

Po celá tisíciletí si lidstvo tvořilo své společenské ideály a sny o možnosti proniknout do tajemství přírody i do tajů vlastní existence. Tento proces se odrážel ve fantastice, mýtem a pohádkou počínaje a současnou sociální vědeckofantastickou literaturou konče. Každá epocha nově formovala tento věky prověřený a ustálený komplex ideálů a snů, prohlubovala jej, měnila, vnášela do něj nové prvky, ale nikdy ho nerušila. Byla to, obrazně řečeno, cesta od létajícího koberce k fantastickým fotonovým raketám, od „stolečku, prostří se“ ke spravedlivé, hmotně zajištěné a dokonale organizované společnosti.

Vědeckofantastická literatura začala hypoteticky uskutěčňovat prastaré, a zároveň v nových modifikacích zcela současné sny novými, až do doby jejího vzniku neznámými prostředky.

O vědeckofantastické literatuře se nedá hovořit v době, dokud ještě neexistovala věda jako typ lidské činnosti a jako relativně samostatná společenská síla. A to je teprve od druhé poloviny 17. století, kdy prošla první vědecká

revoluce. Skutečný převrat však nastal až v době průmyslové revoluce, v letech 1830-1870. Teprve tehdy vznikají společenské podmínky pro široký zájem o důsledky vědeckotechnického pokroku. Bez tohoto zájmu by byla existence vědeckofantastické literatury nemožná. Společnost předcházejícího období ještě neviděla ve vědě sílu, která by byla schopna přivést k hlubokým společenským proměnám. Možnost vědy a techniky a důsledky její činnosti začala společnost chápat až v 19. století (v době Vernově).

Od té doby se začalo s vědou a technikou počítat jako s konkrétní historicko-spoolečenskou silou, a dnes v epoše vědeckotechnické revoluce nabyla věda a technika takového významu, že ji už nemůže ignorovat ani umění.

Svět vědeckých pracovišť a problematika vědecké práce zajímá stále širší veřejnost a proniká stále častěji i do běžerie. Vědec, který byl po staletí postavou výjimečnou a často pro svou výjimečnost společností štvanou, stává se v současnosti řadovým členem společnosti. Říká se, že v současné době pracuje na naší planetě devět desetin všech vědců, kteří kdy na Zemi žili. Tento prudký rozmach vědy nese s sebou řadu nových problémů, jako je:

obava člověka před novými, dokonalými stroji - strach z robota;

obava před přílišnou specializací a ztrátou schopnosti vidět svět v jeho celistvosti a řešit problémy globálně;

obava před neznámým kosmem, do kterého člověk proniká, aniž by věděl, zda mu postačí duševní síly a fyzická vybavenost pro úkoly, které si stanovil;

obava před vyčerpáním přírodních zdrojů, před zničením přírodního prostředí;

strach z přetechnizovaného světa;

snaha proniknout do tajů lidského mozku a zároveň strach z prostředků, kterými lze mozek usměrňovat a ovlivňovat.

V takové situaci to může být právě spisovatel, jako společenská osobnost, kdo vycítí lépe než úzce specializovaný vědec reálná nebezpečí a pokusí se je řešit uměleckým obrazem.

Co však je poznání skutečnosti uměním a co poznání skutečnosti vědou? Schopnost člověka myslet i schopnost člověka cítit existují v dialektické jednotě. Věda stejně jako



umění je určována stejným obsahem společenského bytí a existence člověka. Věda je převážně vyjádřením lidské schopnosti myslet, umění je převážně vyjádřením lidské schopnosti cítit. To znamená, že věda poznává celý svět, celý člověka, jeho myšlení i city především prostřednictvím logických pojmů, a umění naopak poznává celý svůj svět, člověka, jeho myšlení i city především pomocí uměleckých obrazů. Přitom však není možné tvrdit, že práce vědce je výsledkem jen jeho uvědomělého myšlení a že tvorba umělce je výsledek jen jeho neuvědomělého citění. Ve vědě převažuje obecné nad individuálním, zákonitosti a syntéza nad jednotlivými jevy.

Umění naopak vyjadřuje svůj obsah prostřednictvím individualizovaného obrazu a v tom je zvláštní charakter jeho konkrétnosti na rozdíl od vědy, která dosahuje potřebné abstrakce právě sumarizací.

