

Would You Like To Know More? Dystópia v mainstreame populárnej kultúry

Would You Like To Know More? Dystopia in Mainstream Popular Culture

JURAJ MALÍČEK

Katedra žurnalistiky a nových médií,
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

ABSTRAKT: Štúdia sa venuje obrazom utópií a dystópií v populárnej kultúre, v mainstreamovej a žánrovej literatúre a v kinematografii, teda vo filmových a seriálových dystópiách. Prostredníctvom čiastkových interpretácií konkrétnych literárnych, filmových a seriálových dystópií ilustruje ich filozofické pozadie a ústrednú tézu, že základným významovým a výrazovým rozlišovacím prvkom toho, ako utópiu a dystópiu definovať, nie sú štrukturálne indikátory explicitne prítomné v diele, ale postoj recipienta vychádzajúci z jeho svetonázoru, presvedčenia či morálneho kódexu, ktorý definuje jeho etické princípy.

ABSTRACT: This study explores representations of utopias and dystopias in popular culture, in mainstream and genre literature, and in cinema (films and serials). Through partial interpretations of selected literary, cinematic, and televisual dystopias, it examines their philosophical background and the central thesis that the fundamental semantic and expressive distinction between utopia and dystopia does not lie in the structural indicators explicitly present in the work. Rather, it resides in the recipients' attitudes shaped by their worldview, beliefs, and moral codes, which in turn determine their ethical principles.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

utópia, dystópia, ideál, spoločnosť, totalita, systém

KEYWORDS:

utopia, dystopia, ideals, society, totalitarianism, system

Apelatívna výzva „Would You Like To Know More?“ (Chcete vedieť viac?), tvoriaca časť názvu tejto štúdie, je odkazom k filmovej snímke *Hviezdna pechota* (*Starship Troopers*, 1997), veľkovýpravnému mainstreamovému hollywoodskemu sci-fi blockbusteru, ktorý v jednej zo svojich významových a výrazových rovín tematizuje nový typ ideálneho spoločenského zriadenia. Predmetná výzva sa v príbehu objavuje ako spravodajský slogan vždy vtedy, keď tvorcovia upriamujú divákovu pozornosť na túto príbehovú rovinu, respektíve ilustrujú mechanizmy, akými sa ono ideálne spoločenské zriadenie realizuje.

V najširšom rámci je *Hviezdna pechota* akčný sci-fi príbeh z budúcnosti o vojnovom konflikte medzi ľuďmi a mimozemským hmyzom, v ktorom sledujeme životné peripetie mladého hlavného hrdinu, čerstvého absolventa strednej školy. Ten, aby nasledoval svoju školskú lásku, vstúpi do armády, kde ľudsky dozrie. Takto sprostredkovaná základná synopsa napĺňa parametre banálneho priamočiareho rozprávania plného klišé a stereotypov. Nebanálnou sa *Hviezdna pechota* stáva vďaka fantastickému ozvláštneniu, v rámci ktorého je príbeh zasadený do prostredia utopickej alebo dystopickej spoločnosti či oboch – o tom, či je *Hviezdna pechota* portrétom utópie alebo dystópie, rozhoduje to, ku ktorej z možností sa recipient v interpretácii prikloní na základe zohľadnenia príslušnej autorskej intencie a možného mentálneho dispozitívu.

Najširší civilizačný rámec *Hviezdnej pechoty* totiž tvorí prostredie globálneho totalitného systému, ktorý by sme zvonka, nazerajúc naň optikou nezohľadňujúcou špecifiká predmetného fikčného sveta, mohli považovať za fašistickú vojenskú diktatúru. Avšak vo vnútri – v rámci filmového fikčného sveta – ide o ideálne spoločenské zriadenie postavené na osobnej, individuálnej angažovanosti tých členov spoločnosti, ktorí sú ochotní prevziať za ňu faktickú osobnú zodpovednosť. Tú deklaratívne a legislatívne preukazujú tak, že sa stanú občanmi, čo v praxi znamená, že absolvujú vojenskú službu. A hoci tvorcovia explicitne nepracujú so širším filozofickým kontextom, hierarchické usporiadanie spoločnosti môže vo voľnej (nad)interpretácii asociovať až platónsky spoločensko-politický ideál, ako je sformulovaný v *Zákonoch* a *Ústave*.¹ V tomto dôsledku o utopickej či dystopickej povahe zobrazovaného fikčného sveta rozhoduje to, aké zaujmeme morálne stanovisko k predmetnému spoločensko-politickému ideálu. Ak ho považujeme za „dobrý“, je *Hviezdna pechota* utópiou, ak za „zlý“, je dystópiou.

UTÓPIA, DYSTÓPIA, POSTAPO

V tejto súvislosti je dôležité pripomenúť, že hoci je konvenciou uvažovať o utópii a dystópii ako o literárnych žánroch či subžánroch viac či menej spojených

¹ Podľa Platóna je prirodzene dobrá duša tvorená troma časťami – múdrosťou, statočnosťou a umiernenosťou. Tieto časti sú však vzájomne disproportčné, u každého človeka dominuje iná časť. Tí ľudia, v ktorých duši dominuje statočnosť, sa majú stať strážcami (vojakmi), aby mohli obci slúžiť a ochraňovať jej blaho. Ide o veľmi sofistikovaný a dobre premyslený systém, Platón ho primárne rozpracoval v *Zákonoch* a *Ústave* (Štáte). Pozri PLATÓN. *Dialógy II*. Bratislava : Tatran, 1990 a PLATÓN. *Dialógy III*. Bratislava : Tatran, 1990.

