

## ŽENA A STROJ. PŘEDSTAVY MODERNITY A SEXUÁLNÍ UTOPIE V EVROPSKÉ AVANTGARDĚ DVACÁTÝCH LET. VYBRANÉ PŘÍKLADY

EMILIANO RANOCCHI

### WOMAN AND MACHINE: CONCEPTS OF MODERNITY AND SEXUAL UTOPIA IN THE EUROPEAN AVANT-GARDE OF THE 1920s. SELECTED EXAMPLES

Using selected examples from early avant-garde literature, the present paper tries to show that sexuality always played an important role in the 20<sup>th</sup> century's utopias and is inseparable from their political side. In fact, it is political in itself. The author begins by analyzing the reputation of misogyny which affected futurism at its very beginning, due to several statements of the movement's founder, Filippo Tommaso Marinetti. However, he does not stop at the surface of these texts, but rather, tries to emphasize the other side of futuristic misogyny: by refusing to attribute to the woman her traditional role, Marinetti in fact opened the way for women's emancipation. The futurists of the second generation distance themselves from the ideology of the founder, but continue exploring the role of women in the future world in different directions: one direction led to the past and wished mankind would come back to nature (Vasari), the other explored the possibilities inherent in gender equality, detaching sexuality from gender, thus anticipating post-human scenarios (Fillia). The paper also provides examples of how imagination about sexual life in the future world became an essential ingredient of almost all dystopian visions of the 1920s and early 1930s, and explores some links and similarities between them (ao Čapek, Sosnkowski, Zamyatin, Huxley).

**Key words:** futurism, sexuality, machine, modernism, dystopia

**Klíčová slova:** futurismus, sexualita, stroj, modernismus, antiutopie

Jedna z oblíbených činností lidského ducha je představovat si, jak jednou v daleké budoucnosti bude vypadat svět a člověčenstvo, jaké technické zázraky budou vykonány, jaké sociální otázky vyřešeny, jak daleko pokročí věda a společenská organizace a tak dále. Většina těchto Utopií však nezapomíná velmi živě se zajímat o otázku, jak to v tom lepším, pokročilejším, nebo aspoň technicky dokonalejším světě dopadne s institucí tak starou, ale stále populární, jako je pohlavní život, rozplodování, láska, manželství, rodina, ženská otázka a podobně. (K. Čapek, *Válka s mloky*, 1965: 115)

Chceme oslavovat válku – jedinou hygienu světa – militarismus, vlastenectví, ničivé gesto osvoboditelů, krásné idey, za něž se obětuje život, a pohrdání ženou. (Marinetti, 2005: 11)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Citáty z cizojazyčných pramenů přeložil do češtiny autor příspěvku.

Tato proslulá slova z *Manifestu futurismu* Filippa Tommasa Marinettiho z roku 1909 jsou zodpovědná za pověst mizogynie, která první hnutí evropské avantgardy obklopuje už od chvíle jeho založení.

Při méně povrchním pohledu se ale ukázalo, že věci jsou – jako obvykle – poněkud složitější. Jednak předmětem Marinettiho útoku není všeobecně žena, nýbrž symbolistický kult ženství s celou spleť slabosti, vášně, psychického vydírání atd., již ve svých dílech nejlépe znázorňoval hlavní Marinettiho soupeř a zároveň i vzor, Gabriele D'Annunzio, a jednak – jak ukázala řada novějších publikací (např. Carpi, 2013), které vyšly při příležitosti stého výročí založení futurismu – mezi příznivci a představiteli skupiny nechyběly ženy, i když samozřejmě poslední okolnost sama o sobě ještě není dostatečným dokladem toho, že futurismus mizogynský nebyl.

Ostatně není mým cílem tady bránit Marinettiho před různými více či méně opodstatněnými obviněními, nýbrž pokusit se stručně popsat, jakým způsobem odmítání ženství souvisí s hlavním poselstvím futuristického hnutí, což nám zase umožní pochopit, proč první kritici futuristické modernolatrie, ještě dokonce z řad samotné skupiny, mj. vyvracejí zrovna tento prvek futuristické ideologie. Jak se totiž ukázalo při pozornějším rozboru – a také na to už dávno upozornili někteří badatelé –, Marinettiho vztah k ženě zdaleka není jakýmsi dodatečným a kuriózním, sekundárním prvkem jeho ideologie – naopak, vyplývá ze samého jádra jeho myšlenky.

