

Marcin Pomarański<http://orcid.org/0000-0001-5008-2612>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

marcin.pomarański@mail.umcs.pl

DOI: 10.35765/pk.2024.4603.23

Technologia w służbie polityki w czeskich utopiach negatywnych w XX wieku

STRESZCZENIE

Celem artykułu była analiza roli polityki i technologii w czeskich utopiach negatywnych w XX w. Szczególna uwaga została poświęcona dwóm utworom dystopijnym: wydanemu w 1920 r. dramatowi *R.U.R. Rossumovi Univerzální Roboti* Karela Čapka (1860–1927) oraz opublikowanej w 1967 r. powieści *Blažený věk* Jiřího Marka (1914–1994). Obydwa utwory stanowią przykłady niezwykłych eksperymentów literackich, w których wykreowane wizje pozornie szczęśliwych społeczeństw są pretekstem do krytyki nie tylko czechosłowackiej, ale również europejskiej rzeczywistości politycznej. Niezależnie od dzielącego obydwu dzieła niemalże półwiecza, jak również ich odmienności gatunkowej, wykazują one wiele wspólnych elementów treściowych, dzieląc również podobne obawy o wpływ nowoczesnej technologii na życie człowieka. Jak się okazuje, każda z wizji wywarła także bardzo duży wpływ na współczesną kulturę popularną, stając się źródłem wciąż aktualnych idei społecznych oraz interesujących debat toczonych nie tylko w kręgach politycznych, ale również w szeroko pojętym środowisku zwolenników fantastyki naukowej.

SŁOWA KLUCZE: technologia i polityka, czeska literatura polityczna w XX w., utopie negatywne, Karel Čapek, Jiří Marek

ABSTRACT

Technology and Politics in Czech Dystopian Literature of the 20th Century

This article examines the interplay between politics and technology in Czech negative utopias from the 20th century, focusing on two seminal works: Karel Čapek's 1920 play *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* and Jiří Marek's 1967 novel *Blažený věk*. Both works represent significant literary experiments, using their depictions of ostensibly ideal societies as vehicles for critiquing both Czechoslovak and broader European political realities. Despite the nearly

fifty-year gap between them and their differing genres, these works share thematic similarities, particularly in their concerns about the effects of modern technology on human life. Additionally, both texts have profoundly influenced contemporary popular culture, generating enduring social commentary and stimulating discussions within political spheres and among science fiction enthusiasts.

KEYWORDS: technology and politics, Czech political literature, 20th-century dystopias, Karel Čapek, Jiří Marek

Wprowadzenie

W 1928 r. na londyńskiej wystawie w Królewskiej Hali Ogrodniczej zaprezentowano pierwszego brytyjskiego robota ludzkich rozmiarów. Miał na imię Eric, komunikował się drogą radiową i potrafił odpowiadać na pytania widzów. Samego siebie określał on mianem „człowieka bez duszy” (Husbands, 2019), a na jego piersi dumnie prezentował się napis „R.U.R.”, będący swoistym obwieszczeniem, że oto nastąpiła era superludzi. Komunikat umieszczony na maszynie był doskonale czytelny dla ówczesnej opinii publicznej. Stanowił bowiem element trwającej od kilku lat zażartej debaty na temat idei post-człowieka oraz możliwości naukowego wspomaganie ludzkiego rozwoju (Parrinder, 2015; Higbie, 2013). Debatę tę zainicjowała angielska premiera dramatu *R.U.R. Rossumovi Univerzální Roboti* autorstwa Karel Čapka (1860–1927), czeskiego pisarza uznawanego za jednego z pionierów fantastyki naukowej. Utwór ten, ze współczesnej perspektywy już nieco zapomniany, jest bezspornie pierwszą pełnoprawną europejską dystopią technologiczną, wartą zapisania w annałach kultury popularnej przede wszystkim z powodu najwcześniejszego w historii literatury posłużenia się terminem „robot”¹ na określenie „żywej myślącej maszyny mającej wartość siły roboczej” (Čapek, 1956, s. 18).

Dzieło prezentowało wizję motywowanej naukowo inżynierii gatunku ludzkiego, która starając się skopiować naturę człowieka, ostatecznie prowadzi do całkowitej eksterminacji życia na ziemi. Powstałe w 1920 r.², miało być osobistym rozliczeniem się autora z dramatyczną rzeczywistością polityczną, a w szczególności z tragedią I wojny światowej, w której

1 Słowo „robot” wymyślił brat autora Josef Čapek. Stanowiło ono derywat czeskich słów: „robota” oznaczającego pracę przymusową oraz „robotnik” oznaczającego osobę zmuszoną do wykonywania takiej pracy (Rhee, 2018).