s literárnou fantastikou, špecificky so sci-fi,² tak v historickom kontexte i tradícii je už sám pojem utópie (a dystópie) spojený s humanistickou filozofiou, respektíve s tým, čo dnes za humanistickú filozofiu považujeme. Preto je legitímnejšie uvažovať o nich ako o filozofických kategóriách. Ako píše Umberto Eco: „Etymologický význam slova utópia je ne-miesto, hoci niektorí považujú začiatočné ‚u‘ skôr za grécke ‚eu‘, a preto termín vykladajú ako dobré alebo výborné miesto; iní zase zastávajú názor, že pri vytvorení tohto neologizmu chcel Thomas More (v diele *Libellus vere aures, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia* z roku 1516, v ktorom popisuje ideálny štát) s touto dvojznačnosťou doslova prehrať, keďže ako pozitívny model je tu zvolená doposiaľ neexistujúca krajina.“³ Utopia teda vlastne predstavuje hypotetickú filozofickú konštrukciu, ktorá v ontologickej realite fakticky neexistuje, ale realizuje sa ako myšlienkový experiment. Takto môže byť hodnotovo vyhranená ako pozitívna alternatíva jestvujúcich spoločensko-politických systémov, avšak nie nevyhnutne – a tu vzniká priestor pre dystópiu ako čosi pravdepodobnejšie než utópia.

Dystópia je samozrejme sekundárny pojem, neviaže sa k u-tópii ako ne-miestu, ale predpona „dys“ miesto/tópiu etymologicky hodnotovo vymedzuje ako negatívne, chybné, zlé, beznádejné miesto. Tento rozmer akcentuje aj ešte neskorší pojem antiutópia, ktorý je čiastočným synonymom dystópie; s tým, že kladie väčší dôraz na absenciu nádeje⁴ a označuje miesto-poruchu, miesto, ktoré jestvuje, ale nie je a ani nemôže byť dobré (práve pre absenciu motívu nádeje). To je v priamej opozícii k utópii ako eutópii, teda explicitne dobrému miestu, ktoré nepripúšťa alternatívny či hodnotovo opačný prístup. Takáto utópia (eutópia) je potom viac mýtickým dobrým miestom, krajinou kňaza Jána, Šťastnými ostrovmi či rôznymi verziami raja⁵, bez dôrazu na konkrétny popis spoločenských, sociálnych a politických vzťahov a procesov, na ktorých základoch je predmetná eutópia vystavaná.

2 Komplexné a relatívne ustálené definície predmetných pojmov sú konvenčnou súčasťou prakticky akýchkoľvek encyklopedických či literárno-teoretických kníh o sci-fi. Utopia v nich predstavuje „príbeh popisujúci hypotetickú spoločnosť (civilizáciu, časovú éru), ktorú autor pokladá za dokonalú. Umiestnením deja do neexistujúcej či neznámej reality patrí utópia do science fiction. Prvé utópie boli napol beletriou a napol traktátmi o neexistujúcej zemi s ideálnym spoločenským zriadením (...)“ (NEFF, O. – OLŠA, jr., J. *Encyklopedie literatury science fiction*. Praha: ASFS; 1995, s. 34). Dystópia je „SF príbeh popisujúci hypotetickú spoločnosť (civilizáciu), ktorá je horšia než naša. Antiutópie majú väčšinou varovný cieľ – varujú čitateľov pred možným vývojom našej vlastnej spoločnosti.“ (Tamtiež, s. 29). Zároveň platí, že dystópia je sekundárny pojem genericky odvodený od utópie, je jej opozitom, a preto sa o dystópii často uvažuje aj ako o antiutópii. A hoci sú autori, ktorí o týchto pojmoch – dystópia a antiutópia – neuvažujú ako o synonymách, deje sa tak v rámci hlbších literárno-vedných analýz (napr. PAVLOVA, O. 2 + 2 = 5. *Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2022), ktoré nič nemenia na skutočnosti, že bez pojmu utópia by sotvakedy vznikol pojem dystópia či antiutópia.

3 ECO, U. *Dějiny legendárních zemí a míst*. Praha: Argo, 2013, s. 306 – 307.

4 Podľa Olgy Pavlovej tematizuje motív nádeje ako rozdielový motív medzi dystópiou a antiutópiu napríklad Fátima Vieirová. Pozri PAVLOVA, O. 2 + 2 = 5. *Světy antiutopické a dystopické literatury*, s. 37.

5 Eco tieto stratené, legendárne, mýtické či priznane metafyzické krajiny a miesta síce za eutópie nepovažuje, avšak ich popis, respektíve ich charakteristika (hojnosť, harmónia, dobro) implicitne zodpovedá aj jeho vlastným predstavám o eutópii. Pozri ECO, U. *Dějiny legendárních zemí a míst*, s. 97 – 181.

Utópia (a dystópia) takéto čosi nepripúšťa, je popisom mechanizmov, morálnych, spoločenských, ekonomických, politických vzťahov, ale aj faktických urbanistických a architektonických štruktúr. Je jednoducho komplexným obrazom ideálne realizujúcej sa organizácie, prípadne organizácie, ktorá by sa takto mala realizovať, ale čosi sa v jej systéme a organizácii zadrháva, nefunguje, je pokazené, zlé. Vtedy môžeme hovoriť viac o dystópii či antiutópii než o utópii, považujeme však za dôležité na tento aspekt upozorniť, aby sme utópiu a dystópiu bezpečne vymedzili vo vzťahu k ďalšiemu, v popkultúre mimoriadne frekventovanému a populárnemu (sub)žánru, ktorý v slangu programových recipientov popkultúry (fanúšikov) nesie označenie postapo.