Snaha o vytvoření nového mechanického člověka, která jen zdánlivě byla optimistickým aktem víry v možnost obnovy evropské civilizace, se ve skutečnosti zrodila z hluboké úzkosti a neschopnosti konfrontace se současným světem. Křiklavá afirmace modernity skrývala zároveň i strach před touž modernitou. Italský badatel Tessari jako jeden z prvních upozornil na tmavý obličej dvoutvárné hermy italského futurismu (Tessari, 1973). Mýtus pěkného stroje může být také chápán jako snaha skrývat pod optimistickou maskou tvář jinou, zneklidňující – tvář stroje vražedného a nebezpečného. Marinetti sdílí s příslušníky generace konce 19. století obavy o pozvolný zánik přírody ve světě stále více a více ovládaném technikou, odlišuje se od nich ale tím, že se jako první pokouší vytvořit projekt akceptace modernity. V kultuře, která ještě neznala alternativu mezi „mýtem antropomorfizace přírody a mýtem naturalizace výtvorů průmyslu“ (Tessari, 1973: 216), Marinetti rozhodně zvolí druhé, ale – jak to bývá při binárních protikladech – vytlačované se dříve nebo později vrátí. Fetišismus stroje je založený na útěku před přírodou, která byla po celá staletí božstvem italských literátů, a na uplatnění mýtu stroje – ba dokonce technologického prostředí jako nové přírody. Neděje se to bez odkazu na různé vědecké prameny, jako byla např. tehdy už zastaralá teorie Lamarckova:

Zcela jistě – pokud připouštíme Lamarckovu transformistickou hypotézu – musíme přiznat, že toužíme po novém nelidském typu, ve kterém budou zrušena veškerá mravní utrpení, dobrota, oddanost a láska – jediné korodující jedy nevyčerpatelné životní energie, jediné vypínače naší mohutné fyziologické elektriny. [...] Onen nelidský a mechanický typ, vyrobený pro všudypřítomnou rychlost, bude přirozeně krutý, vševědoucí a bojovný. [...] Abychom připravili nelidský a mechanický typ člověka množeného díky exteriorizaci jeho vůle, je třeba omezit celkem ještě neodstranitelnou potřebu lásky, kterou člověk stále nosí ve svých žilách. Příští člověk bude omezovat své srdce na jeho původní distribuční funkci. Srdce se musí stát jistým způsobem jakýmsi žaludkem mozku, který se bude pravidelně naplňovat, aby duch mohl účinkovat. Dnes můžeme potkat lidi, kteří krácejí životem sko-

ro bez lásky, v pěkné ocelové atmosféře. Způsobme, aby takových vzorných lidí bylo stále víc. Tyto energické bytosti večer nenavštěvují svoji něžnou milenkou, ale rády a s láskyplnou skupulozitou se každého rána dívají na dokonalý start své dílny. (Marinetti, 2005: 299–300)

Žena tady není jen zbytečná – je naprosto škodná, když znamená návrat k té přírodě, od které nový člověk prchá. Jak potvrzuje ukázka z dalšího známého manifestu z roku 1909, *Zabijme úplněk*, pohrdání ženou vyplývá mj. ze strachu, že ženy mohou zastavit muže vyrazující na vojnu:

Ano, naše nervy vyžadují vojnu a pohrdají ženou, neboť se bojíme, že prosebná ramena obemknou naše kolena ráno před odjezdem. (Marinetti, 2005: 15)

Žena je nositelkou citů, soucitu, empatie atd. – všeho, co by mohlo přibrzdit anebo dokonce zastavit vývoj příštího člověka. Pohrdáme ženou, chápanou jako jedinečný ideál, božská nádrž lásky, žena-jed, žena-tragická trestka, žena křehká, vtíravá a osudná, jejíž hlas je obtížen osudem, jejíž vlasy se prodlužují a pokračují v listoví ponořené v úplněk lesů. My pohrdáme strašnou a těžkou Láskou, jež překáží muži v chůzi, brání mu se zbavit vlastního člověčenství, zdvojit se, překonat sebe sama, aby se stal tím, co my nazýváme znásobeným člověkem. (Marinetti, 2005: 292)

V této axiologii je láska synonymum pro nehybnost a pasivitu.

