatná jak jen může být. Autoři udělají vše proto, aby jim kulisy stály pevně, aby se zbytečně nerozplývaly v subjektivních zřenech těch či jiných postav a vypravěčů, a pak je možný velkýmalý příběh, rychlé vyprávění, rychlé čtení. Ztracené slunce je beznadějně čtivé, podává ostré informace, plány svých postav, jimiž se děj v dané partii textu řídí, nechává diváka, pochybujícího nad realizovatelností těchto plánů, věřícího v úspěch, doklopýtat se, doběhnout, podle plánu, plánu na konec. Čtenář je účastníkem děje, protože jestliže čte, jestliže nepřestává číst, srozuměn s pravidly, hraje, v navrženém prostředí navrženou hru, velkýmalý příběh. A navíc si autoři ponechávají malé množství nedořečeností, které musejí vpadnout do mozaiky a vytvořit, ačkoliv může být úsměvné podléhání tomuto deus ex machina, pointu. A tak je dán konec knihy, v laxnosti tohoto výroku.

Marnotratnost Ztraceného slunce spočívá právě v tom, že v takto ostrém prostředí se pohybují hrdinové, výjimeční, nejlepší ve svých schopnostech, schopní mnohého, nikoliv však čehokoliv. Uniká zde polapení nejschopnější umělá inteligence dosažitelného vesmíru, umístěná na zádech přespriliš schopného tajného agenta, jemuž pomáhá největší, nejschopnější, mistr parapsychologie; a všechny ochraňuje nejlepší válečník, biologický stroj/člověk. Kniha sleduje realizaci právě jejich plánů, popisuje ji, vypráví ji, abychom žasli nad tím, co vše je možné ve spojení nejschopnějších. (Parodičnost zůstává u tohoto textu otázkou, není nijak signalizovaná a obávám se, že může být jen nechtěná.)

A pak je zde partie textu, přitažlivá, povolná zvučí čtenáře, otevřená interpretaci, domýšlení, přesinterpretaci, vyprávěná „kyberpunkovým“ kapitánem lodi, protivníkem společnosti velkých hlavních hrdinů Ztraceného marnotratného slunce. Zde, při konečně neprozrazeném plánu, při znalosti charakterů, jejich možností, které čtenář v předchozím textu musel dokonale pochopit, se otevírá nesmírné pole možností rekonstrukce. A v očích kapitánalodi se odvíjí události, u nichž lze pochybovat o čemkoli, když systémy mohou být pod dohledem umělé inteligence, se všemi obrazy kamer, se zvuky reproduktorů, se signály kterýchkoliv čidel, když každý z posádky může mít v mysli jinou osobu, když se chodbami může procházet nepolapitelný, neporazitelný, bojovník. Každé slovo této partie knihy je právě pro marnotratnost Ztraceného slunce vratké, každý pohyb je přenesen na jeviště neobvyklých proměnných, které však čtenář zná, jichž se může chopit a použít je samostatně, bez hrdinů, bez autorů, kteří takový prostor dovolili. Čtenář se může ujmát akce, bez diktátu dohodnutého plánu, se všemi prostředky. Jestliže jsem prostor této knihy, její fikční svět, označil za ostrý, jestliže jsem řekl, že hrdiny tohoto světa můžeme označovat tímto slovem právě pro nebetyčnost jejich skutků, pak nezbyvá než dovodit, že právě proto je hra čtenáře s těmito pohodlně, snadno, uchopitelnými veličinami možná, že se tím stává zábavnou, nevázanou. Králem této knihy je příběh. Korunou zvučí nad textem.

(Sean Williams, Shane Dix: Ztracené slunce. Přel. Dana Krejčová.

Obálka Eddie Jones. Brno, NÁVRAT 2004. 464 s. 249 Kč.)

Literatura:

Abélard a Heloisa: Dopisy utrpení a lásky (orig. *Historia Calamitatum. Epistulae ad Heloissam*), přel. Jakub Pavel, 1. vyd. Praha: Odeon, 1976; 2. rev. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003.

Aldiss, W., B.: *Nonstop*. Praha 1989.

Asimov, I.: *Hugo story 1962-1967*. Praha 1997.

Asimov, I.: *Hugo story 1968-1969*. Praha 1996.

Asimov, I.: *Já, Asimov*. Praha 1996.

Asimov, I.: *Nadace*. Praha 1991.

Asimov, I.: *Sbohem, Země*. Plzeň 1997.

Bondy, E.: *Cybercomics*. Brno 1997.