Osobnost vědce se projevuje ve stylu jeho práce. Výsledek jeho práce je neosobní, stává se součástí obecného materiálu vědy a zaniká tehdy, je-li dílo dalšími objevy překonáno. Jeho individualita se projevuje ve způsobu, jak došel k vědeckému výsledku, jeho význam je v tom, jak jeho dílo ovlivnilo další vývoj vědy, jaký jí dalo impuls k pohybu vpřed.

Osobnost spisovatele se naopak projevuje právě v individuálním výsledku jeho práce, v jeho jedinečném díle, které, je-li skutečně umělecké, přetrvává i tehdy, když se literatura vyvíjí dále, a třebas i jinými směry.

Umění je samostatná oblast duchovního života a ne jen něco, co doplňuje výsledky lidské praxe. Vedle výrobní a poznávací činnosti existuje ještě estetický vztah člověka ke skutečnosti, existuje poznávání života a světa uměleckými prostředky. Umění je zároveň prostředkem duchovní a citové výchovy člověka a v tomto smyslu není žádnými vědeckými nebo technickými prostředky zastupitelné. Je stejně jako věda a technika důležitým prvkem společenského bytí. Uspokojuje estetické potřeby člověka, hraje v lidské společnosti nezaměnitelnou úlohu a ani narůstání vědeckých poznávacích prostředků a metod, kvanta nových informací, ať působí jakýmkoliv velkým dojmem, nemožou jeho úlohu snížit.

Zároveň je však nutno konstatovat, že věda neustále obo-

hacuje představy a znalosti člověka o přírodních, sociálních a duchovních procesech, a tím ho lépe připravuje i pro umělecké vnímání světa.

Důležitým článkem ve vztahu vědy a umění je čtenář. Změnila se nejen věda a technika, obohatilo se nejen umění o nové, dosud neznámé formy, ale změnil se i čtenář. Věda dvacátého století upřesnila představy člověka o světě i o sobě samém. Kybernetika sblíží zdánlivě neslučitelné vědní obory. Věda nutí člověka stále více k abstraktnímu myšlení, opírajícímu se o schopnost představivosti: kvantová mechanika, teorie relativity, jaderná fyzika daleko přesahují možnost názorně ukázat a bezprostředně pozorovat přírodní jevy, jako tomu bylo ve vědě kdysi. Nové poznatky a nové možnosti lidí mají vliv na zcela nové vnímání světa kolem nás. Člověk uviděl sebe a skryté možnosti svého mozku v kybernetice. Kosmické lety mu daly poprvé pocítit, že je občanem planety Země. To ovlivnilo zcela nové chápání času a prostoru. Jinak myslil člověk, který věřil, že Země nemá konce a který ji mohl poznávat jen v úzkém okruhu, kam mohl dojet pěšky. Jinak si představoval zemské prostory člověk velkých geografických objevů, který poznal, že Země je kulatá a že je možné ji obeplout. Jinak vnímá prostor i čas dnešní člověk, který ví, že kosmická loď obletí zemi za 90 minut, a který viděl člověka na Měsíci. Při takových změnách ve vědě a technice člověk nemůže vystačit s představami, které mu umožňují jeho smysly. Musí spoléhat na svůj rozum, na svou představivost.

Tak i věda zaostruje svými poznatky vnímavost, podporuje fantazii, řečeno slovy Daniela Granina, zvětšuje „schopnost člověka přijímat na stále širší škále stále jemnější a slabší signály“. Proto dnešní spisovatel může jemu číst s daleko aktivnější spoluúčastí čtenáře při vnímání uměleckého díla, protože hodnota uměleckých vjemů a estetického působení díla je závislá na množství obecně vědních i praktických informací, které vnímatel má. Toto zjištění dvojnásob platí pro vnímání vědeckofantastické literatury.

Sama věda se stává objektem uměleckého zpracování v nejrůznějších žánrech. Protože věda a technika také tvoří estetické hodnoty, vzbuzující v člověku pocit krásna: například podoba kosmické lodi s elegantními a do důsledku promyšlenými a vysoce účelnými tvary. Esteticky silnější

jsou však mravní hodnoty, provázející práci vědců: zaujatost pro věc, důslednost, obětavost, trpělivé hledání, etická odpovědnost, že pravému vědci nic není dražší než pravda. Romantika vědeckého hledání je neobyčejně esteticky působivá a přitažlivá i pro každého laika. Věda a romantika vědecké práce odhalují krásu tam, kde ji dříve nikdo nehledal. Objevují pro umění radost ze složitě harmonie života a světa.