2 Dramat wydany został w języku czeskim w 1920 r., na początku roku 1921 został wystawiony na deskach teatru (premiera odbyła się 25 stycznia 1921 r.). W wersji angielskiej utwór został wydany i wystawiony w Londynie w 1923 r. (Ort, 2013).

wykorzystana nowoczesna technologia odpowiadała za maksymalizację liczby ofiar. Mimowolnie, dramat stał się również preludium do debaty nad wpływem nauki i technologii na ludzkie życie, która przetoczyła się przez europejskie kręgi intelektualne w latach 20. XX w. Prawdopodobnie żaden z uczestników tych debat nie mógł przewidzieć, że w momencie, w którym robot Eric będzie odbywał swoje tournée po Stanach Zjednoczonych Ameryki, rok po londyńskiej premierze, idea post-człowieka zostanie zawłaszczona przez nazizm i zideologizowana w postaci koncepcji „nadczłowieka”, a literacka wizja inżynierii społecznej i biologicznej gatunku ludzkiego już niedługo nabierze nowego złowieszczego wymiaru.

Jak się okazało z perspektywy czasu, utwór Čapka nie był jedyną czeską dystopią technologiczną, która będąc próbą osobistego rozliczenia się z otaczającą rzeczywistością społeczno-polityczną, stała się symboliczną zapowiedzią jeszcze większego zła. Na podobną formę autorskiego protestu zdecyduje się niemal pół wieku później inny praski pisarz Jiří Marek (1914–1994), który zaniepokojony totalitarnym charakterem ideologii komunistycznej i rozczarowany jej czechosłowackim obliczem, opublikował w 1967 r. w formie powieści dystopię technologiczną, zatytułowaną *Blažený věk*. Zaprezentował w niej wizję utworzonego po wojnie nuklearnej zaawansowanego technologicznie państwa powszechnej szczęśliwości i beztróski, które „głośno chwalone przez wszystkie usta, ma jakieś dziwne cienie, które bardzo mocno przysłaniają szczęście promieniujące z reklamy (...)” (Marek, 1989, s. 15). Cienie te udaje się dostrzec z pełną grozą dopiero po przewrocie cywilizacyjnym, jakim było pojawienie się androidów wyposażonych w sztuczną inteligencję. Jak się okazało, antytotalitarne obawy Marka znalazły swoje odzwierciedlenie jeszcze szybciej niż w przypadku Čapka, bo już w przyjętej rok po wydaniu powieści doktrynie Breżniewa³ i stanowiącej jej przesłankę interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji.

Celem niniejszej pracy będzie analiza roli polityki i technologii w czeskich utopiach negatywnych w XX w. Szczególna uwaga zostanie poświęcona dwóm wspomnianym powyżej utworom dystopijnym: wydanemu w 1920 r. dramatowi Karel Čapka oraz opublikowanej 47 lat później

3 Czyli radzieckiej doktrynie ograniczonej suwerenności państw socjalistycznych, sformułowanej przez Leonida Breżniewa, sekretarza generalnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego. Po raz pierwszy została ona przedstawiona przez S. Kowalowa na łamach „Prawdy” we wrześniu 1968 r., w artykule *Suwerenność i międzynarodowe zobowiązania państw socjalistycznych* jako polityczne usprawiedliwienie przeprowadzonej kilka tygodni wcześniej „Operacji Dunaj”, czyli militarnej interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji, skutecznie zatrzymującej liberalizację Komunistycznej Partii Czechosłowacji (Winiarska-Tworóg, 2011).

powieści Jiříego Marka. Obydwa stanowią przykłady niezwyklej eksperymentów literackich, w których wykreowane wizje pozornie szczęśliwych społeczeństw są pretekstem do krytyki nie tylko czechosłowackiej, ale również europejskiej rzeczywistości politycznej. Niezależnie od dzielącego obydwu utwory niemalże półwiecza, jak również ich odmienności gatunkowej, dramat Čapka i powieść Marka wykażą wiele wspólnych elementów treściowych, dzieląc również podobne obawy o wpływ nowoczesnej technologii na życie człowieka, w szczególności na sferę polityki. Jak się z czasem okazało, każda z wizji wywarła także bardzo duży wpływ na współczesną kulturę popularną, stając się źródłem interesujących debat toczonych nie tylko w kręgach politycznych, ale również w szeroko pojętym środowisku zwolenników fantastyki naukowej.