V najvšeobecnejšej rovine sa ním označujú príbehy odohrávajúce sa počas apokalypsy a tesne po nej; apokalypsy, ktorá nie je novým začiatkom čohosi, hoci spätne môže byť takto vyhodnotená, ale je koncom starého, zrútením a rozvratom, nepolitickou anarchiou so všetkými spoločenskými a civilizačnými dôsledkami.⁶ Postapo príbehy sú obrazmi a interpretáciami svetov upadnuvších do chaosu a neporiadku, kde doznievajú následky komplexných globálnych katastrof. Utópie a dystópie sa môžu odohrávať a často sa aj odohrávajú po nich alebo pred nimi, na symbolickej časovej osi sú však od nich v oboch smeroch, t. j. vpred i vzad, vzdialené natoľko, že v nich ešte existuje buď akýsi starý poriadok, alebo už poriadok nový. Poriadok, organizácia, systém, hierarchia, štruktúra – je viac-menej jedno, ako to pomenujeme, základný rozdiel medzi postapom a utópiou/dystópiou spočíva práve v tom, v akej miere sú predmetné svety organizačne životaschopné. Ak by sme využili metaforu spoločnosti ako organizmu, tak postapo svety sú zranené a krvácajúce, zatiaľ čo dystopické a utopické svety sú ešte pred fatálnym zranením alebo už znova zahojené.

ALTERNATÍVNA HISTÓRIA – VYMEDZENIE V ČASE A PRIESTORE

O utópiách a dystópiách všeobecne platí, že sú hypotetickým miestom (primárne) a hypotetickým časom (sekundárne), sú „kdesi“ a/alebo „kedysi“, a toto vymedzenie ich definuje viac než čokoľvek iné. Ich význam je podmienený tým, kde a kedy vznikli a kde a kedy ich recipujeme. Funkčnosť či nefunkčnosť utópií a dystópií je totiž determinovaná poznaním vonkajších civilizačných okolností, teda toho, voči akému skutočnému svetu sa fikčné svety utópií a dystópií realizujú. Tento aspekt usúvzťahuje utópie a dystópie s ďalším frekventovaným fantastickým (sub)žánrom či motívickým okruhom (podobne ako postapo) – alternatívnymi dejinami. Ich špecifikom je, že ich dramatická a výrazová funkčnosť je podmienená znalosťou alebo aspoň povedomím o reálnych dejinách. Alternatívne dejiny ako žáner aj ako motívický okruh rozvíjajú svoje príbehy od tzv. kontrafaktuálu, akéhosi zlomového bodu dejín.

⁶ Modelovým popkultúrnym príkladom postapo príbehu je pôvodná séria filmov o Šialenom Maxovi (*Mad Max*, 1979; *Mad Max 2*, 1981; *Mad Max Beyond Thunderdome*, 1985). V prvej snímke sme konfrontovaní so svetom bezprostredne po apokalypse, civilizácia ešte funguje v rámci akejsi zotrvačnosti. V druhej vidíme súboj o prežitie v rozvrátenom zdecimovanom svete absolútne bez pravidiel a v tretej sa rodí náznak nových pravidiel a novej histórie, teda niečo, na základe čoho by bolo potenciálne možné vystavať novú civilizáciu. Všetky tri príbehy sú postapo, v treťom už možno vidieť dystopické prvky, ale dystópiou ešte nie je.

Ak je nejaká skutočná historická udalosť faktom, tak kontrafaktuál je jej (v rámci fikčného sveta) rovnako pravdepodobnou alternatívou – dejiny sa od momentu kontrafaktuálu začnú odohrávať inak, než sa odohrali v ontologickej realite. Napríklad v románe Philipa K. Dicka *Muž z vysokého zámku* (*The Man in the High Castle*, 1962) nevyhrali druhú svetovú vojnu spojenci, ale mocnosti Osi, a USA sa sledom prirodzene pôsobiacich udalostí rozdelia na tri časti. Východ je pod okupačnou správou Nemecka, západ patrí Japonsku a chudobná časť v strede zostane nezávislá. V takto geograficky a politicky rozvrhnutom prostredí sa potom rozvíja niekoľko dejových línií, z ktorých niektoré môžeme považovať za dystopické, prípadne za dystopický môžeme považovať celý román. A on taký je, avšak primárne je to román o alternatívnych dejinách, do príbehu ktorého síce vstupujeme v roku 1962, ale súčasťou jeho fabuly sú dejiny 20. storočia odohrávajúce sa od roku 1933 inak, než sa reálne diali.

Ústredným bodom zlomu, kontrafaktuálom, od ktorého sa dejiny vetvia na reálne a alternatívne, je atentát na Franklina Delano Roosevelta, v dejinách nášho reálneho sveta neúspešný, vo fikčnom svete románu úspešný. Aby príbeh fungoval ako príbeh alternatívnych dejín, potrebuje recipient poznať jeho vymedzenie voči reálnym dejinám, aby fungoval ako dystópia, stačí všeobecnejší kontext. V oboch prípadoch však platí, že poetika románu je postavená na autorskom predpoklade, že recipient románu bude disponovať znalosťou príslušného užšieho či širšieho kontextu. A dnes, keď *Muža z vysokého zámku* čítame v aktuálnom historicko-politickom kontexte (rok 2025, v USA vládne Donald Trump), je význam i výraz románu opäť posunutý a jeho dystopický rozmer môže byť recipientom pociťovaný ešte silnejšie.⁷ Je to preto, že referenčnú realitu utópií a dystópií tvorí náš svet: ako sa on vyvíja, menia sa aj utópie a dystópie, hoci sa v nich fakticky nemení jediné slovo či obraz. Tento ich aspekt je v kontextoch populárnej kultúry mimoriadne dôležitý, odpovedá totiž na otázku, prečo sú utópie a dystópie permanentne také recipientsky atraktívne a prečo sa stali samozrejmom súčasťou popkultúrneho kánonu⁸, respektíve povedomia o ňom. Inšpirujú k premýšľaniu, je v nich obsiahnutá ambícia vypovedať prostredníctvom príbehu (a teda recepcne čo najprístupnejšie) čosi dôležité, podstatné, závažné o vzťahu človeka a spoločnosti. Utópia a dystópia sú totiž natoľko široko definované filozofické kategórie, že ak o nich aj budeme uvažovať ako o kultúrnych fenoménoch,⁹ stále pôjde o príliš široko vymedzené recepcné pole¹⁰.