[...] hypersensualismus. Tento další italský, ba přímo latinský nešvar se projevuje tisícerými způsoby, a především tyranstvím lásky, která zabíjí energii mužů činu posedlostí dobýváním ženy, romantickým ideálem věrnosti a nečistým sklonem k nejosudnější a nejmučivější prostopášnosti. (Marinetti, 2005: 456)

Ve slově hypersensualismus Marinetti zahrnuje směs romantického sentimentalismu a dekadentního erotismu. Z toho vyplývá odmítnutí lásky jako „nejméně přirozené věci na světě. Jedině přirozená a důležitá je kopulace, která je zaměřena na futurismus rodu“ (Marinetti, 2005: 293). Nepřekvapí tedy, že v jeho románu z téhož roku, *Mafarka futurista*, hlavní hrdina – titulní Mafarka – dospívá k rozhodnutí zplodit syna „bez účasti a smradlavého spolku ženské matrice“ (Marinetti, 2003: 163). Je to nevěsední případ mužské partenogeneze. Být futuristou znamená „věřit v absolutní a definitivní moc vůle, již je třeba kultivovat a zesilovat s krutou disciplínou“ (Marinetti, 2003: 261), odmítat lásku ve prospěch hrdinství a oslavovat „násilnou smrt coby završení mladosti“ (s. 263). Tedy jediná odpověď, kterou byl Marinetti schopný dát na otázky modernity, patří k řádu mýtu a nemohla už stačit po první světové válce – poté, co se současná civilizace projevila v celé své ničivé moci. Je to vidět na evoluci, kterou motiv reprodukce stroje prošel na začátku dvacátých let.

Je důležité ale pochopit, že toto odmítnutí ženy obsahuje i odmítnutí úlohy, kterou na sebe žena musela vzít v západní civilizaci. Redukovat lásku na kopulaci znamená pro Marinettiho také zbavit ženu její podřízenosti vůči muži. Proto uznává sufražetky za spojenkyně futurismu, když „čím více práv a moci se jim podaří získat ženě, čím více bude zbavena lásky, tím více přestane být ohništěm sentimentální vášně a smyslnosti“ (Marinetti, 2005: 293). Vysvětluje to, proč se navzdory mužskému šovinismu přiklání k futuristické ideologii hodně intelektuálů a literátů. Jedna z nich, Valentine de

Saint-Pointová, přestože nesouhlasila se zavržením erotiky, dokázala ocenit osvobozující potenciál futurismu pro ženy. Autorka *Manifestu futuristické ženy* (1912) a *Futuristického manifestu smyslnosti* (1913) naopak prosazovala smyslnost jako prostředek osvobození žen z jejich povinností, úkolů a rolí oproti ideálu měšťácké ženy, choti a matky, navrhovala jako ženský ekvivalent futuristického nadčlověka amazonku, v čemž doznávaly prvky nietzscheovské filozofie. Tímto způsobem se stávala jedním z prvních kritických hlasů ze samého středu futuristického hnutí. Její chápání mužství a ženství jako prvků přítomných v každém člověku předjímalo vývoj těchto témat v tvorbě futuristů mladší generace, která kulminuje asi v druhé polovině dvacátých let. Obrana erotiky na jedné straně klade odpor pokusu mechanizovat sexuální život, na druhé straně odmítá dělit lidstvo na muže a ženy a místo toho uznává jen prvky nezávislé na pohlaví; Valentine de Saint-Pointová tak mířila ve směru sexuality budoucna.

Futuristické mýty jsou revidovány hned na začátku dvacátých let, kdy se řada mladých tvůrců konfrontuje s tematikou modernity v souvislosti se sexuální otázkou. Mezi nejzajímavější patří bezpochyby Lucio Colombo Fillia, malíř a spisovatel, a Ruggero Vasari, z nichž první rozvíjí téma emancipace ženy a zrovnoprávnění pohlaví, druhý motiv stroje.

Filliu jako spisovatele nedávno připomněl přetisk tří jeho próz (Fillia, 2002) – už jen názvy některých z nich poukazují na obzvláštní zájem o tuto tematiku: *Smrt ženy* (1925), *Poslední sentimentální muž* (1927), *Muž bez pohlaví* (1927). Sbírkou jedenácti povídek *Smrt ženy*, které novým způsobem rozpracovávají futuristické téma přežilosti tradiční lásky v soudobé civilizaci, autor přímo pokračuje v poslání Valentine de Saint-Pointové. Navazuje především na její egalitářskou snahu z *Manifestu futuristické ženy* a také na Marinettiho válku s ženou. Fillia zde dospívá k terminologickému odlišení mezi ženou (*donna*) a samicí (*femmina*). Tímto odlišením dochází k jiným závěrům než Saint-Pointová, pro niž musí žena mít nejen ženské, ale též mužské ctnosti, aby si zasloužila jiné označení než pouhá samice (Saint-Pointová, 2013: 82).