Wszelkie rozważania wymagają jednak wpięrow odpowiedzi na pytanie o sposób rozumienia i zakres pojęciowy dystopii technologicznej. Różnorodność podejść politologicznych, historycznych, socjologicznych i literaturoznawczych do zjawiska utopii była wielokrotnie podnoszona przez autorów na całym świecie. Jerzy Szacki, dla przykładu, skrupulatnie zebrał je, wyróżniając sposoby rozumienia utopii kolejno jako: 1) mrzonki; 2) ideału; 3) eksperymentu; 4) alternatywy. Mając to na uwadze, zamierzam w niniejszej pracy za tym ostatnim definiować utopię jako wspólnotę pewnej postawy wobec świata, polegającej na zdecydowanym przeciwstawieniu rzeczywistości wykreowanych ideałów (Szacki, 2000). Dystopia będzie natomiast kategorią utopii negatywnej, prezentującej „koszmarną, choć logicznie uzasadnioną, wewnętrznie spójną i niekiedy dość prawdopodobną wizję przyszłej egzystencji człowieka” (Smuszkiewicz, 1990, s. 262). Będzie wyrastała z charakterystycznej dla wszystkich utopii krytycznej postawy wobec aktualnej w danym czasie rzeczywistości, jednakże nie będzie podzielana jednocześnie uznawanej za naiwną utopijnej wiary w możliwość zmiany świata na lepsze. W przeciwieństwie do utopii pozytywnej, która podchwytuje nowe trendy kulturowe, dostrzegając w nich szansę na szczęśliwsze życie, utopia negatywna stara się piętnować polityczną szkodliwość tychże trendów, ostrzegając jednocześnie przed społeczną łatwowiernością i bezrefleksyjnością wobec nich (Smuszkiewicz, 1990).

1. Techno-polityczne obawy utopii negatywnych

Twórczość Čapka i Marka wpisuje się w rozpowszechniony dwudziestowieczny trend kulturowy określony przez Gregory’ego Claeysa mianem „drugiego zwrotu dystopijnego” (Claeys, 2010, s. 113) w historii literatury. W przeciwieństwie do pierwszego, który dokonał się na przełomie

XVIII i XIX w. i łączył oświeceniowy kult rozumu z charakterystycznym dla romantyzmu mrokiem i mistycyzmem, jak chociażby w słynnych powieściach Mary Shelley *Frankenstein* (1818) oraz *The Last Man* (1826)⁴, drugi zwrot wynikał z intensywnego rozwoju naukowo-technologicznego dokonującego się sto lat później. Dystopijna dynamika była w tym okresie zasługą postdarwinowskiego biologicznego determinizmu, któremu towarzyszył nieustanny spór entuzjastów i kontestatorów postępu naukowego, roztaczających wizję czekającej ludzkość świetlanej przyszłości lub wręcz odwrotnie – jej nieuchronnego upadku.

Symbolem tych konfrontowanych ze sobą uniesień stała się publiczna debata dwóch wybitnych naukowców brytyjskich, a prywatnie bliskich przyjaciół – Johna Haldane’a (1892–1964) oraz Bertranda Russella (1872–1970). Pierwszy z nich, w wykładzie wygłoszonym w Cambridge w 1923 r. zatytułowanym *Dedal, czyli Nauka i Przyszłość* (*Daedalus, or, Science and the Future*), posłużył się greckim mitem jako symbolem rewolucji naukowej, roztaczając wizję nieuniknionej przyszłości, w której technologia udoskonali ludzkie życie. W równie wyszukanej pod kątem mitologicznej symboliki odpowiedzi przygotowanej kilka miesięcy później i zatytułowanej *Ikar, czyli Przyszłość Nauki* (*Icarus, or, The Future of Science*), drugi z badaczy całkowicie zakwestionował ową utopijną nieuchronność, wytykając jej zwolennikom naiwność i logiczną sprzeczność (Stock, 2022).

Jak się okazało, realne wizje rozwoju społecznego i politycznego, które w XX w. materializowały się w wojnach światowych, niezliczonych autorytaryzmach politycznych lat 20., a głównie w totalitaryzmie komunistycznym i nazistowskim, przynajmniej częściowo potwierdziły obawy Russella. Ruchy polityczne stojące za tymi zjawiskami nie tylko bowiem starały się urzeczywistniać własne koncepcje idealnego państwa, ale dążyły również do realizacji określonych idei społecznej i eugenicznej inżynierii ludzkich zachowań, które wcześniej stanowiły co najwyżej przedmiot teoretycznych rozważań. To tłumaczy powszechną popularność utopii negatywnych w dwudziestowiecznej literaturze, jak również obecność wpisującego się w nie wątku naukowo-technologicznego, wraz z wynikającym z tej formy twórczości przekonaniem o nieuniknionych i katastrofalnych konsekwencjach politycznych i społecznych tejsze obecności (Claeys, 2010).