Centrem
všeho
je člověk

Pro vědeckofantastickou literaturu platí stejně jako pro každou oblast umění a literatury, že navzdory všem vědeckotechnickým zátrakům, překvapivým hypotézám a nevidaným objevům, centrem, ve kterém se všechno sbíhá, je člověk. Právě postavou člověka, živým a aktivním literárním hrdinou, se vědeckofantastická literatura odlišila od předcházejících utopických traktátů, v nichž byl hrdina pouze hlasatelem, tlumočnickem nebo zprostředkovatelem autorových názorů na ideální zřízení společnosti, a zařadila se tak do umělecké literatury.

Lidská postava však hraje ve vědeckofantastické literatuře jinou úlohu než v realistickém románě ze života. Téměř vždy hrdina vědeckofantastického díla zastupuje lidstvo jako celek. Není představen jako individuální a neopakovatelný jedinec, ve kterém se prolínají určité společenské a dobové rysy, které ho determinují v čase a v prostředí, které ho formovalo, a které jsou autorem tvořeny metodou realistické typizace. Naopak, vystupuje převážně jako zobecněný abstraktní člověk, neurčený ani historickými vztahy a mnohdy ani prostředím. To je dáno již tím, že postava působí ve fantastické, neskutečné, autorem zcela vymyšlené situaci. Nemusí to být vždy na jiné planetě nebo v daleké budoucnosti – postačí, je-li postava svědkem fantastické události, která pozměnila svět, jenž až do tohoto okamžiku byl obyčejný a všední (H. G. Wells: Válka světů, The War of World, 1898). Bez fantastické a spekulativně vytvořené neobyčejné situace se totiž nemůže žádné vědeckofantastické dílo obejít. Ve fantastické situaci může působit pouze fantastický hrdina, vytvořený spekulativní cestou.

Autor má při jeho tvorbě na mysli komplex vědeckotechnických a sociálně psychologických problémů, které chce řešit. Pochopit, analyzovat a upozornit na tyto problémy se mu daří za předpokladu, že je schopen úvah, charakte-

ristických pro vědecké bádání, jak o tom byla řeč výše. Teprve analýza jevů, které mají dalekosáhlé, mnohdy pro celé lidstvo platné důsledky, tvoří základ, na kterém autor buduje svůj umělecký obraz. Není proto náhoda, že převážná většina autorů vědeckofantastické literatury má přírodovědné, technické nebo společenskovědní vzdělání.

Umělecký obraz je vybudován jako model situace, ve které si autor klade otázky celospolečenského, nebo dokonce celoplanetárního významu a snaží se o jejich vyřešení podle typu „co by se stalo, kdyby...“ formou vzorového uměleckého obrazu. Člověk-hrdina v této modelové situaci je sám rovněž sociologickým modelem nebo psychologicko-<sup>Hrdina jako sociologický model nebo jako psychologicko-
-etický experiment</sup> etickým experimentem, na kterém si autor podle svých životních zkušeností a podle svého světového názoru provádí, jak se může člověk zachovat, nastane-li podobná nebo stejné závažná situace ve skutečnosti.

Spekulativní charakter vědeckofantastického díla, způsob modelování a uvědomělého konstruování lidské postavy v určité vzorové situaci hovoří o tom, že na vytvoření lidských hrdinů se podílí jak autorova schopnost vědecké analýzy a abstrakce, tak jeho schopnost umělecké konkretizace. Životnost, přesvědčivost a estetické působení postavy je přímo závislé na tom, která z obou složek zkoumání světa má u autora převahu, zda vědecká, či umělecká, jak dovede autor konkretizovat poznatky, k nimž došel metodou vědecké analýzy.