Jak říká Spisovatel (zřejmě hlasatel myšlenek samého autora) ve Filliově úvodním textu: „Samec a samice jsou přirozenými potřebami, ale žena je degenerací muže, je duchovní slabostí, pasivitou. Jako přirozená kompenzace mají samec a samice dokonalou rovnováhu sil, zatímco u lidí, tedy v živočišném odlišení, je rozdíl absurdní a nemůže existovat.“ Načež partnerka rozhovoru odpovídá: „Je to všechno pouze teorie, protože žena nikdy nebude mít schopnosti a možnosti muže.“ A Spisovatel reaguje: „Fyzicky ano, ale v intelektuální schopnosti není žádný rozdíl a je to jediná opravdu lidská forma, protože v současném životě už fyzická vytrvalost nehraje takovou roli. Kdežto ‚žena‘ je duchovním výmyslem, využíváním ženské hmoty, které si samec vymyslel v obdobích hluboké morální dekadence. Proto je žena zbytečná a škodná: jak pro samu samici, která zůstává omezena, tak i pro muže, který kvůli citům ženou generovaným přichází o intelektuální energii.“ (Fillia, 2002: 30–31)

V těchto úvahách odmítá Fillia spolu s Marinettim kult ženství, činí tak ale nikoliv v duchu mizogynie, nýbrž rovnosti obojího pohlaví (což u Marinettiho vyznívalo pouze *in potentia*) a budoucnosti společenství, v němž vztah mezi mužem a ženou bude řízen už ne přežitým sentimentalismem, nýbrž jakýmsi pragmatickým obchodem. Dané téma Fillia lépe rozpracovává v románech *Poslední sentimentální muž* a *Muž bez pohlaví*, žánrově navazujících na *Bildungsroman* a ukazujících, jak mladý hrdina dospívá ze sentimentálních poměrů ke vztahům lépe odpovídajícím současnosti.

Filliova reflexe, i když ne vždy zdařile vyjádřená, se nám dnes zdá možná ještě aktuálnější než v době svého zrození – ba dokonce než před čtyřiceti lety, kdy Tessari na krátkou chvíli vytáhl Filliovu tvorbu z propasti zapomnění. V digitálním světě postmoderního společenství vzbuzuje zvláštní dojem, když čteme, jak si představoval budoucnost lidských vztahů ten dávno zesnulý futurista. V jeho vizi ovládne technologie lidský život a vyvrátí tradiční mužsko-ženské vztahy do takové míry, že sexuální činnosti budou redukovány na biologickou funkci pokračování rodu, zatímco potřebu erotického vzrušení uspokojí přímo technologické prostředí, v němž se jednotlivci rozptylují. Vede to nejen k negaci kultu ženství, ale také k setření rozdílů mezi oběma pohlavími. V závěru sbírky *Smrt ženy* Spisovatel končí takovýmito úvahami: „Mechanická civilizace tím, že redukuje vztah mezi mužem a ženou na fyziologickou potřebu, vytváří člověka bez pohlaví, jelikož žena už není potřebná. [...] Láska jako cit je proto absurdní, odporuje moderní existenci, ve které není žádný rozdíl mezi samcem a samicí a prostředí je přebohaté smyslnými vzrušeními. Můžeme tedy tvrdit, že mechanická civilizace absorbuje každou lidskou činnost a pokračování morálních citů mezi mužem a ženou je omezováním lidských možností.“ (Fillia, 2002: 128–129) Z tohoto závěru by bylo možné ještě hodně citovat, ale přidávám jen jednu krátkou ukázkou: „Samice už nemůže vyvolávat opravdový cit lásky, protože je vnímána jako nezbytná součást materiálních aktivit, svou duchovní mocí nižší než výtvarnictví vědy.“ (Fillia, 2002: 130)