Nie w każdym jednak utworze literackim wątek ten pełnił podobną funkcję, nie wspominając już nawet o popkulturowym i pozaliterackim wyeksploatowaniu tego motywu w muzyce, kinematografii, komiksach czy

4 A także w twórczości m.in. Thomasa Spence’a (*The Constitution of Spensonia*, 1801), Thomasa Northmore’a (*Memoirs of Planetes*, 1795) czy Hannah More (*The History of Mr Fantom*, 1797).

grach komputerowych. Najbardziej znane powieści dystopijne są bowiem wielowymiarowymi krytykami społecznymi i politycznymi, odczytowanymi chociażby jako: parabola stosunków panujących w Rosji bolszewickiej – *My* Jewgienija Zamiatina (1920); moralizatorska przestroga przed konformistyczną beztroską, przedkładającą wygodę konsumencką nad głębsze emocje – *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya (1932); czy jednoznaczne potępienie systemu totalitarnego – *Rok 1984* George’a Orwella (1949). W każdym z tych przypadków technologia pełniła istotną funkcję treściową, kreując złudną doskonałość prezentowanych wizji. Ostatecznie jej rola była jednak ograniczona i podporządkowana społecznej lub politycznej wymowie tych dzieł.

Utwory Čapka i Marka wpisują się dla odmiany w trend, który stara się w większym stopniu docenić rolę czynnika technologicznego, czyniąc z niego główną przyczynę finalnego upadku cywilizacji. Ludzkość zapatrzona w postęp technologiczny jako panaceum na wszelkie bolączki społeczne sama sprowadza na siebie katastrofę, nie będąc w stanie sprostać konfrontacji niedoskonałej, targanej emocjami, choć mimo to twórczej natury ludzkiej z beznamiętnym i nieokiełznanym perfekcjonizmem maszyn. Dystopie technologiczne tego typu będą w związku z tym treściowo zorientowane wokół następujących motywów: 1) wątku zgubnego uzależnienia ludzkości od wynalazków; 2) idei maszyny stopniowo zastępującej człowieka we wszelkich sferach życia; 3) wizji technokratycznego państwa totalitarnego; 4) zguby, jaką człowiekowi przynosi globalny konflikt nuklearny (Sibley, 1971).

2. Maszyna zastępuje człowieka

W przypadku dramatu *R.U.R* oraz powieści *Blažený věk* mamy bez wątpienia do czynienia z dominacją drugiego ze wspomnianych powyżej motywów treściowych. W obydwu przypadkach bowiem to humanoidalne maszyny, zwane u Čapka robotami, a u Marka – automatami, sprowadzają na ludzkość ostateczną klęskę. Głównymi bohaterami pierwszego z utworów jest kierownictwo firmy Rossum’s Universal Robots⁵, zajmującej się produkcją robotów. Zgodnie z prawami popytu i podaży starają się oni produkować jak najtańszych sztucznych pracowników, którzy w krótkim czasie stają się niezbędnym wyposażeniem każdego gospodarstwa

5 W polskim przekładzie dramatu Čapka, dokonany przez A. Sieczkowskiego, nazwa firmy nie została przetłumaczona na język polski. W celu zachowania sensu tytułowego akronimu R.U.R. nazwa firmy zachowała brzmienie angielskie „Rossum,s Universal Robots” (Čapek, 1956).

domowego na świecie. Widząc w robotach przede wszystkim narzędzia – sprawniejsze od ludzi pod kątem technicznym i bardziej inteligentne, firma kieruje się prostym rachunkiem ekonomicznym. Jednakże, zapoczątkowana przez Rossum's Universal Robots moda na myślące maszyny, wspomagana ich masową produkcją i powszechną dostępnością, prowadzi ostatecznie ludzkość do upadku, a nie wymarzonego raj. Ludzie pozbawieni obowiązku pracy i zanurzeni w codziennym hedonizmie szybko ulegają degeneracji, pozwalając, by nawet wojny były prowadzone w ich zastępstwie przez roboty (Čapek, 1956).

Nieustanny postęp technologiczny pozwala firmie w niedługim czasie wprowadzić nową generację maszyn obdarzonych samoświadomością. Nowe roboty z zaprogramowaną wrażliwością dostrzegają tragizm swojego niewolniczego położenia i uznają człowieka za największe zagrożenie na ziemi. Kierowane wyłącznie logiką decydują się w związku z tym dokonać eksterminacji rodzaju ludzkiego. Bunt nabywających świadomość maszyn przeciwko swoim stwórcom obserwuje z przerażeniem ostatni człowiek na ziemi – główny inżynier firmy Alquist, w którego usta Čapek wkłada finalny zarzut:

Ja oskarżam naukę! Oskarżam technikę! (...) To my, my jesteśmy wszystkim winni! Przez swoją manię wielkości, dla czyichś zysków, dla sprawy postępu, sam nie wiem, dla jakich tam jeszcze ogromnych rzeczy, zabiliśmy ludzkość. Własna wielkość rozsądzi wreszcie nas samych, pękniecie jak rozdęty balon! Takiej olbrzymiej, z ludzkich kości usypanej mogiły nie wznioł jeszcze żaden Dżengis-chan (Čapek, 1956, s. 94).