Ivan Jefremov v rozmluvě o práci na románu Mlhovina v Andromedě řekl: „Mé úvahy o charakteru člověka budoucnosti šly dvěma směry: musel jsem si udělat představu o jeho zevnějšku i o jeho vnitřních charakterových vlastnostech. S prvním to bylo snazší. Vyšel jsem od lidí naší doby, představil jsem si obyvatele našeho pobřeží Severního moře, Sibiřany, Skandinávce – všechny ty, od nichž drsné podmínky života vyžadují sílu, vytrvalost, smělost a rozhodnost. Zdálo se mi, že člověk budoucnosti, který se bude věnovat úporné práci ve prospěch lidstva, aniž by přitom musel do dna vyčerpávat své síly, bude ještě silnější, vyšší a hezčí... Samozřejmě pamatoval jsem i na to, že člověk budoucnosti bude muset mít silnou vůli, odvahu a rozhodnost, a přitom mu budou cizí hrubosti, nevychovanost, vychloubání... Jeho život bude naplněn až po okraj, protože

se bude neustále zabývat prací, která ho bude zajímat a která mu poskytne příležitost pro mnohotvárnou intelektuální i fyzickou činnost.“ (V rozmluvě s autorkou této práce.)

Sám myšlenkový pochod autorův je velmi zajímavý. Nevybírá náhodné rysy, jak je zná u svých současníků, nýbrž dojmy, které jsou uspořádány v určitý systém, které odpovídají promyšlené koncepci.

Na druhé straně Jefremovův výrok potvrzuje i další skutečnost – že totiž pro umělce, ať vytvářejí jakékoliv fantastické a neskutečné obrazy, je východiskem vždy jejich vlastní, promyšlený a světonázorově podložený obraz současného života.

Hrdina vědeckofantastického románu je zpravidla postaven in medias res, do situace, ve které musí neprodleně jednat. Proto se objevuje v díle většinou již jako hotový a zakončený charakter, jeho předcházející vývoj není znám a také ho obyčejně znát nemusíme. Prostřednictvím jeho jednání, činnosti, úvah, úspěchů i nezdarů se čtenář stává spoluúčastníkem na řešení základního problému, který si autor stanovil. Tuto funkci může hrdina splnit, je-li dostatečně činorodý, aktivní, rozhodný, inteligentní, všestranně vzdělaný apod. Není k tomu potřeba drobnokresby jeho zevnějšku ani jeho osobních charakterových zvláštností, nemusí mít složitý citový život, není žádoucí, aby se oddával sebereflexi. To vše by jen odvrátilo pozornost od hlavního úkolu, který musí v díle splnit. Proto hrdina vědeckofantastického díla většinou nemá samostatný význam, nezajímá nás jako individuální osobnost, ale jako představitel lidstva, zastupující člověka obecně nebo člověka – představitele určité společnosti v situaci, která se vymyká navyklým měřítkům a známým zákonitostem života. Hrdina vědeckofantastického díla svítí odraženým světlem těch idejí, které stojí za ním, idejí samotného autora, kterého proto čtenář neustále vnímá a uvědomuje si ho jako vedoucího myšlenkového činitele, ačkoliv autor téměř nikdy nevstupuje sám do děje. Realizace těchto základních postupů může být, přirozeně, rozmanitá. Záleží na tematice a problematice díla, na zvolené žánrové formě i na autorově umění.

Jinou úlohu bude hrát postava v románě nebo povídce, v nichž jediným autorovým cílem je sdělení určitého množství odborných informací, jako např. v Obručevově Plutonii

(1924). Tam jsou charakterové rysy postavy zcela podřadné, postava pouze uvádí do pohybu děj, který autor potřebuje, aby byly jeho odborné lekce zajímavější.

Jinou podobu budou mít hrdinové vlastní vědeckofantastické literatury. Hovořili jsme již v jiné souvislosti o typech vědeckých pracovníků, které odpozoroval ve své době Jules Verne: o typu nadšence vědy Šimona Harta, typu vzdělaného a schopného praktika Cyruse Smitha, o typu vědeckého podivína Roche. Můžeme k nim připojit postavu vědce posedlého slávou a touhou po moci (A. R. Beljajev: Vládce světa, Vlastelin mira, 1929), naivního dobráka, který chce svým objevem přinést lidstvu spásu (A. R. Beljajev: Věčný chléb, Věčný chléb, 1928; K. Čapek: Krakatit, 1924), vědce-zloducha, jenž se neštítí žádných prostředků, aby dosáhl svého cíle (A. R. Beljajev: Hlava profesora Dowella, Golova profesora Douelja, 1925). Všem je společné jedno: realizují svou osobnost právě ve vědecké a ba datelské práci, v ostatním jsou určeni většinou jen jedním, vedoucím a vše převážujícím povahovým rysem. Touhou po moci, podivínstvím, mladickým nadšením apod. – jak to vyžaduje autorův záměr. Jsou v konkrétních dílech přesně rozestaveni buď na straně dobra, nebo zla, podobně jako v pohádce. Proč také ne, vždyť vědeckofantastická literatura je pohádkou našeho věku. Čtenář, hlavně mladistvý, přistupuje na tuto vžitou konvenci bez protestů.