Nejde pritom iba o fantastiku, ani v jej širšom význame; ústredným ozvláštnením nemusí byť nič akokoľvek nereálne – za dystópiu je napríklad považovaný aj román

7 Stále však ide o román o alternatívnych dejinách, prvýkrát publikovaný v tom roku, kedy sa odohráva (1962), akurát popisujúci inú než reálnu históriu.

8 Popkultúrny kánon je suma definujúcich diel, ktoré presvedčivejšie, výraznejšie, emblematickejšie než iné diela reprezentujú jej materiállovú kvalitu. Vo vzťahu ku korpusu (celok) označuje kánon (časť) tie diela, ktoré samé osebe predstavujú akúsi autoritu a ich kvalitou možno merať kvalitu iných diel. Ako majú svoj kánon tradičné umelecké druhy, tak má svoj kánon i popkultúra.

9 Práve takto o nich primárne uvažuje Pavlova pri ich definovaní. Pozri PAVLOVA, O. 2 + 2 = 5. *Světy antiutopické a dystopické literatury*, s. 33 – 50.

10 Literárny teoretik Julij Kagarlackij napríklad pojmy utópia a antiutópia využíva na to, aby ich prostredníctvom popísal celý žáner fantastiky ako takej. Pozri KAGARLICKIJ, J. *Fantastika Utopie Antiutopie*. Praha: Panorama, 1982.

William Golding *Pán múch* (*Lord of the Flies*, 1954). Golding v ňom rozpráva príbeh skupiny britských chlapcov, chovancov internátnej školy, ktorí sa po havárii lietadla ocitnú sami na opustenom tropickom ostrove. Mladíci, sprvu reprezentujúci spoločenský ideál civilizácie kultúrnych a kultivovaných jedincov, sa v mene prežitia pokúsia vytvoriť hodnotovo vyrovnané spoločenstvo. Avšak ich individuálne vlastnosti spolu so skupinovou tendenciou nasledovať silného vodcu ich dovedú na samotné civilizačné dno, k vzájomnej nevraživosti, anarchii a boju o holý život, kde najväčšiu hrozbu vo vzťahu k prežitiu jednotlivca i spoločenstva nepredstavuje nehostinné prostredie pustého ostrova, ale práve medziľudské vzťahy. Golding akoby v *Pánovi múch* odhaľoval, že ľudskou prirodzenosťou je vzájomná nevraživosť a naturalistický oportunizmus, zatiaľ čo kultúra a kultivovanosť sú iba akýmsi civilizačnými sedimentmi, ktoré sa v divočine rozpúšťajú veľmi rýchlo potom, ako sú si v nej ľudia vydaní napospas. Goldingov román je dobrodružným príbehom a nedeklaruje antropologické fakty o ľudskej prirodzenosti, skôr zaujíma vlastné stanovisko a vlastnú pesimistickú predstavu o vzťahoch jednotlivca a spoločenstva, individua a kolektívu, človeka a ľudí.

INDIVIDUALITA A SPOLOČENSTVO

Človek (individualita, jednotlivec, časť) a ľudia (ľud, dav, spoločenstvo, celok) a parametre súvislostí týchto dvoch entít (alebo jednej entity v dvoch prirodzených polohách) vo vzťahu k prežitiu sú spoločným rysom všetkých dystópií. Dokonca by sa s istým prijateľným zveličením dalo tvrdiť, že minimálne v popkultúre je riešenie vzťahu medzi človekom (ja) a ľuďmi (my) základným rozlišovacím prvkom medzi utópiou a dystópiou. Dystopické príbehy sú totiž vždy aj príbehmi o konflikte medzi jednotlivcom (alebo malou enklávou jednotlivcov) a spoločnosťou, systémom, organizáciou, zviazanými akýmisi univerzálnymi pravidlami, ktoré majú aspoň deklaratívne zabezpečiť „(šťastný) život pre všetkých“. To však nie je možné pre paradox spoločenského ideálu, ktorý na jednej strane deklaruje, že spoločnosť je tu na to, aby garantovala prežitie jednotlivca, a na druhej strane tvrdí, že jednotlivci vytvárajú spoločnosť, aby prežil druh. V prísne racionálnom systéme by to azda bolo možné, avšak nie za predpokladu, že by mal akceptovať slobodu jednotlivca.

Ak sa teraz vrátime k modelovej popkultúrnej utópii/dystópii, filmu *Hviezdna pechota*, táto snímka v mnohom naplňa aj súčasný spoločenský ideál. Sledujeme v nej prísne inkluzívne spoločenstvo, v ktorom neexistujú rasizmus, rodová nerovnosť, ani inštitucionalizovaná diskriminácia. Ktokoľvek ochotný prevziať osobnú zodpovednosť za blaho spoločenstva, modifikovať svoje správanie v súlade so spoločenským ideálom a službou v armáde preukázať, že je ochotný za tento ideál obetovať život, sa stane občanom. Neobčania nie sú neslobodní, žijú blahobytné, akurát nemajú podiel na moci a nemôžu slobodne rozhodovať o niektorých aspektoch svojho života – napríklad ťažšie získavajú povolenie mať deti. Hlavný hrdina filmu týmto pravidlám príliš nerozumie, jeho konanie nie je motivované túžbou prevziať osobnú zodpovednosť za blaho druhu a stať sa občanom, jednoducho nasleduje svoje

