

ROMÁNOVÁ DYSTOPIE JAKO FILOZOFICKÁ FIKCE

LA DISTOPÍA NOVELADA COMO FICCIÓN FILOSÓFICA

JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA, PhD.

ŠPANĚLSKÁ A ČESKÁ VERZE HABILITAČNÍ PŘEDNÁŠKY

FILOZOFICKÁ FAKULTA – MASARYKOVA UNIVERZITA

BRNO, 31.10.2013

ROMÁNOVÁ DYSTOPIE JAKO FILOZOFICKÁ FIKCE

JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA, PhD.

Problém, který chce nastínit tato krátká přednáška, je následující: literární pole rekonstruuje ze svého pohledu vnější historickou skutečnost. Tento proces nazývám termínem „literární pohled“. Moje přednáška se soustředí na žánr dystopie, přičemž srovnává její rysy, které sdílejí nejreprezentativnější příklady tohoto žánru (*My, 1984, Konec civilizace*) a relativně nedávno vydaný *Den oprávněného* (2006), s dystopickým románem *Škola mandarínů* španělského spisovatele Miguela Espinosa (Murcia 1926-1982). Espinosa definoval svůj román jako „negativní utopii španělského fašismu“. Román vyšel krátce před smrtí Franciska Franca v roce 1974, práce na něm trvala autorovi 18 let (1954-1972).

Jsem si vědom toho, že o mnohých problémech, které zde nastíním, lze diskutovat. Teoretické nástroje považuji za otevřené koncepty. Tato přednáška tedy načrtává problém „literárního pohledu“ jako ideologického skeletu literárního pole, který závisí na jeho konfiguraci v daném historickém momentu.

Ve svém výkladu se opírám o koncept literárního pole Pierra Bourdieua. Podle Bourdieua je literární pole autonomní universum, které funguje jako prisma tak, že po svém čte vnější určenosti. Historické, politické, ekonomické události jsou vždy přetlumočeny v souladu s logikou tohoto prostoru. Zrcadlo neodráží obraz, nýbrž ho *láme*.

Dovolím si citát:

Stupeň autonomie literárního pole je měřitelný velikostí účinku přetlumočení či *refrakce*, který jeho specifická logika vnucuje vlivům či vnějším objednávkám, a podle změn, ba předpokladů, které toto pole prosazuje do náboženských nebo politických představ a tlaků světové moci. (2010: 289)

LA DISTOPÍA NOVELADA COMO FICCIÓN FILOSÓFICA

JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA, PhD.

El planteamiento de esta breve ponencia es el siguiente: el campo literario reconstruye desde su visión del mundo la realidad histórica exterior al mismo. Hemos denominado «mirada literaria» a este fenómeno. La ponencia se centra en el género de las *distopías*, comparando los rasgos compartidos de sus ejemplos más representativos (*Nosotros, 1984, Brave New World*) y de otro relativamente reciente, *El día del oprichnik* (2006), con la novela distópica *Escuela de mandarines*, del español Miguel Espinosa (Murcia, 1926-1982). Esta obra, publicada poco antes de la muerte de Francisco Franco en 1974, fue definida por su autor como «utopía negativa del fascismo español»; su proceso de escritura duró 18 años (entre 1954 y 1972).

Soy consciente de que muchas de las cosas que voy a plantear aquí son discutibles. Las herramientas teóricas son, creo, conceptos abiertos. Esta conferencia es, por tanto, el trazado de un problema: la «mirada literaria» es el esqueleto ideológico del campo y depende de la configuración de este en un momento histórico dado.

Parto para mi presentación de los planteamientos de Pierre Bourdieu sobre el campo literario. Según Bourdieu, el campo literario es un universo autónomo que funciona como un prisma que relea las determinaciones externas. Los acontecimientos históricos, políticos, económicos, son siempre retraducidos de acuerdo con la lógica de ese universo: el espejo no refleja, sino que más bien *refracta*.

El grado de autonomía del campo puede calibrarse a partir de la importancia del efecto de retraducción o de *refracción* que su lógica específica impone a las influencias o a los mandatos externos y a la transformación, incluso hasta la transfiguración, a los que se somete a las representaciones religiosas o políticas y a las imposiciones de los poderes temporales. (1995: 326)

Metafora „refrakce“, dodává Bourdieu, je nedokonalá, ale platí negativně aby oddálila nevhodný model odrazu.