Jiná je situace ve velkých alegorických dílech. Jejich autoři obyčejně vycházejí z obecně známé a realisticky zobrazené situace, která se najednou působením určitého motivu fantasticky mění. V díle se může pohybovat mnoho realisticky vykreslených postav, plnokrevných a vyznačujících se bohatou škálou povahových rysů. Přesto i v těchto románech bude autora zajímat jen jejich reakce na vzniklou situaci, fantastickou a většinou katastrofální, například na hrozbu atomové zkázy v Nezvalově hře Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou (1956), nebo na objevení jiného rozumného života na zemi a na nutnost koexistence obou civilizovaných druhů u Clifforda Simaka v uvedeném románě Vše živé (1965) nebo u Karla Čapka ve Válce s mlouky (1936). I zde budou postavy při vši své umělecké síle a přesvědčivosti sloužit jako promyšlený psychologicko-etický i sociální experiment. Autoři zkoumají obecně lidské a společenské

hodnoty svého světa a chtějí zároveň lidstvo varovat, upozornit na nebezpečí, připravit pro nečekané a nepředvídané situace a v neposlední řadě mu nastavit zrcadlo, v němž se silně zaostřeně, zveličené a možná zpitvořené odraží jeho nemoci, hříchy i nedostatky.

Pokud autor zvolil formu vědeckofantastického satirického románu, budou i postavy jeho díla, tak jako v každé satirě, podobné groteskně deformovaným maskám, a nikoli živým hrdinům. Čtenář je jako takové bude přijímat, protože ví, že autor s ním hraje předem domluvenou a průhlednou hru, v níž groteskně zpitvořený svět zastupuje jinou realitu, a pravdu o této realitě je třeba hledat mezi řádky.

Dětský brdina ve vědeckofantastické literatuře

Zvlastní postavení má ve vědeckofantastické literatuře dětský hrdina. Počinaje Victe-rem Hugem a Charlesem Dickensem, u nichž se poprvé setkáváme v literatuře se zobrazením dítěte, má dětská postava v literárním díle zvláštní úlohu. Soustřeďuje se v ní jako v ohnisku rozpornost světa. Sociální bezpráví, utrpení, vykořisťování – to vše nabývá nesnesitelných kontur, týká-li se dítěte. Zobrazení dítěte v literatuře je výrazem „svědomí doby“ a „svědomí společnosti“. Platí to stejnou měrou i o vědeckofantastické literatuře.

Obraz dítěte je pro každého velkého umělce nedotknutelný. Ve vědeckofantastické literatuře, která je vždy vyhraněně ideová, a pokud chce zobrazit budoucnost, tlumočí vždy autorovy názory i názory jeho společnosti, stává se postava dítěte citlivým měřítkem autorových představ o možnostech vývoje lidstva k budoucnosti. Například velký humanista Ray Bradbury se mnohokrát a stále vrací v obavách o osud dětí k bolavým problémům americké společnosti. Extrapoluje je do krajnosti, aby tím silněji emociál-

ně působil a varoval. V povídce Dětské hřiště (The Playground 1953; česky 1962) chce otec odvést svého synka mezi děti na hřiště, aby si tak zvykl na společnost svých vrstevníků. Když však vidí, jak neurvale se děti na hřišti perou, bere raději na sebe podobu svého synka, aby vydržel v zákonech džungle tak dlouho, než syn vyroste. V povídce Poušť (Weld,?) varuje před účinky přetechnizovaného světa na psychiku dítěte a před ztrátou citových vztahů mezi rodiči a dětmi. Děti, ponechané celé dny v televizním pokoji, jenž plní všechna jejich přání, obětují raději život otce a matky, aby nepřišly o televizní pokoj.

Obava o osud dětí ve světě, kde se neustále vyhržuje válkou, vedla Clifforda Simaka k překrásnému poetickému vyprávění o dětech, poslaných na stroji času ke své prababičce a pradědečkovi do roku 1896, aby byly uchráněny válečných hrůz jejich současného světa (Přes hory a dolů, Over the River and Through the Woods,?).