Powieść Marka dla odmiany opowiada historię mieszkańców City – zaawansowanego technologicznie miasta, będącego stolicą kraju zrodzonego w wyniku wojny nuklearnej. Głównym bohaterem jest profesor Maximus, emerytowany fizyk, który dekady wcześniej odkrył technologię „tranzyfery”, pozwalającej maszynom uniezależnić się od źródła energii. Przyczynił się tym samym do zainicjowania nowej epoki w dziejach ludzkości – intensywnej mechanizacji i technicyzacji wszelkich dziedzin życia, którą ostatecznie nazwano tytułowym Błogim Wiekiem (*Blažený věk*). W konsekwencji doprowadziło to do powstania technokratycznego raj, w którym ludzkość żyje w spokoju i beztrudnie, zdolna do zaspokajania każdej potrzeby, dzięki wszechobecnej technologii i rozbudowanemu aparatowi państwowemu (Marek, 1989).

W przeciwieństwie do historii Čapka, opisany w powieści Marka upadek ludzkości nie ma tak gwałtownego charakteru. Jest to raczej wieloletni proces stopniowego wypierania ludzi z każdej dziedziny życia, a później zastępowania ich automatycznymi sobowtórami. Jest on w gruncie rzeczy

tak subtelny, że zauważa go jedynie wspomniany Maximus – tragiczny bohater narodowy, żałujący dokonanego odkrycia i obwiniający się o to, że hedonistyczne życie w technokratycznym City zdegenerowało społecznie i psychicznie jego mieszkańców, niszcząc więzi wspólnotowe, spłycając przeżywane emocje i pozbawiając ludzi intelektualnych wyzwań. Stawiając na szali wszystko, co w życiu osiągnął, profesor podejmuje ostatnią próbę przeciwstawienia się technoewolucji, jednakże nie znajdując zrozumienia społecznego ani pomocy ze strony władz politycznych, ostatecznie ponosi klęskę, czyniąc świadkiem końca cywilizacji swoją córkę. To do niej należy tu gorzka konkluzja:

Może raczej mają ci, którzy przeżywają swój dzień w otępieniu i milczeniu, pośród przyjemnych marzeń. Może naprawdę nie należy robić w życiu nic innego, jak tylko przyjemnie czekać na swój koniec, ponieważ pozostałe prace mogą doskonale wykonywać automaty. A ponieważ wyglądają jak ludzie, więc ludzie mogą sobie wymrzeć i nic się nie stanie, City będzie nadal istnieć, nadal będą jeździć napowietrzne koleje, nadal po ulicach będą się przesuwac tłumy, tyle że tłumy automatów, gazety też będą drukowane przez automaty i urzędy będą pracować dla automatów, i będzie się produkowało różne przedmioty dla automatów, i sztuczne kwiaty będą rozkwitać dla automatów (Marek, 1989, s. 225–226).

Motyw maszyny zastępującej człowieka nie jest jedynym elementem łączącym obydwie dystopie. Współdzielą one jednakową oś konstrukcyjną prezentowanych historii, którą można schematycznie przedstawić w następujący sposób: ekscytujące odkrycie naukowe – szczęśliwe życie człowieka w raju technologicznym – stopniowa degeneracja natury ludzkiej – upadek cywilizacji i powstania świata maszyn. Szczególną pozycję w obydwu utworach zajmuje również osoba wynalazcy. Jest on głównym inicjatorem dokonującego się postępu. Tytułowy założyciel zakładów Rossuma w dramacie Čapka, podobnie jak profesor Maximus z powieści Marka, za swoje wynalazki jest hołubiony i zyskuje status postaci wręcz kultowej. Historia Rossuma zostaje zmitologizowana, stając się swoistym legendarnym aktem założycielskim przedsiębiorstwa oraz punktem odniesienia – historycznym, ekonomicznym i moralnym – dla wszystkich późniejszych działań podejmowanych przez dyrekcję „Rossum’s Universal Robots”, Maximus zaś jako bohater państwowy, który umożliwił nastanie Wieku Błogosłego, na każdym wręcz kroku zmuszony jest konfrontować się ze swoją sławą, czy to w przedstawiających go monumentach zdobitych budynki administracji, czy to w doniesieniach prasowych, czy też w pamięci spotykanych na co dzień obywateli City.