Všichni jedinci, kteří jsou součástí pole, sdílejí kolektivní víru v hodnoty, výtvořry a rutinní postupy tohoto pole, víru ve „hru“ a v „pravidla této hry“. Tuto víru nazývá Bourdieu „illusio“. Zastavíme se u tohoto důležitého pojmu a některých jeho definic:

Každé pole produkuje svou zvláštní formu *illusio* ve smyslu investice do hry, která vytrhne činitele z netečnosti, pobízí je a připravuje na to, že budou náležitě, v souladu s logikou pole, rozlišovat, co je důležité [...] a co není. (s. 299)¹

Kolektivní zájem o hru - *illusio* -, „je současně příčinou i následkem existence hry“ (s. 224). Není třeba být geniálním etymologem, abychom si uvědomili poetické bohatství tohoto konceptu: iluze jako klam smyslů (optický klam), ale také ve smyslu latinského „žert“, „ironie“ (*in-ludus*, hra)². Ve španělštině stejně jako ve francouzštině, ostatně jako v češtině, se toto slovo používá ve spojení „hacerse ilusiones“ (*se faire des illusions*), „dělat si iluze“, dělat si naděje nebo vytvářet si očekávání. Bourdieu je spojuje s libidinální energií jedince, s jeho emoční energií. A jako každá sdílená iluze se proměňuje v koluzi.³ Francouzský sociolog používá náboženské metafory:

¹O konceptu *illusio* v *Pravidlech umění*: *Illusio* a umělecké dílo jako fetiš, 299-303. Da capo: *Iluzje a illusio*, 428-431.

² *Illūsio* (inl-), ōnis, f. *illudo*: I. *a mocking, jeering; irony*, a figure of speech, = *derisio, insultatio*, Cic. de Or. 3, 53, 202; also ap. Quint. 9, 1, 28; cf. id. 8, 6, 54.— II. *An illusion, deceit* (eccl. Lat.). In *A Latin Dictionary*. Charlton T. Lewis & Charles Short, Oxford. Clarendon Press. 1879. Pojem evokuje rovněž knihu *Homo ludens* (1938) holandského historika a filozofa Johana Huizingy (1872-1945).

³ „Základem fungování hry je jistá forma přistoupení na hru, důvěra ve hru a v hodnotu toho, o co se hraje, která způsobuje, že hra stojí za to, aby byla hrána. Domluva (nevyslovená) činitelů o *illusio* tvoří základ konkurence, která je staví proti sobě a na níž stojí hra samotná.“ (s. 299).

La metáfora de la “refracción”, añade Bourdieu, es imperfecta, pero vale negativamente para alejar el modelo impropio del reflejo.

Todos los individuos que forman parte de un campo, comparten una creencia colectiva en los valores, productos y rutinas del mismo, en el «juego» y en las «reglas del juego». A esta creencia Bourdieu la denomina *illusio*. Nos detendremos en este importante concepto, aportando algunas definiciones del mismo:

Cada campo produce su forma específica de *illusio*, en el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es *importante* [...] de lo *indiferente*. (1995: 337)⁴

La *illusio* - adhesión colectiva al juego - «es a la vez causa y efecto de la existencia del juego» (1995: 253). No hace falta ser un genio de las etimologías para darse cuenta de la riqueza poética de este concepto: *ilusión* como engaño de los sentidos (ilusión óptica), pero también en el sentido latino de «burla», «ironía» (*in-ludus*, juego).⁵ En español, como en francés, la palabra significa también «hacerse ilusiones» (*se faire des illusions*), crearse esperanzas o motivaciones. Bourdieu la vincula a las energías libidinales del individuo, a su energía emocional. Y como toda ilusión compartida, se convierte en colusión.⁶ El sociólogo francés usa metáforas religiosas:

⁴ Sobre el concepto de *illusio* en *Las reglas del arte*: «La “illusio” y la obra de arte como fetiche» (337-342), «Da capo: La ilusión y la “illusio”» (481-486).