Děťství, zbavené v přetechnizovaném světě dobrodružní pohádky a večerního vyprávění rodičů, vzbuzuje stejné obavy o osud lidstva jako hrozba války. Dánský autor Niels E. Nielsen v povídce Zakázané pohádky (ze sbírky Noget rigtig tossed, Kodaň 1964) varuje před ohrožením citového života dítěte obrazem školy, v níž roboti připravují pro budoucí povolání vychovatelů malé děti. Všem těmto dětem byla v kojeneckém věku provedena operace mozku, která je zbavila fantazie. Jen jedno děvčátko nedopatřením operováno nebylo. To proto, že je kontroloval „vadný“ robot, který rovněž nedopatřením programátoru přečetl spousty pohádkových knížek. Mezi oběma „vadnými“ vzniká vřelé přátelství, jaké nikdo v této škole nezná, utužované každodenním večerním vyprávěním pohádek.

Otrěsnou představu zneužití bezbranného dětského jedinice nám nabízí Josef Shellit v povídce Zázračné dítě. (?,*). Synek manželů Eliotových byl ještě před narozením ozařen „maturátorem“, který urychlil jeho vývoj tak, že chlapec v prvním roce života dohnal a předehnal šestileté děti, v šesti letech byl psychicky zcela vyspělý. Šťastný otec hromadil kapitál z jeho televizního vystoupení až do doby, kdy zázračný syn začal projevovat agresivní sklony i vůči svým

* Viz poznámka M. G. na s. 54.

rodičům. Psycholog, autor pokusu s maturátorem, je na vrcholu blaha – jeho pokus se zdařil, dítě je dokonale připraveno pro konkurenční boj! Povídka je pesimistickým kontrapunktem k Wellsovu Pokrmu bohů (The Food of The Gods, 1904), kde se lidé, jimž se dostalo zázračného pokrmu, stávají nejen velkými a předčasně vyspělými, ale úměrně roste i jejich dobrota. Americký současný autor takové řešení zavrhne.

Dítě jako bezbranná oběť zákonů svého světa a společnosti – to je bolestný výkřik svědomí západních autorů, štvaných hrůzou z konkurenčního boje, strachem před přetechnizovanou a odlidštěnou společností a před zákony džungle a vládou silnějšího. Jen jedinci jsou schopni individuálního protestu, častěji individuální oběti na záchranu dítěte. Jako je tomu například v povídce Isaaka Asimova Zrůdné dítě (?,*). V zájmu vědeckých pokusů bylo na stroji času dopraveno do naší současnosti neandrtálské děcko. Jeho vědecká vychovatelka, která zkoumala citové a rozumové schopnosti primitiva, navázala se schopným chlapcem hluboký citový kontakt. Když je po třech letech pokusů rozhodnuto, že další experimentování je finančně nevýhodné a převychované dítě má být vráceno zpět do pravěku, odchází vychovatelka s ním, aby ho ochránila před jeho divokým barbarským světem.

Přistupuje-li k zobrazení dětského hrdiny v budoucím světě socialistický autor, volí v důsledku svého světového názoru a svých životních zkušeností cestu v mnohém zcela protichůdnou té, jakou známe ze západní science-fiction. Není to tím, že by socialističtí autoři byli jako jednotlivci schopni hlubších citů a humánnějšího přístupu než autoři západní. Vždyť všechny výše uvedené povídky hovoří právě o hluboké úctě s osudem dětí. Socialističtí autoři však mohou domýšlet do budoucna ty společenské vztahy a tu všestrannou péči o dítě, která je nejen uzákoněna socialistickou společností, ale která se stala samozřejmostí v mravním kodexu socialistického člověka. Je-li ohroženo dítě, nehladá socialistický autor individuální oběť na jeho záchranu, navíc oběť, která by byla protestem proti existujícímu řádu, protože ví, že pro záchranu dítěte bude jeho společností vždy uděláno vše, co je v lidských silách.