3. Rzeczywistość polityczna źródłem zła

W obydwu utworach szczególne miejsce zajmuje rzeczywistość polityczna. Każdorazowo stanowi ona literacki komentarz krytyczny autorów wobec sytuacji, w jakiej znalazła się Czechosłowacja w XX w. Čapek kreśli wizję nonszalanckich polityków, którzy w bezrefleksyjny sposób starają się zarządzać państwem, skupiając się przede wszystkim na problemach bieżących – gaszeniu pojawiających się wciąż na nowo ognisk niezadowolonia społecznego, motywowanych głównie trudną sytuacją gospodarczą i socjalną. Taki krajobraz polityczny był autorowi bowiem szczególnie dobrze znany z czechosłowackiej powojennej codzienności, tym bardziej że w momencie opublikowania *R.U.R.* ojczyzna Čapka istniała dopiero dwa lata, a pierwsze rządy konserwatystów Karela Kramářa (1918–1919) i socjaldemokratów Vlastimila Tusara (1919–1920) borykały się z całym szeregiem problemów charakterystycznych dla młodego państwa. Jednakże, w zaprezentowanym w dramacie tle politycznym można wyłuskać również elementy rozwijanej przez całe życie Čapka postawy antyautorytarnej. Do bohaterów *R.U.R.* docierają bowiem polityczne pomysły zapowiadające budowę rajy na ziemi. Temu celowi ma służyć masowa tania siła robocza (zapewniana przez roboty), jak również hasła w stylu „Nie traćmy ani chwili!”, aktywizujące masy społeczne do działania (Čapek, 1956). Idee te w kolejnych utworach Čapka, w szczególności w satyrycznej powieści antyfaszystowskiej z 1935 r. *Válka s mloky* (Čapek, 1992), przybiorą bardziej sprecyzowaną formę koncepcji „czeskości”, która będzie miała humanistyczny i pragmatyczny rys, ucieleśniany przez liberalno-demokratyczne poglądy Tomáša Masaryka, idealizowanego przez Čapka pierwszego prezydenta Czechosłowacji, a jednocześnie wymiar antynacjonalistyczny – środkowoeuropejski i kosmopolityczny (Rovná, 2018).

Jeszcze bardziej jednoznacznego charakteru nabiera dystopijna rzeczywistość polityczna w *Blažený věk*. City to bowiem struktura totalitarna. Wprawdzie zaawansowana technologicznie – z ruchomymi chodnikami kolejną napowietrzną i wieloma innymi udogodnieniami – ale stanowiąca jednocześnie zbiurokratyzowany moloch administracyjny, kierowany przez technokratyczną Radę na czele z Najwyższym Działaczem. Jest ona w stanie zaoferować mieszkańcom jedynie bezmyślny konsumpcjonizm, przeradzający się w wyzutą z emocji, pragnień i nadziei wegetację biologiczną. Totalitarnego obrazu City dopełnia podtrzymywany stan permanentnego zagrożenia ze strony demonizowanego państwa sąsiedniego, wszechobecna cenzura wyjaśniana względami bezpieczeństwa, a także hasła w stylu „Błogi Wiek wykwittem ludzkiej cywilizacji” czy „Obywatele, zadeklarujcie swoje TAK wobec poczynań władz!”, które mają narzucać określone opinie lub stanowić fasadę procesów demokratycznych.

Podobnie jak w dramacie *R.U.R.*, powieść Marka jest zatem krytyczną próbą rozliczenia się z czechosłowacką codziennością polityczną – komunizmem, który kilka miesięcy później w czasie Praskiej Wiosny będzie próbował przyjąć bardziej liberalne oblicze, lecz ostatecznie polegnie w obliczu interwencji militarnej. Jednakże, jest to również bardziej osobista próba rozliczenia się autora ze swoją przeszłością. Przez lata wspierał on bowiem ten system, a w jego dorobku znajdowały się utwory utrzymywane w konwencji realizmu socjalistycznego. W tym kontekście, profesor Maximus ze swoimi dylematami i żalem, podejmujący iście Kafkowską próbę ostatniej konfrontacji z biurokratycznym molochem, stanowi *alter ego* samego Marka wciąż publikującego utwory pod okiem reżimowej cenzury.