ambiciózne dievča, lebo chce byť s ním. To, že sa nakoniec stane občanom a hrdinom v boji, sa udeje preto, že si v priebehu deja naplno uvedomí, čo onen spoločenský ideál znamená, pochopí ho a stotožní sa s ním. Vôbec mu, podobne ako jeho druhom, ne-prekáža, že žije v totalitnej spoločnosti. Prekáža to iba divákovi, respektíve tej časti diváckeho spektra, ktorá si príliš neuvedomuje, že sa díva na programovú spoločenskú satiru. Hrdina precitne a stane sa súčasťou systému, na rozdiel od modelového hrdinu dystópií, ktorý precitne a proti systému sa vzbúri.

UTÓPIA A DYSTÓPIA AKO LITERÁRNY, FILMOVÝ A SERIÁLOVÝ MAINSTREAM

Film *Hviezdna pechota* je adaptáciou rovnomenného románu Roberta A. Heinleina, jedného z kanonizovaných klasikov sci-fi. Príbeh (v oboch prípadoch) nie je programovou dystópiou, hoci niektoré jeho črty môžeme vyhodnotiť ako dystopické,¹¹ ale reprezentuje subžáner, tzv. military sci-fi. V súlade s týmto subžánrovým vymedzením sa sústreďuje na popis tvrdého vojenského drilu, kariérny rast hlavného hrdinu a oslavu vojenského ideálu – dokonca môžeme konštatovať, že je vojenskou utópiou. Prakticky celý sa odohráva vo vojenskom prostredí a Heinlein sa len v minimálnej miere venuje popisu spoločnosti ako takej. V románe nie je prítomný ani náznak sarkazmu, o spoločenskej satire teda nemôžeme hovoriť vôbec. Filmoví tvorcovia adaptujú román len veľmi voľne, maximálne sa sústreďujú na popis prostredia ilustráciou vzťahov medzi kastami vládcov, strážcov (občanov) a neobčanov a na to, ako v tomto fikčnom svete funguje všadeprítomná interaktívna televízna propaganda, ktorá nič neskrýva a nemystifikuje, ale naopak, všetko stavia pred oči a neustále nabáda recipientov, aby sa snažili vedieť viac. Film inšpiruje k premýšľaniu, čo však nie je autorská stratégia orientovaná iba dovnútra príbehu, ale i smerom von, mimo fikčného sveta, k divákovi.

Na rozdiel od románu, ktorý je napísaný až vojensky stroho, je film mimoriadne vizuálne priamočiary, pohybuje sa na samej hranici gýča. Hrajú v ňom príťažliví herci, aj fyzicky zodpovedajúci ideálu lepšieho človeka-občana, a odohráva sa v atraktívnom, dekoratívne popisnom prostredí, ktoré má svojou vizuálnou poetikou blízko k prvoplánovosti televíznych reklám. Je recepcne pohodlný do takej miery, že v tomto spôsobe spracovania vieme identifikovať jasnú autorskú stratégiu – tvorcovia jednoducho predpokladajú, že časť obecenstva konfrontovaná s takto prívetivým a jednoduchým filmovým jazykom začne videné sofistikať, už kvôli prirodzenej potrebe nájsť v tom akýsi hlbší zmysel. Aj vďaka tomu *Hviezdna pechota* ako audiovizuálne dielo zostarla, čo však neplatí o *Hviezdnej pechote* ako filme so zreteľne rozpoznatelným filozofickým presahom, ktorý tematizuje problém vnútornej morálnej ambivalentnosti utópie a dystópie. Ak divák racionálne porozumel filmovej argumentácii a morálne sa s ňou stotožnil, *Hviezdna pechota* je filmovou utópiou, ak jej neporozumel alebo ju odmietol, je dystópiou.

11 Čo sa však, ako už sme naznačili, môže dotýkať sci-fi ako celku, a teda nám to nijako nepomôže, keďže podľa takto široko nastavených kritérií by dystópia bola pojmom bez konkrétneho obsahu.

V popkultúrnom mainstreame reprezentovanom filmami a seriálmi cieľenými na čo najširšie publikum¹² je takáto výrazová a významová polyfunkčnosť skôr výnimkou a dotýka sa prevažne seriálových adaptácií. No zároveň platí, že ako filmové, tak aj seriálové¹³ dystópie sú v dominantnej miere adaptáciami viac či menej klasických dystopických literárnych predlôh. Vo filmových adaptáciách sa tvorcovia len veľmi zriedka snažia predlohy významovo a výrazovo posunúť, zväčša je ich cieľom prísne pragmaticky sprostredkovať základný príbeh tak, aby bolo jasné jeho apelatívne morálne posolstvo. Naproti tomu, v seriálových adaptáciách môžeme sledovať ambície tvorcov predlohu maximálne vyťažiť a posunúť ju do nového, komplexnejšieho tvaru, v ktorom sa aj vedľajšie motívy z predlohy potenciálne rozvinú do dejových línií, ktoré v nej nie sú explicitne prítomné.