Tak například v novele bratří Strugackých Ničivá vlna

(Dalekaja raduga, 1963; česky 1965) dojde ke katastrofální situaci na planetě, na níž lidé konali již dlouhou dobu pokusy s momentálním překonáním prostoru. „Vlna“, nečekaný efekt pokusů, se blíží od pólů a svírá rovníkové pásmo; na své cestě ničí vše živé. Pouze jedna kosmická loď může zachránit jen to nejdůležitější. Lidé obětují vše, aby zachránili děti. Tragický konec hrdinů je vyvážen morální silou, která nám dává právo nazvat novelu optimistickou tragédií.

V další novele uvedených autorů Děcko (Malýš, 1971) se zákony socialistické společnosti projevují ještě výrazněji. V novele je základním motivem úvaha o možných formách kontaktu lidí s jinou civilizací. Bratři Strugačtí vycházejí z předpokladu, že první kontakty mohou být velice nesnadné. Tak i v jejich novele čtyři průzkumníci najdou na planetě, kterou měli za neobydlenou, loď se dvěma mrtvými lidmi, mužem a ženou. Vše nasvědčuje tomu, že tito lidé měli dítě. Jeho mrtvola však není nalezena. Za čas toto dítě, již jedenáctileté, objeví. Je podobné člověku, a přece je jiné. Kontakt s chlapcem kosmonauty přesvědčí, že na planetě musí žít inteligentní bytosti, které dítě zachránily a vychovaly. Zbytky jeho lidských vlastností připoutávají chlapce ke kosmonautům, ale na druhé straně je vázán silně i k těm, kdo ho zachránili a o nichž on sám neví. Trpí fyzickou i psychickou bolestí, pocitem rozdvojení duše i těla.

Autoři hledají odpověď na otázku, zda má lidstvo právo využít vzniklé výjimečné situace. Má právo nebrat ohled na chlapcovo osobní utrpení? Na to, že jeho dosavadní klidný život bude ve jménu lidského poznání obětován, aniž by o tom chlapec mohl rozhodnout vlastní vůlí sám? Autoři ponechávají řešení tohoto mravního dilematu budoucnosti. Ale sám fakt, že na váhy jsou tu rovnocenně položeny na jedné straně zájem celého lidstva a na druhé osud jednoho dítěte, je dostatečně výmluvný.

Podobně Olga Larionovová v povídce Obvinění (Obvinění, 1971) nekompromisně odsuzuje člověka, který způsobil smrt dítěte, byť to bylo z lásky a nevědomosti. Vypráví o skupině kosmonautů, kteří našli na planetě Temira civilizaci inteligentních bytostí, žijících za nepředstavitelně těžkých podmínek. Žijí v malých skupinách a nikdy se jeden od druhého nevzdalují. Mladý, sebejistý člen expedi-

ce, kterému se podařilo získat náklonnost temiránského dítěte, chce dítěti ukázat kosmickou loď a odveze je v transportéru. Způsobuje tím nevědomky jeho smrt, protože Temirané umírají, jakmile se vzdálí z dosahu psychického pole své rodiny, která se vzájemným „ohříváním“, vzájemnou láskou, udržuje při životě.

Viktor Kolupajev v lyrické povídce Lístek do dětství (Bilet v detstvo, 1969) nepochybuje, že i lidstvo Země je schopno stejné zachraňující lásky k dítěti. V havarijní raketě, vysílající do vesmíru SOS, byla na frekventované kosmické trase zachráněna malá holčička. Prožila v kosmu sama dlouhou dobu a netušila, že ji do rakety posadili vlastní rodiče, aby ji zachránili, když se jejich kosmická loď porouchala. Děvčátko hledá v každé ženě na Zemi matku – a každá žena je ochotna přijmout na sebe tuto čestnou úlohu.

Gennadij Gor se pokusil vyjádřit představu duševního světa dítěte, které se narodilo v kosmu a nezná nic, kromě kosmické lodi a hlubokého černého prostranství okolo ní, v důmyslně komponované povídce Chlapec (Maľčik, 1968), v níž prožitky a duševní obzor chlapce jsou zprostředkovány přes vědomí stejné starého žaka Gromova, který o nich vypráví dětem ve škole. Pomáhal totiž jako prostředník při rozšifrování zápisů z havarované kosmické lodi.