Bradbury, R.: *451 stupňů Fahrenheita*. Praha 2001

Bradbury, R.: *451 stupňů Fahrenheita*. Praha 2001.

Bradbury, R.: *Marfanská kronika*. Praha 1963.

Brautigan, R.: *V melounovém cukru*. Praha 1996.

Clarke, C., A.: *2001: Vesmírná odysea*. Praha 1997.

Clarke, C., A.: *Zpěv vzdálené země*. Praha 1993.

Crichton, M.: *Skandální odhalení*. Praha 1995.

Crichton, M.: *Vycházející slunce*. Praha 1993.

Čapek, K.: *Krakatit*. Praha 1963.

Dick, K.,P.: *Ubik*. Plzeň 2000.

Dozois G.: *Tanec s Ježíšem*. Praha 2000.

Dozois, G.: *Science fiction 1995*. Olomouc 1997.

Eco, U.: *Skeptici a těšitelé*. Praha 1996.

Effinger, A., G.: *Když přitažlivost selže*. Brno 1997.

Encyklopedie science fiction. Praha 1993.

Fuks, L.: *Myši Natalie Mooshabrové*. Praha 1977

Fuks, L.: *Myši Natalie Mooshabrové*. Praha 1977.

- Fuks, L.: Špalovač mrtvol. Praha 2003.
- Gerrold, D.: Čas pro jatka. Praha 1997, s. 97-104.
- Gerrold, D.: Věc pro lidi. Praha 1996.
- Gibson, W.: All tomorrow's parties. New York 1999.
- Gibson, W.: Hrabě nula. Brno 1996.
- Gibson, W.: Neuromancer. Praha 1992.
- Gibson, W.: Vypálit Chrom. Brno 1998.
- Gibson, W.: Zběsilá jízda. Brno 1998.
- Heinlein, A., R.: Dveře do léta. Praha 1995.
- Herbert, F.: Duna. Praha 1988.
- Hrabal, B.: Pábitelé. Praha 1964.
- Huizinga, J.: Podzim středověku. Jinočany 1999.
- Huxley, A.: Konec civilizace. Praha 1972.
- James, E.: Science fiction in the 20th Century. New York 1994.
- Lem, S.: Deník nalezený ve vaně. Praha 1999.
- McAuley, J., P.: Fairyland. Plzeň 2001.
- Neff, O.: Klon '95. Praha 1995.
- Neff, O.: Klon '96. Praha 1996.
- Neff, O.: Všechno je jinak. Praha 1986.
- Orwell, G.: 1984. Praha 1999
- Orwell, G.: 1984. Praha 1999.
- Orwell, G.: Farma zvířat. Praha 2000.
- Rampas, Z.: Kdo je kdo v české a slovenské sci-fi. Praha 2000.
- Simmons, D.: Endymion. Plzeň 1998.
- Simmons, D.: Hyperion. Plzeň 1996.
- Simmons, D.: Modlitby ke zlomeným kamenům. Praha 1998.
- Simmons, D.: Pád Hyperionu. Plzeň 1997.
- Simmons, D.: Píseň Kálí. Plzeň 1998.
- Simmons, D.: Vzestup Endymionu I. Plzeň 1999.

- Simmons, D.: Vzestup Endymionu II. Plzeň 1999.
- Stephenson, N.: Diamantový věk. Praha 2001.
- Stephenson, N.: Sníh. Praha 2000.
- Sterling, B.: Zrcadlovky. Plzeň 2000.
- Šulej, P.: Elektronik café. Banská Bystrica 2002.
- Šulej, P.: Míša. Banská Bystrica 1995.
- Šulej, P.: Návrat vel'kého romantika. Banská Bystrica 2001.
- Veis, J. - Volný, Z.: Hledání budoucího času. Praha 1985.
- Weiss, J.: Dům o 1000 patrech. Chomutov 1998.
- Williams, J., W.: Hardware. Praha 1995.
- Zajdel, J.: Edenie. Praha 2000
- Zajdel, J.: Edenie. Praha 2000.
- Zajdel, J.: Limes inferior. Praha 1989.

O vědecké fantastice

Dan Faltýnek

XX. svazek Edice Qřwfq

Výkonný redaktor: Jiří Špička

Odpovědná redaktorka VUP: Jana Kreiselová

Jazyková redakce: Anna Sotolářová

Sazba: Lenka Mráziková

Obálka: Martina Šviráková

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

e-mail: vup@upol.cz

Olomouc, 2014

1. vydání, 120 stran

Č.z. 2014/940

Publikace je neprodejná