Príkladmi pars pro toto reprezentujúcimi oba zmienené prístupy sú filmová a seriálová adaptácia dystopického, v jadre subtilného románu Margaret Atwoodovej¹⁴ *Príbeh služobníčky* (*The Handmaid's Tale*, 1985). Román do filmovej podoby po prvýkrát previedol v roku 1990 rešpektovaný nemecký režisér Volker Schlöndorff podľa scenára rovnako rešpektovaného britského dramatika Harrolda Pintera.¹⁵ Atwoodovej románovú predlohu adaptovali tak, aby posilnili ústredný konflikt medzi hlavnou hrdinkou (služobníčkou) a systémom reprezentovaným rodinou vysokého štátneho úradníka, ktorý priamo zodpovedá za represívnu moc systému. Ten má povahu totalitného fundamentalistického patriarchátu, ktorý využíva ženy ako živé inkubátory a riadi sa viac-menej logickými, aj keď nemorálnymi pravidlami vychádzajúcimi z protestantskej etiky. Jadrom filmovej verzie je ilustrácia psychologických vzťahov, akcentuje sa v ňom feministický rozmer Atwoodovej predlohy a výrazne sa využívajú vizuálne prvky na prepojenie filmového rozprávania s rozprávaním literárnym (tento rozmer emblematicky reprezentujú výrazné kostýmy služobníčok). Film redukuje literárny príbeh a v závere ho posúva až do melodramatického rozuzlenia, čo môže byť dôsledkom toho, že ho síce nakrútil európsky režisér primárne spájaný s akousi artovejšou podobou kinematografie, avšak realizoval ho v Hollywoode ako mainstreamovú drámu. Snímka je teda kompromisom medzi recepcne relatívne náročnou literárnou dystópiou a priamočiarou, na diváka orientovanou atrakciou.

¹² Publikum v tomto kontexte nepredstavuje ambivalentnú divácku masu, ale sumu recipientov, ktorá vstupuje do interakcie s filmovým dielom na základe akýchsi konkrétnych očakávaní. Súčasná filmová teória v tomto kontexte pracuje v rámci recepcných štúdií s módmí recepcie, takto o nich napríklad uvažuje Janet Staigerová v štúdiu *Mody recepcie*. In SZCEPANIK, P. (ed.). *Nová filmová historie*. Herrmann & synové, 2004, s. 283 – 297.

¹³ Výnimku potvrdzujúcu pravidlo predstavuje v rámci súčasného popkultúrneho mainstreamu konštantne populárny a široko obľúbený seriál *Čierne zrkadlo* (*Black Mirror*), ktorého autonómne uzatvorené epizódy motivicky i tematicky pracujú s prvkami utópie a dystópie a anekdoticky ich využívajú pri budovaní pointy či rozuzlenia tej ktorej epizódy.

¹⁴ „Atwoodová priznáva fascináciu tvorbou ‚iných svetov‘, ktorá ju sprevádza už od detstva, teda od obdobia, keď vytvorila svoje prvé príbehy. Zaujímajú ju však viac dôsledky usporiadania iných realít a to, ako projektované zmeny ovplyvňujú konanie jednotlivcov aj celých spoločenských systémov, aký dopad majú napríklad na deštrukciu ekosystému, genetické inžinierstvo a autoritárske spoločenské usporiadanie. Preto sú jej knihy známe tým, že skúmajú hranice humanizmu, etiky a morálky tak, ako ich konsenzuálne poznáme.“ Pozri SMIEŠKOVÁ, A. Margaret Atwood a sci-fi. In *Rozum, rozhovory a rozmýšľanie o literatúre*, 2025, roč. 7, č. 1, s. 14 – 15.

¹⁵ V domácom kontexte je azda vhodné pripomenúť, že kameramanom snímky bol slovenský, v emigrácii pôsobiaci kameraman Igor Luther.

Seriálová adaptácia *Príbehu služobníčky*, ktorá sa začala realizovať v roku 2017 pod vedením seriálového tvorca, showrunnera (vedúceho scenáristu s kompetenciami výkonného producenta) Brucea Millera, je modelovým príkladom adaptačného prístupu, v ktorom autori predlohu doslova vyťažia, teda snažia sa spracovať a rozvinúť nielen všetky dejové línie a motivické okruhy v románe obsiahnuté, ale i také, ktoré sú v ňom prítomné implicitne. Zohľadňujúc tento aspekt môžeme tvrdiť, že seriálový naratív *Príbehu služobníčky* nie je príbehom komponovaným tak, že smeruje k záveru, rozuzleniu, pointe, ale je rozprávaním, ktorého trvácnosť a plynutie v čase nie sú podmienené potenciálnym koncom. Seriál bude ukončený vtedy, keď stratí sledovanosť. Napĺňa teda parametre konceptu tzv. quality TV – seriálu s vysokou pridanou umeleckou hodnotou, ktorého tvorcovia však podľahli tlaku komerčného a diváckeho úspechu.

Aktuálne, po piatich sériách a päťdesiatich šiestich epizódach,¹⁶ je už seriálový *Príbeh služobníčky* autonómny dielom – pôvodne bol adaptáciou Atwoodovej románu, ale v súčasnosti je už románom len voľne inšpirovaný. Tvorcovia naďalej rozvíjajú, ale i reinterpretovali nielen ústredný príbeh služobníčky a jej stret so systémom, ale aj pôvodný románový fikčný dystopický svet, a podľa potreby ho zaplňujú novými motívmi, dejovými líniami, zvratmi, vzťahmi a digresiami, aby dlhodobo čo najviac zaujali diváka. Podmienkou úspechu takéhoto prístupu je atraktivita fikčného sveta samého osebe. Totalitný štát, republika Gileád, je štátnym útvarom zrodeným z trosiek Spojených štátov amerických, pričom v mnohých epizódach sú divákovi ponúkané aj rôzne fragmentárne príbehy budujúce jeho celkový, avšak nie konečný obraz. Gileád a jeho totalitná dystopická spoločnosť sa totiž vyvíjajú, nejde o konečnú, uzatvorenú dystópiu, ktorá už len trvá, ale o obraz dystópie v procese. V dôsledku toho sa seriál žánrovo rozvoľnil, takže ho môžeme interpretovať ako romancu, akčno-dobrodružný príbeh, (politický, konšpiračný, melodramatický) triler a podobne. Divácky príťažlivým ho však aj naďalej robia tie možné interpretačné roviny, v ktorých sa rozvíjajú jeho spoločenské (filozofické, etické, estetické, politické) témy – vzťah štátu a náboženstva, problém identity, široké feministické motívy, konflikt medzi záujmami jednotlivca a spoločenstva či rodiny a štátu, sociálne inžinierstvo, strata intimitity, sexuálny útlak ako spoločenská norma atď. Teda témy, o ktorých sa dá premýšľať prakticky permanentne, a nedospieť k jednoznačným záverom, alebo k nim dospieť, avšak s tým, že nepredstavujú faktické poznanie, ale poznanie podmienené názormi a etickými postojmi subjektu.