⁵ Illūsiō (inl-), ōnis, f. illudo: I. a *mocking, jeering; irony*, a figure of speech, = derisio, insultatio, Cic. de Or. 3, 53, 202; also ap. Quint. 9, 1, 28; cf. id. 8, 6, 54.— II. *An illusion, deceit* (eccl. Lat.). En *A Latin Dictionary*. Charlton T. Lewis & Charles Short, Oxford. Clarendon Press. 1879. El concepto evoca asimismo el libro *Homo ludens* (1938), del historiador y filósofo holandés Johan Huizinga (1872-1945).

⁶ Esta determinada forma de adhesión al juego, de creencia en el juego y en el valor de los envites que hace que valga la pena jugar el juego, está en el origen

Kolektivní víra v hru (*illusio*) a v posvátnou hodnotu toho, co je předmětem této hry, je jak předpokladem, tak produktem samotného průběhu hry. To na ní se zakládá posvěcující moc, jež posvěceným umělcům dovoluje díky zázraku v podobě podpisu (nebo razítka) proměnit některé produkty v *posvátné* objekty. (s. 302)

Tento osvícený postoj, který desakralizuje literaturu, je nezbytný, abychom pochopili společenskou genezi víry. I když poněkud odčarovává svět, nejde o gesto ikonoklasty ani o nihilistickou pózu.⁷

Jednou z forem této *illusio* je přichýlení se ke korpusu textů, kánonu, panteónu autorů. V literárním poli vzniká jakási symbolická alchymie, estetizace skutečnosti, což připomíná pojem „literární pohled“ španělského hispanisty a filosofa Juana Carlose Rodrígueza, stejně jako jeho pojem ideologie „dvojí zkušenosti“. Tu lze popsat jako pojetí jazykových prostředků a forem jako nástrojů, které zprostředkovávají vyšší, vnitřní, uměleckou zkušenost světa. Tato víra v estetický mýtus závisí na stavbě (konstituci) každého pole v dané chvíli a na schopnosti reflexe činitele (jestli si je, nebo není vědom svého „literárního pohledu“ na svět), i když při zaujímání postoje spisovatele k určitým událostem existuje vždy tendence udržet si tvůrčí autonomii. Vztahy mezi politickou oblastí a literárním polem, pokud jsou přepsány z literárního pohledu, tvoří figuru estetického zobrazení světa.

del funcionamiento del juego; la colusión de agentes en la *illusio* está en la base de la competencia que los enfrenta y que hace que el juego sea el juego (1995: 337).

⁷ Za použití náboženských metafor vděčí jednomu ranému dialogu s Maxem Weberem, jehož výsledkem bylo dílo *Vznik a struktura náboženského pole* (1971). Jeho vliv je patrný v podtitulu knihy *Pravidla umění: vznik a struktura literárního pole*.

La creencia colectiva en el juego (*illusio*) y en el valor sagrado de sus envites es a la vez condición y producto del funcionamiento mismo del juego y está en el origen del poder de consagración de los artistas y en la sacralización de la obra literaria. (1995: 340)

Esta actitud «ilustrada» de desacralización de la literatura es necesaria para poder comprender la génesis social de la creencia. Aunque hay algo de desencantamiento del mundo, no se trata de un gesto iconoclasta o pose nihilista.⁸

Una de las formas de esta *illusio* es el apego a un corpus de textos, un canon, un panteón de autores. En el campo literario se produce una alquimia simbólica, una estetización de la realidad, lo que recuerda a la noción de «mirada literaria» del hispanista y filósofo español Juan Carlos Rodríguez, así como su noción de la ideología de la «doble experiencia», que puede describirse como una concepción de los medios lingüísticos y las formas como instrumentos que traducen una experiencia interior superior, artística, del mundo. Esta creencia en el mito estético dependerá de la constitución de cada campo en un momento dado y la capacidad de reflexividad del agente (si es o no es consciente de su *mirada literaria* sobre el mundo), si bien en las tomas de posición de un escritor con respecto a determinados acontecimientos siempre hay una tendencia a mantener la autonomía creativa. Las relaciones entre el campo político y el campo literario, cuando son reescritas desde la mirada literaria formarán la figura de una representación estética del mundo.

⁸ El uso de la metáfora religiosa debe a un temprano diálogo con Max Weber que resultó en la obra *Génesis y estructura del campo religioso* (1971), cuya influencia es visible en el subtítulo de *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*.