Právě v poslední, jedenácté povídce pod názvem *Život zítřka* vyúsťuje optimisticky znějící poselství futurismu v zneklidňující vizi lidstva budoucnosti jako rodu jedinců vnějškově podobných, krajně chudých, bledých a plešatých, podobných automatům, označených např. jako *člověk M. č. 17698* anebo *člověk Ž. č. 10045* (kde *M.* a *Ž.* znamenají muž a žena). Hrůznost této představy jen zvětšují mimovolné asociace na proslulý román Jevgenije Zamjatina *My* (1920, v Anglii poprvé vydaný r. 1924; o vlivu zde samozřejmě mluvit nelze), kde je každá postava Jednotného státu označena alfanumerickým kódem a pohlavní život občanů je přísně regulován Tabulkou sexuálních dní. Je to totalitní verze znehodnocení lásky, které v kapitalistické variantě představil Aldous Huxley. Upozorněme na to, že v jeho dystopické vizi *Konce civilizace* ([1932] 2005) je téma eugeniky (tedy také umělého plození) spojeno s opačnou sexuální morálností, která přímo souvisí s opovržením tradiční buržoazní mravnosti hlásaným futuristy: v novém světě je za morální považováno nikoliv to, když se dívka uváže pouze k jednomu muži, nýbrž když je co nejčastěji mění. Zdá se, že vynechání celé citové sféry ve prospěch lehkých, bezproblémových a povrchních vztahů navazuje na Marinettiho myšlenku – s tím rozdílem, že se zde láska redukuje dále, dokonce ani ne na kopulaci, když se prokreace uskutečňuje umělým způsobem, ale na samy příjemnosti flirtu a sexu. Tato představa samozřejmě má v Huxleyho záměru utlačovatelský ráz, jelikož společenství nového světa je totalitní, přičemž se jedná o totalitarismus úplně nové generace, založený na biopolitice. Ať už půjde o socialistickou, nebo kapitalistickou variantu budoucího světa, jeho představy analogickým způsobem uskutečňují maximální vyprázdnění vztahu mezi mužem a ženou skrze proměnu lásky ve vzájemnou výměnu pohlavních služeb. Na druhé straně se nemůžeme bránit mimovolné asociaci s tragédií nacismu. Setření genderové odlišnosti totiž vyvolává možná ne zcela oprávněnou, vzdálenou asociaci, která však není úplně od věci, pokud si uvědomíme, že genocidu umožnil také mimořádný rozvoj německé technologie.

Nemožnost řešení futuristické aporie mezi přežilou smyslností ženy a moderní, „dospělejší“ mužskou touhou po absolutní nezávislosti na cyklu zrození a smrti nejvýstižněji vyjadřuje Filliova komedie *Smyslnost* z roku 1925. V ní rozpor mezi těmito protipóly vrcholí tím, že žena, neschopná unést, jak z civilizace zmizely prvky přírody a ženství, z lásky zavraždí svého muže.

Podobný scénář nalezneme v dramatické tvorbě nedávno znovuobjeveného Vasariho. Od Fillii ho ale odlišuje jasnější povědomí předpokladů a implikací Marinettiho ideologie, což zase způsobuje, že Vasari na konci dvacátých let cílevědomě překonává řady hnutí. Podstatným tématem jeho dvou divadelních her (plánovaných původně jako trilogie), *Úzkost strojů* (1925) a *Raun* (1932), je zpochybňování mytu stroje a konflikt mezi rozumovostí a citem, přičemž fundamentální úlohu zde vlastně hraje žena. V *Úzkosti strojů*, díle ihned přeloženém do mnoha evropských jazyků včetně francouzštiny, němčiny a polštiny, je představeno ideální společenství, řízené velkým Strojem-mozkem, z něhož jsou ale vyloučeny ženy (v tomto ohledu je tato utopie bližší představám Marinettiho, i když její závěr je přímo převrácí), které totiž zůstaly na starém kontinentu. Dané řešení celkem opakuje rozdělení světa budoucnosti na dva světadíly nekomunikující mezi sebou – světadíl modernity a světadíl z modernity vyloučený –, jež nacházíme v románech Zamjatina a Huxleyho. V této mizogynské variantě má ale tu výhodu, že ukazuje futuristického nadčlověka a ženu jako dvě úplně protikladné hodnoty. Hlavní hrdina Tonchir si je vědom, že futuristický nadčlověk nevyhnutelně vede k nové, nelidské identitě – zatímco ale Marinettův Mafarka radostně akceptoval svůj osud smrti, Tonchirovo klanění stroji probíhá v atmosféře úzkosti a tragédie. Jak píše Tessari: „Tonchir je Mafarka, který se v poslední chvíli ohlédl.“ (Tessari, 1973: 266) Nikoli náhodou napsal Vasari souběžně s prací na hře také báseň nazvanou *Konstruktér*, v níž jakási vyšší bytost plodí nového tvora v kovové pochvě stroje bez účasti ženy nebo jiné ženské bytosti (Vasari, 1928: 52–53). Odkaz na Marinettiho Mafarku je samozřejmě vědomý.