UTÓPIA A DYSTÓPIA NA LITERÁRNEJ A FILMOVEJ PERIFÉRII

V popkultúrnom mainstreame dominujú filmové a seriálové adaptácie dystopických románov, keďže sú schopné divácky prívetivou a na prvý pohľad priamočiaro atraktívnou formou sprostredkovať obsah, príbeh a morálny apel predlôh. No vzhľadom na problém postihnúť podstatu dystópie a utópie v populárnej kultúre sú minimálne rovnako inšpiratívne pôvodné filmové a seriálové dystópie, teda také, ktoré

16 Šiesta desaťdielna séria má byť uvedená v tomto roku (2025).

nevznikli podľa viac či menej známej literárnej predlohy. Niektoré z nich dokáže s – v mainstreame prakticky neznámou – literárnou predlohou spojiť iba tá divácka minorita, ktorá sa relatívne slušne orientuje v sci-fi literatúre. Špecifikom týchto diel totiž je, že aj keď zobrazujú ideovo komplexné a vizuálne atraktívne dystopické svety, tak v rámci svojich príbehov sa primárne sústreďujú na jeden dominantný motív či príznak dystopickej totality, ktorý má paralelu vo vonkajšej, mimofikčnej ontologickej realite, teda v našom svete. Opäť to neznamená, že by iné dystópie, prípadne dystópie ako také tento rozmer nemali, avšak nie je v nich pertraktovaný až tak explicitne, aby nehrozilo riziko, že sa stratí v čase. Už sme uvažovali o tom, že dystópie sú aktuálne bez ohľadu na to, kedy sa stávajú aktom recepcie. Zároveň však platí, že niektoré dystópie sú aktuálnejšie v čase, keď vznikli, a starnú priamo úmerne tomu, ako starne ich dobovo aktuálna téma či spoločenský problém.

Krimi mysteriózny sci-fi triler¹⁷ *Soylent Green* (1973) je dystópiou odohrávajúcou sa v roku 2022. Ľudstvo, totálne preľudnené v dôsledku fundamentalisticky nasledovaných a napĺňaných humanistických ideálov, v nej čelí poslednej veľkej kríze, fatálnemu nedostatku zdrojov. Príliš veľa ľudí prežíva natlačených v obrovských mestských aglomeráciách, systém sa rozpadá, základnou potrebou, ktorú treba naplniť, je jedlo. Riešením sa zdá byť substancia, ktorá dala filmu meno, Soylent, vyrábaná firmou Soylent Green: druhá časť názvu spoločnosti je signálom, že ide o ekologicky uvedomelú a zodpovedne sa správajúcu korporáciu. Soylent je syntetická potravina, jej dodávky sú ohrozené pre vraždu vrcholného predstaviteľa spoločnosti. Detektív, ktorý prípad rieši, zisťuje, že Soylent sa vyrába z posledného a najdostupnejšieho zdroja na planéte, z ľudí. Ľudstvo tu v mene prežitia obrazne i doslova požíra samo seba.

Soylent Green je adaptáciou v mainstreame prakticky neznámeho sci-fi románu Harryho Harrysona *Make Room! Make Room!*¹⁸, ktorý pôvodne vyšiel v roku 1966, avšak sfilmovaný bol až o šesť rokov neskôr. Tvorcovia román pri filmovom prepise aktualizovali, s dôrazom na spoločenskú atmosféru v USA začiatkom sedemdesiatych rokov, plnú rozčarovania z odznievajúceho hnutia hippies a strachu z nedostatku zdrojov v dôsledku ropnej krízy. A hoci *Soylent Green* ako filmová dystópia zostáva významovo funkčná a aktuálna dodnes, už nedisponuje takou výrazovou silou ako v roku svojho vzniku a bezprostredne po ňom.

Podobne reaguje na hnutie hippies, s ním spojenú sexuálnu revolúciu a jej širší spoločenský a sociálny dosah aj snímka *Loganov útek* (*Logan's Run*, 1976), akčný sci-fi triler¹⁹ odohrávajúci sa v roku 2274. Ľudia žijú v utopickom spoločenstve v uzatvorenej megaenkláve riadenej počítačovým systémom. Jediným limitujúcim prvkom ich životov je skutočnosť, že vo veku tridsať rokov ich čaká proces omladenia, akýsi postup na vyšší level existencie prostredníctvom skupinového rituálu, ktorého sa

¹⁷ Inštitucionalizované žánrové zaradenie prevzaté z Česko-slovenskej filmovej databázy. Pozri <https://www.csfd.sk/film/2764-soylent-green/prehľad/>.