W obydwu utworach dystopijnych technologia ostatecznie pada łupem partykularnych interesów politycznych. Niezależnie od szlachetnych pobudek mających na celu poprawę ludzkiej doli, maksymalizację zysków przy minimalnych nakładach pracy oraz przyspieszenie rozwoju cywilizacyjnego ludzkości, sztuczni ludzie zostają wykorzystani przez polityków jako narzędzie społecznej kontroli i ucisku obywateli. Roboty Čapka, mające ułatwiać pracę, stają się ostatecznie źródłem napięć społecznych. Jako tańszy zamiennik pracowników prowadzą bowiem do zjawiska masowego bezrobocia, a jednocześnie są wykorzystywane jako posłuszne władzy siły wojskowe, zaprowadzające porządek i pacyfikujące kontestatorów nowej rzeczywistości. Nic bowiem nie może stanąć na drodze budowy nowej utopijnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Finalnie to właśnie owo skierowanie robotów przeciwko protestującym masom społecznym doprowadzi maszyny do wniosku, że największym zagrożeniem dla życia jest sam człowiek (Čapek, 1956).

Również automaty z powieści Marka są ostatecznie wykorzystane jako czynnik mający utrwalić określoną wizję polityczną i kryjący się za nią reżim. Bohaterowie *Blažený věk* odkrywają, że maszyny znalazły zastosowanie w totalitarnym aparacie represji City, którego władze porywają niewygodnych przeciwników reżimu i zastępują ich dla niepoznaki uległymi imitacjami. Oczywiście, działania te są podejmowane w celu zachowania trwałości systemu politycznego, obejmując krytyków władzy czy nawet osoby zadające niewygodne pytania. Proces trwający systematycznie przez wiele lat prowadzi do nieoczekiwanych skutków, powodując scalanie się świadomości automatów ze świadomością ludzi, których mieli zastąpić. W konsekwencji automat, zastępujący jednego z najpotężniejszych generałów w City, przyjmuje całkowicie świadomość tego generała jako swoją, zapominając ostatecznie, że jest maszyną (Marek, 1989).

Podsumowanie

Spoglądając na historię dwudziestowiecznej Europy Środkowej, łatwo zrozumieć, dlaczego ówcześni autorzy, żyjący i tworzący w tej części kontynentu, uznawali rzeczywistość polityczną za źródło krzywd ludzkich, a postęp technologiczny – za czynnik utrwalający totalitarne ideologie, a nie za źródło emancypacji człowieka i poprawy jego losu. Jednakże czy z perspektywy kilku dekad, które upłynęły od wydania tych utworów, dystopie te mogą stać się jeszcze istotnym punktem intelektualnego odniesienia, wykraczającego poza czysto popkulturową rolę, związaną z upowszechnianiem się motywu humanoidalnych robotów/automatów? Swobodną podpowiedź w tej sprawie wydaje się dawać nam współczesny czeski prozaik Ivan Klíma, który jako chłopiec przeżył pobyt w getcie i obozie koncentracyjnym Terezin i który odczytuje te dystopie w bardziej uniwersalny sposób:

Čapek w przeciwieństwie do wielu intelektualistów, mniej interesował się ekonomicznymi, klasowymi i politycznymi przyczynami totalitarnych przewrotów. Dla niego faktem o największym znaczeniu była porażka ludzi wykształconych, ich gotowość służenia totalitarnym systemom (Kenety, 2020).

Podążając za tokiem rozumowania Klimy, odkryjemy, że czeskie dystopie są źródłem wciąż aktualnych idei społecznych. Z jednej bowiem strony ich antytotalitarny wydźwięk, korelujący z tragicznymi wydarzeniami historii Europy Środkowej, jest uniwersalną przestrożą przed pojmowaną w stylu Lorda Actona władzą absolutną, która ma tendencję do absolutnej demoralizacji. W tym sensie utwory Čapka i Marka wpisują się w nurt współczesnej czeskiej kultury pamięci historycznej jako racjonalne głosy rozsądku, starające się ostrzegać przed tragicznymi konsekwencjami społecznymi i politycznymi władzy, mającej skłonność do autorytaryzmu. Z taką polityczną i moralną wymową wpisały się również w szerszy nurt światowej (choć nie zawsze tak stechnicyzowanej) literatury dystopijnej XX w., przestrzegającej przed nazizmem, podobnie jak u Sinclaira Lewisa (*It Can't Happen Here*) czy Katharine Burdekin (*Swastika Night*), lub dokonującej od wewnątrz literackiej wiwisekcji zimnowojennego totalitaryzmu komunistycznego w stylu Janusza Zajdla (*Limes inferior*) czy Władimira Wojnowicza (*Moskwa 2042*) (Hammond i Seed, 2020; Marks, Vieira i Wagner-Lawlor, 2022).