Odsouzení technokratického společenství je ještě výraznější v následující komedii, *Raun*, jejíž hlavní hrdina Volan postavil věž (biblický odkaz je samozřejmý – projekt věže v inscenaci byl inspirován Tatlinovou věží k počtě Leninovi), ale po konverzi k lidským hodnotám pod vlivem lásky k Saib se rozhoduje ji zbourat. Na konci hry Volan stiskne tlačítko, které vyhodí do vzduchu stroje, a vybízí všechny, aby se klaněli zemi coby Velké Matce a líbali ji. Vasari, který strávil rok v Berlíně (mezi léty 1922 a 1923) a i později udržoval čilé vztahy s německou metropolí, dokonce plánoval filmovou verzi obou her. Není úplně jasné, zda *Úzkost strojů* mohla mít vliv na slavný film Fritze Langa *Metropolis* z roku 1927, anebo naopak spíše film mohl ovlivnit Vasarovu hru *Raun* a podnítit vznik filmové verze; Vasariho vztahy s německou kinematografií doby Výmarské republiky jsou prozkoumány zatím jen povrchně.<sup>2</sup> Langova *Metropolis* v každém případě užívá analogickou axiologii obojího pohlaví, což vyloženě odkazuje na souvislosti s kritikou futuristické ideologie.

Neméně zajímavá je souvislost *Úzkosti strojů* s komedií Karla Čapka *R. U. R.*, jejíž berlínské premiéře byl Vasari přítomen v roce 1923. V následujícím roce italský dramatik zase viděl pařížskou inscenaci v Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées a tvrdil,

---

<sup>2</sup> Nejpodrobněji se jimi zabývá Fernando Maramai (2005).

že když viděl první inscenaci *R.U.R.*, byla jeho hra již dokončena.<sup>3</sup> Nehledě na to, jaký vliv mohla mít na Vasariho Čapkova činohra, představují tyto dvě hry zřejmě nejranější pokus o vyvrácení mýtu mechanizace v evropské avantgardě. Čapek se částečně vrátil k tématu *R.U.R.* ve svém románu *Válka s mloky* (1936). V *R.U.R.* se Čapek konfrontuje přímo s tématem stroje (i když mají jeho roboti blíže k Frankensteinovu monstru, protože se skládají z organických částí), kdežto ve *Válce s mloky* rod, jenž získá převahu nad člověkem, sice není umělý, ale poněkud umělá je situace, která umožnila jeho vzestup – situace, za níž samozřejmě může zase člověk. Kromě toho rod robotů (zpočátku to ještě není rod, ale stane se jím na konci hry, když vzniká první dvojice robotů) a rod mloků spojuje to, že jsou zpočátku využívány člověkem jako levná pracovní síla, takže Čapka zajímá spíše jiný aspekt, paralelní tématu pohlaví, vztah člověk–stroj a kritika civilizace: politická dimenze (dialektický vztah člověk–nevolník se přenáší na vztah člověk–stroj a ústí v archetyp čarodějova učně). Nicméně je významné, že se v tomto spíše politickém přístupu k tématu ocitlo zase téma sexuality. *R.U.R.* má trošku jiná a přesto optimističtější poselství, na začátku hry se totiž dozvídáme, že výroba ženských robotů je výlučně kulturně opodstatněná, jelikož lidé si zvykli na to, že určitá povolání vykonávají ženy, kdežto ve skutečnosti není žádné pohlavní odlišení zapotřebí, protože roboti jsou si navzájem lhostejní. Na konci se ale ukazuje, že roboti jsou také schopni cítit (humanizace stroje). Mloci naopak navzdory očekáváním zůstávají celý příběh cizí, a proto i strašliví, což souvisí mj. také s tím, že jejich sexuálnost je tolik vzdálena lidské: „Zdá se [...], že se u Andriase oplodnění neděje ani kopulací, ani výtěrem, nýbrž prostřednictvím čehosi, co lze nazvat sexuální milieou.“ Toto pojetí sexuálního prostředí „tvoří samostatný přechod mezi partenogenezí a rozmnožováním pohlavním. Oplodnění vajíček se děje prostě chemickou změnou prostředí [...], změnou, která nějakým způsobem souvisí se samčí pohlavní funkcí. Ale této samotné funkce není vlastně třeba; to, že se samec sdružuje se samicí, je patrně přežitek staršího vývojového stupně, kdy se oplozování u Andriase dalo stejně jako u jiných mloků. To sdružení je vlastně [...] jakási zděděná iluze paternity; ve skutečnosti samec není otcem pulců, nýbrž jenom určitým, v podstatě zcela neosobním chemickým činitelem pohlavního prostředí, jež je vlastním oplozovatelem.“ (Čapek, 1965: 117) Takže i zde je rod, jenž v budoucnosti ovládne zemi, výsledkem sexuální mutace a jeho sexualitu lze zřejmě právě proto, že vznikla v důsledku nepřirozeného vývoje, považovat za umělou.