¹⁸ V českom preklade vyšiel román v roku 1996 pod názvom *Místo, místo! Více místa!*

¹⁹ Inštitucionalizované žánrové zaradenie prevzaté z Česko-slovenskej filmovej databázy. Pozri <https://www.csfd.sk/film/40993-loganuv-utek/prehľad/>.

síce musí zúčastniť každý, ale nie každému sa onen prechod podarí. To, čo sa na prvý pohľad javí ako utópia, je dystópiou: ľudia sú jednoducho systémovo vraždení. Hlavnými témami snímky sú rozpad rodinných väzieb a rozvrat prirodzených sexuálnych vzťahov spojených s reprodukciou. Sex existuje len ako rozkoš a potešenie, ľudia sa rodia v umelých liahňach, nie do rodiny, ale do spoločenstva, absencia staroby znamená absenciu skúsenosti a skutočného poznania. Jednotiacimi motívmi filmu sú tu kult mladosti, hedonistický spôsob života rezignujúci na zodpovednosť a celková hodnotová vyprázdnenosť, čo sú opäť motívy a témy, ktoré v druhej polovici sedemdesiatych rokov 20. storočia v mimofikčnej realite USA ovládali verejnú diskusiu.

UTÓPIA, DYSTÓPIA A KOMÉDIA

Literárne, filmové a seriálové dystópie, ktoré sme tematizovali až dosiaľ, boli – azda s výnimkou satirickej *Hviezdnej pechoty* – vážne dramatické príbehy zaťažené posolstvom a hlbokým myšlienkovým niveau s filozofickým presahom. Pre komplexnosť výpovede je však dôležité pripomenúť aj odľahčené komediálne dystópie, vedome pracujúce s hyperbolou a zveličením. Poznanie, že dokonalý spoločenský systém akceptujúci tak osobnú slobodu jednotlivca, ako aj spoločné blaho druhu je jednoducho nemožný, v nich neskľučuje, ale oslobodzuje. Dystopická spoločnosť v týchto komédiách je komplexnou metaforou márnosti ľudského snaženia a pritákaním v jadre iracionálnemu správaniu sa nášho druhu.

V klasickej poľskej snímke *Sexmisia* (*Seksmisja*, 1983), kde sa dvojica mužov ocitne v rodovo vymedzenej dystópii prísne ženského podzemného sveta, je tento svet alegóriou komunistickej totality; vo filme *Demolátor* (*Demolition Men*, 2006) má dystópia podobu ideálneho sveta, v ktorom neexistuje zločin, nekonzumuje sa mäso a zdravý životný štýl i politická hyperkorektnosť sú spoločenskou normou; a napokon v snímke *Návrat z doby ľadovej* (*Idiocracy*, 2006) je dystópiou budúcnosť, v ktorej sa skutočne realizuje vláda najširších mäs. I tieto filmy v sebe majú kritický rozmer a obrovský interpretačný potenciál, avšak ich ambíciou je v prvom rade baviť divákov, rozosmiať ich a oslobodiť aj od vedomia spoločenskej zodpovednosti. Stále totiž platí (a popkultúrne obrazy utópií a dystópií to iba potvrdzujú), že základným rozdielom medzi utópiou a dystópiou je postoj jednotlivca. Ak sa ten so spoločnosťou, v ktorej existuje, stotožňuje, žije utópiu. Ak sa s ňou nestotožňuje, žije v dystópii. Je to jeho slobodné rozhodnutie a tragédia nášho druhu.

LITERATÚRA

CANETTI, Elias. *Masa a moc*. Praha : Academia, 2007. 624 s. ISBN 978-80-200-1512-9.

CLAYES, Gregory. *Dystopia*. Oxford : Oxford University Press, 2018. 576 s. ISBN 978-01-988-2047-5.

ECO, Umberto. *Dějiny legendárních zemí a míst*. Praha : Argo, 2013. 480 s. ISBN 978-80-257-0908-5.

GORFUNKEL, Alexander Chaimovič. *Renesanční filozofie*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1987. 384 s.

- HUDEC, Zdeněk. *Paul Verhoeven a jeho filmy*. Praha : Václav Žák – Casablanca, 2020. 296 s. ISBN 978-80-87292-49-5.
- KAGARLICKIJ, Julij. *Fantastika Utopie Antiutopie*. Praha : Panorama, 1982. 340 s.
- MITTELL, Jason. *Komplexní televize*. Praha : Akropolis, 2019. 528 s. ISBN 978-80-7470-244-0.
- NEFF, Ondřej – OLŠA, jr., Jaroslav. *Encyklopedie literatury science fiction*. Praha : ASFS; Jinočany : H&H, 1995. 561 s. ISBN 80-85390-33-7 (ASFS); ISBN 80-85787-90-3 (H&H).
- NAXERA, Vladimír – STULÍK, Ondřej – BÍLEK, Jaroslav. *Literární a filmové dystopie pohledem politické vědy*. Banská Bystrica : Belianum, 2015. 120 s. ISBN 978-80557-1060-0.
- PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5. Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2022. 116 s. ISBN 978-80-7671-066-5.
- PLATÓN. *Dialógy II*. Bratislava : Tatran, 1990. 704 s. ISBN 80-222-0162-X.
- PLATÓN. *Dialógy III*. Bratislava : Tatran, 1990. 696 s. ISBN 80-222-0127-8.
- SMIEŠKOVÁ, Alena. *Margaret Atwood a sci-fi*. In *Rozum, rozhovory a rozmýšľanie o literatúre*, 2025, roč. 7, č. 1, s. 14 – 15. ISSN 2644-4631.
- STEIGEROVÁ, Janet. *Mody recepcie*. In SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová flmová historie*. Praha : Herrmann & synové, 2004, s. 283 – 297. Bez ISBN.

Juraj Malíček
Katedra žurnalistiky a nových médií
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre
Boženy Slančíkovej 1
94901 Nitra
E-mail: jmalicek@ukf.sk
ORCID ID: 0000-0001-7505-6904