Z drugiej strony, Čapek i Marek w zrobotyzowanych dystopijnych wizjach nie zapominają jednak o człowieku, formułując również przesłania ogólnohumanistyczne. W finałowej scenie dramatu *R.U.R.* widzimy

parę robotów – młodych kochanków, których ostatni człowiek na ziemi przedstawia jako nowych Adama i Ewę. W powieści *Blažený věk* zaś skazany z góry na porażkę w konfrontacji z totalitarną władzą profesor Maximus umyślnie decyduje się na swoją ostatnią walkę jako wyraz ludzkiego indywidualizmu i umiejętności krytycznego myślenia, mimowolnie zasiewając ziarno tego buntu również w swojej córce, która zdecyduje się kontynuować beznadziejną batalię ojca. Te „pozornie szczęśliwe zakończenia” są symbolem ostatecznego triumfu ludzkiej natury, niemożliwej do skopiowania w humanoidalnych maszynach. Triumf ten najdobitniej został wyrażony w finałowym epigramie innego dystopijnego dzieła powstałego w latach 20. XX w., niemieckiego filmu ekspresjonistycznego *Metropolis* (1927): „Pośrednikiem między głową a rękami musi być serce!” (Marks, Vieira i Wagner-Lawlor, 2022, s. 139).

BIBLIOGRAFIA

- Čapek, K. (1956). R.U.R. Rossum's Universal Robots. Dramat kolektywistyczny w trzech aktach z komediowym prologiem. W: K. Čapek, *Dramaty*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 7–138.
- Čapek, K. (1992). *Inwazja jaszczurów*. Wrocław: Wydawnictwo „Siedmioróg”.
- Claeys, G. (2010). The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. W: G. Claeys (red.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 107–131.
- Hammond, A. i Seed, D. (2020). Divided Worlds: The Political Interventions of Science Fiction. W: A. Hammond (red.), *The Palgrave Handbook of Cold War Literature*. Cham: Palgrave Macmillan, 263–282.
- Higbie, T. (2013). Why Do Robots Rebel? The Labor History of a Cultural Icon. *Labor Studies in Working-Class History of the Americas*, nr 10.1, 116–117.
- Husbands, P. (2019). *Robots: What Everyone Needs to Know*. Oxford: Oxford University Press.
- Kenety, B. (2020). *War with the Newts: Karel Čapek's prescient, dystopian magnum opus*. Pozyskano z: <https://english.radio.cz/czech-books-you-must-read-8506310/6> (dostęp: 09.02.2023).
- Marek, J. (1989). *I nastał Wiek Błogi*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Marks, P., Vieira, F. i Wagner-Lawlor, J. (2022). Introduction. W: P. Marks, F. Vieira i J. Wagner-Lawlor (red.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Cham: Palgrave Macmillan, 1–21.
- Ort, T. (2013). *Art and Life in Modernist Prague. Karel Čapek and His Generation, 1911–1938*. New York: Palgrave Macmillan.
- Parrinder, P. (2015). *Utopian Literature and Science. From the Scientific Revolution to «Brave New World» and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan.

- Rhee, J. (2018). *The Robotic Imaginary: The Human and the Price of Dehumanized Labor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rovná, L. (2018). Political Thinking of Karel Čapek: Between Czech and European. W: W. Pape i J. Šubr (red.), *Mitteleuropa denken: Intellektuelle, Identitäten und Ideen. Der Kulturraum Mitteleuropa im 20. und 21. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter, 259–272.
- Sibley, M. (1971). *Technology and Utopian Thought*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Smuszkiewicz, A. (1990). Dystopia. W: A. Niewiadowski i A. Smuszkiewicz (red.), *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 262–263.
- Stock, A. (2022). The Twentieth Century. W: P. Marks, J. Wagner-Lawlor i F. Vieira (red.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Cham: Palgrave Macmillan, 137–148.
- Szacki, J. (2000). *Spotkania z utopią*. Warszawa: Wydawnictwo „Sic!”.
- Winiarska-Tworóg, D. (2011). Doktryna Breźniewa. W: M. Marczewska-Rytko i E. Olszewski (red.), *Encyklopedia Politologii. Tom 4: Myśl Społeczna i Ruchy Polityczne Współczesnego Świata*. Warszawa: Wolters Kluwer, 104–106.

Marcin Pomarański – politolog i filozof; adiunkt w Instytucie Nauk o Polityce i Administracji Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; autor publikacji naukowych podejmujących problematykę współczesnych doktryn i ruchów politycznych, relacji polityki i religii, a także form współczesnej utopii politycznej. Autor monografii *Ruchy secesjonistyczne w USA w XXI wieku* (Lublin 2020) oraz *Współczesny amerykański fundamentalizm protestancki* (Lublin 2013).