Je poněkud symbolické, že v témže roce, v němž byla napsána *Úzkost stroje*, tedy 1925, vyšel v Polsku jediný román dnes úplně zapomenutého romanopisce, ilustrátora a architekta Jerzyho Sosnkowského, bratra mnohem známějšího generála Kazimierze Sosnkowského (srov. Ranocchi, 2011). Román se jmenuje *Auto, ty a já – láska strojů* a nebyl už nikdy později vydán. Ze života autora známe dnes bohužel jen základní události, hlavně přesně nevíme, jaká může být souvislost mezi Sosnkowského románem a povídkami, Vasariho divadlem, případně Langovým filmem, pokud vůbec nějaká byla. Jedno je nepochybné: *Úzkost strojů* byla přeložena do polštiny teprve po pařížské premiéře v roce 1927, takže s žádným vlivem nejspíše nemůžeme počítat. Nicméně motto Langova filmu zní „Der Mittler zwischen Hand und Hirn sei das Herz“ (*Zprostředkovatelem*

<sup>3</sup> Pro podrobnější rozbor recepcce obou představení a Vasariových recenzí viz Maramai (2005: 182–185).

*mezi rukou a mozkiem budiž srdce*) a mohlo by se hodit stejně dobře k Vasariho divadlu jako k Sosnkowského prózám. Přitom k onomu srdci (zosobněnému Frederem, synem jediného panovníka Metropolis, který je povolán vyjednávat mezi vyšší vrstvou – mozkiem – a dělníky Metropolis – rukou) vede ve filmu žena, jež nosí výmluvné jméno Maria. Film podobně jako obě hry Vasariho ukazuje osud světa řízeného jen chladným mužským rozumem (připomeňme si, že Čapkova továrna, která vyrábí roboty, se podle svého zakladatele jmenuje Rossum), který se poté, co ztratil kontakt s vlastním srdcem, nebolí s vlastními emocemi, empatií a v důsledku toho i se základními morálními city, vymkl jakékoliv kontrole a míří ke zkáze. Podobně v románu Sosnkowského hlavní hrdina, inženýr Pol Lebelt, vyznává nekritickou víru v pokrok lidstva související s technologií, dokud nepotká herečku Izu, s níž se vydává na společnou cestu po Polsku (ačkoliv země není jmenovitě nazvána, dá se jednoduše identifikovat). Iza zosobňuje samozřejmě všechny hodnoty, kterými Pol – pozdní převtělení futuristického hrdiny – pohrdá. Mezníkem ve vyprávění je dystopický sen, jenž se zdá Polovi ležícímu v horečce a bezvědomí, způsobeném nehodou během prohlídky elektrické centrály. V této dlouhé a literárně velmi zajímavé kapitole je Pol svědkem toho, jak stroje ožívají a jak ovládají svět. Tady lze asi vidět echo dystopické vize vzpoury robotů z *R.U.R.* (mající zase svůj prototyp v legendě o Golemovi a v Goethově baladě *Čarodějův učeň*, inspirované Lúkianem ze Samosaty), Čapkova činohra byla totiž v Polsku vydána již v roce 1922. Během této katastrofické vize dochází ke scénám násilí strojů na ženách, v nichž se asi nejvýstižněji zrcadlí rozpor mezi tradičními hodnotami a modernitou vnímanou jako potenciálně nebezpečnou a nelidskou. Stroje jsou ukazovány jako vilné a prostopášné, zároveň je jejich sexualita zobrazena jako sterilní a jalová. Podobným způsobem ukazoval jalovost a neplodnost strojů vůdce polských futuristů Bruno Jasiński ve své povídce *Nohy Izoldy Morganové* z roku 1923, která mohla ovlivnit Sosnkowského. Na rozdíl od Sosnkowského obsahuje však kritika modernity u Jasińského silné levicové politické konotace. Další prvek, který představuje jakousi analogii mezi Čapkovými roboty a stroji polského spisovatele, je idea empatického stroje. U Sosnkowského to je méně nápadné než u Čapka, protože se v románu jako empatické a příznivé ukazuje jen Polovo auto, jediný stroj, který člověku není nepřátelský. Stroje Sosnkowského jsou člověku vzdálenější než antropomorfní roboti Čapkovi, i tady se nicméně spojuje nějaká naděje s potenciálem humanizace stroje, přestože odkaz není tak výrazný. Když se Pol probouzí ze sna, je už jiným člověkem, pouští k sobě Izabeliny argumenty a city a román končí dost konvenčním a předvídatelným *happy endem*.