Roztomilou, humornou polopohádku a tím pro děti příliš těživou formu našel pro své děvčátko z budoucnosti Kirill Bulyčev v dvojdílném románu Děvčátko Země (Devočka s Zemli, 1974) a Za sto let (Sto let tomu vpered, 1978). Jeho Alice, která se podobá Alence v kraji divů Louise Carrolla, putuje v prvním díle se svým tatínkem po různých planetách galaxie, obydlených nejroztodivnějšími bytostmi, v nichž si autorova vynalézavost nic nezádá s nápady, které známe ze Vzpomínek Iona Tichého (Dzienniki gwiazdowe, 1957; česky 1964) od Stanislava Lema. Rozdíl je ovšem v tom, že Lemovi všechny jeho výmysly slouží k satíře, kdežto Bulyčev uvolňuje svou fantazii pro polopohádkové děje, v nichž Alice vždy vítězí svou nápaditostí, bezelstností, přímostí a dětskou čistotou nad všemi úklady a zlými úmysly, které mají piráti z kosmické lodi Pegas, poslední lotři ve vesmíru. Myšlenka o bratrství všech inteligentních bytostí vesmíru je v tomto ohňostroji nápadů stmelujícím článkem.

V druhé části se vedle Alice z budoucnosti objevuje Kolja Naumov, náš současník, který se náhodou na stroji času dostane do budoucnosti a prožije tam jeden den plný zážraků. Nechtěně se též zaplete do honičky s piráty a při útěku do naší doby omylem vezme i Alicin aparát. To je důvod, proč se Alice ocitá v minulosti – to jest v naší době. Začíná druhé kolo zážraků, když Alice při volejbalu skáče 2 m vysoko, hovoří ve škole devíti jazyky atd. atd. Přes zábavnost i pohádkovost i přes vyložené komediální prvky i tato kniha hovoří o lidskosti, o vzájemné pomoci, o neúplatné čestnosti.

Motiv dítěte najdeme u Kirilla Bulyčeva i ve vážně myšlených povídkách Zavolejte mi, prosím, Ninu (Možno prosit Ninu?, 1957) a Těžko vychovatelné dítě (Trudnyj rebjonok, 1975 – obě v knize Ljudi kak ljudi). Druhá povídka připomíná svou problematikou výše uvedené autory – Larionovou a bratry Strugacké. Vypravuje totiž o dítěti jiné civilizace, které bylo vychovávané na Zemi. Avšak první je originálnější, poetická a velmi působivá, protože je svým námětem zcela „pozemská“. V roce 1969 volá autor své snoubence Nině a telefon ho záhadně přepojí k neznámému děvčátku téhož jména, avšak do roku 1942. Malá Nina je sama doma, má hlad, bojí se – je nejhorší rok války. Autor neví, jak by jí pomohl. Pak si vzpomene, že téhož roku ztratil potravinové lístky a teprve po válce přišel na to, kam mu tenkrát zapadly. Řekne tedy malé Nině, kde má lístky hledat, a tím ji zachrání. Dozvídá se o tom až na druhý den, když přijde na adresu, kterou mu děvčátko řeklo – a najde již dospělou Ninu.

V nepřeborném množství vědeckofantastických děl se ne setkáváme s postavou dítěte často. Ti autoři, kteří k zobrazování dítěte sahají, ať jsou příslušníky jakékoliv společnosti, mají k tomu vždy závažné mravní důvody. Dítě hraje v jejich koncepci budoucího světa, anebo v zrcadle, které nastavují svému současnému světu, úlohu průzračně čistého krystalu, oddělujícího zlo od dobra.

Čas a prostor ve vědeckofantastické literatuře

A. Gurevič ve své studii Co je to čas^{31/} sleduje pojetí času v chápání středověkých lidí. Ukazuje, jak od původního vnímání přírodního času jako součásti lidského bytí, času pohyblivého v cyklech, nikoli však pohybuujícího se vpřed, dochází člověk k pochopení času historického, jak se dále ve vznikajících městech, opatřovaných věžními hodinami, které měřily lidem čas, a tím i množství vykonané práce, oddělil čas od lidského bytí a stal se formou, která v kapitalistické společnosti vyústila v tezi: čas jsou peníze.

Gurevič říká: „Až do 18. století se čas nechápal jako abstraktní kategorie, se kterou je možno zacházet jako s nástrojem bez ohledu na obsah procesů v čase probíhajících. Zároveň zpřesňování kategorie času, rozvíjení schopnosti dělit čas na nekonečně malé částčky vteřin a potřeba měřit

^{31/} Voprosy literatury 1968, č. 11, s. 175.