Nemám zde prostor, abych se podrobněji zabýval celou tvorbou Sosnkowského, chci se ale zmínit ještě o krátké futuristické povídce ze sbírky *Bosman Finta* z roku 1926 nazvané *Zuřivá katedrála* (Sosnkowski, 1926). Děj se odehrává na jaře roku 1950. Vyprávěč je na návštěvě u dvojice známých, lidí velmi milých, ale poněkud nakažených červem modernity: „Necítili krásy jara – věrní jedině svým strojům a kalkulacím, pohroužení do čtverečkováného sešitu intelektu, s pohrdáním odmítali každý pocit, jelikož škodil novým bohům Racionalismu.“ (1926: 100) Nicméně právě v této společnosti vyprávěč neočekávaně potkává mladou paní, „v níž sklon ke krásným a nenávratně minulým věcem vřel s bouřlivostí projevů, která vyplývala z jejího vášnivého temperamentu“ (1926: 100). Jinak řečeno, máme zase protiklad muž × žena; rozum × cit; přítomnost (budoucnost) × minulost. Tato scéna je jen úvodem k pravdivému příběhu, jenž se ukazuje jako podobenství i aporiích současné civilizace. V ní se zase jiný obraz, příbuzný



metafoře věže, stává emblémem slepé uličky, v níž se ocitla modernita: nedokončená katedrála jakožto obraz šílenství architekta.

Na závěr tohoto stručného přehledu vybraných literárních vizí sexuality budoucna (většinou z dvacátých let minulého století) bych chtěl zdůraznit, že se sexuální otázka objevuje v reflexi od začátku jako neoddělitelná od otázky modernity. Již v desátých letech to pochopil Marinetti, i když to vyjadřoval jazykem, jenž se brzy ukázal jako neudržitelný. Za svou tematiku to přijali futuristé mladší generace. A po nich se bez toho neobejde už skoro žádná literární představa budoucnosti. Delší dobu se zdálo, že se tyto koncepty dotýkají základních otázek přítomnosti jen okrajově, a za zásadní byla kritiky a literárními historiky považována problematika spíše politická, proto se celá léta tato část avantgardní filosofie pokládala za překonanou a kuriózní. Dnes ale vidíme stále výrazněji, že nejen v oblasti politicko-spoolečenské, ale také v psychologicko-morální hleděli tvůrci rané avantgardy daleko do budoucnosti. V době transhumanismu, biogenetiky a internetového sexu se ukazují být jejich myšlenky aktuální více než kdykoliv dříve.

---

#### LITERATURA

- CARPI, G. (ed.). 2013. *Futuriste: Letteratura. Arte. Vita*. Roma: Castelvecchi.
- ČAPEK, K. 1965. *Válka s mlouky*. Praha: SNKLHU.
- ČAPEK, K. 2008. *R.U.R. Rossum's Universal Robots*. Praha: Artur.
- FILLIA, L. C. 2002. *Bolidi e tango: La morte della donna. L'ultimo sentimentale. L'uomo senza sesso*. Torino: Nino Aragno.
- HUXLEY A. 2005. *Brave New World and Brave New World Revisited*. New York: Harper Perennial Modern Classics.<sup>4</sup>
- JASIEŃSKI, B. 2005. *Nogi Izoldy Morgan*. Warszawa: Jirafa Roja.
- MARAMAI, F. 2005. *Ruggero Vasari. Una vocazione futurista nell'Europa delle avanguardie storiche*. Siena: Betti.
- MARINETTI, F. T. 2003. *Mafarka il futurista*. Ballerini, L. (ed.). Milano: Mondadori.
- MARINETTI, F. T. 2005. *Teoria e invenzione futurista*. De Maria, L. (ed.). Milano: Mondadori.
- TESSARI, R. 1973. *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*. Milano: Mursia.
- RANOCCHI, E. 2011. *Miłość maszyn: antynomie maszyny w polskim modernizmie. Studi Slavistici*. Roč. 8, s. 137–160. Dostupné také z: <http://www.fupress.net/index.php/ss/article/view/10523/9915>.
- SOSNKOWSKI, J. 1925. *Auto, Ty i ja – miłość maszyn*. Warszawa: Wydawnictwo Biblioteki Dzieł Wyborowych.
- SOSNKOWSKI, J. 1926. *Bosman Finta*, Warszawa: Wydawnictwo Biblioteki Dzieł Wyborowych. Szalona katedra, s. 99–120.
- VASARI, R. 1928. *Venere sul Capricorno*. Napoli: Casella.
- VASARI, R. 2009. *Langoscia delle macchine e altre sintesi futuriste*. Versari, M. E. (ed.). Palermo: duepunti edizioni.
- ZAMJATIN, E. 2011. *My. Tekst i materialy k tvorčeskoj istorii romana*. Ljubimova, M. J. – Kurtis, G. (edd.). Sankt-Peterburg: Mir.

---

<sup>4</sup> V textu citováno pod titulem českého překladu *Konec civilizace*.