DYSTOPIE (NEBOLI NEGATIVNÍ UTOPIE)

Dystopie tvoří žánr (nebo tematizaci) sdílený západními literárními poli. Odtud pramení zájem, který vzbuzují, neboť vedle rozdílných vyprávění vykazují transparentní literární pohled, kterým jsou vyprávění zcela nasycena, počínaje výběrem příběhu až po práci s jazykem.

Soustředím se na problematiku „literárního pohledu“ a nechám stranou jiné otázky, které nelze chápat jako (zřejmě) problémy času a prostoru. Jde o tyto aspekty: 1. Použití jazyka, 2. ústřední charakter alegorie, 3. tematizaci zasahování státu do „soukromých životů“⁹, 4. humor (některých románů).¹⁰

Navzdory zdání nelze formu tzv. dystopií, antiutopií (nebo kakotopií) snadno analyzovat či interpretovat. Nicméně není možno popřít, že mají silný společenský dopad. Představují jednorozměrný výklad skutečností totalitního stříhu, obecně lze říci, že představují jejich totální výklad a radikální kritiku, které poskytují psychologickou kompenzaci a současně potvrzují hodnoty lit. pole. Oscilují mezi hororem (zejména výrazné je to v *1984* a *Den opričníka*) a satirou, přičemž příběhy, které vyprávějí, situují mimo přítomnost, zpravidla do budoucnosti nebo do bezčasového rámce.

Pokud jde o vědecký pohled, jsou dystopie v nevýhodě. Za velkou symbolickou účinnost vděčí prestiži literárního pole. Nicméně na různých úrovních literární jazyk není schopen učinit víc než nastolit (vyjádřit) protiklady i se svým nárokem na univerzálnost vzdalují od zobrazované skutečnosti (referentu) současně s tím, jak se jí/mu snaží přiblížit svým setrváváním v

⁹ Důležité téma je zasahování státu do soukromého života (např. skutečnost že v *Konci civilizace* může být rodinné téma jako nemít děti, umělé oplodnění, nemít rodinu tvořit ideologickou osu).

¹⁰ Kromě groteskní deformace mají dystopie zřetelný parodický charakter.

DISTOPÍAS (O UTOPIÁS NEGATIVAS)

Las distopías son un género (o una tematización) compartido por los campos literarios occidentales, de ahí el interés, ya que, más allá de las diferencias, la *mirada literaria* es transparente en los relatos, al empaparlos completamente: desde la elección del argumento hasta el tratamiento del lenguaje.

Voy a centrarme en este problema de la “mirada literaria”, soslayando otros muy importantes que no pueden tratarse por problemas (evidentes) de tiempo y espacio; son las siguientes: (1) el uso del lenguaje, (2) el carácter central de la alegoría, (3) la tematización de la invasión del Estado de las «vidas privadas»¹¹, (4) el humor (de algunas novelas).¹²

Las llamadas distopías, antiutopías (o cacotopías) no son, a pesar de su apariencia, una forma de hacer literatura fácil de analizar o interpretar, pero no se puede negar que tienen un impacto social muy fuerte. Son una lectura unidimensional de realidades de corte totalitario, en general una lectura total y una crítica radical que proporciona compensación psicológica, a la vez que afirman los valores del campo. Oscilan entre el horror (bastante marcado en *1984, El día del oprichnik*) y la sátira y sitúan sus argumentos fuera del tiempo presente, generalmente en el futuro o en un marco intemporal.

Respecto a la mirada científica andan en desventaja. La eficacia simbólica es grande, debido al prestigio del campo. Sin embargo, a diferentes niveles, el lenguaje literario nunca logra más que un planteamiento de contradicciones y por sus pretensiones de universalismo, se aleja del referente al mismo tiempo que pretende acercarse, por su persistencia en torno a los valores del campo: doble experiencia, creatividad, “alma”, libertad, fantasía, subjetividad. En lo que se refiere a las distopías,

¹¹ Un importante tema es la de la entrada del Estado en las vidas privadas; el hecho, p. ej., de que en *Brave New World* el tema familiar: no tener hijos, la fecundación artificial, no tener familia, forma un eje ideológico clave.

¹² Además de los efectos de la deformación grotesca, las distopías tienen un claro carácter de parodia.

hodnotách literárního pole: dvojitá zkušenost, kreativnost, „duše“, svoboda, fantazie, subjektivnost. Pokud jde o dystopie, i přes nepopiratelnou kritickou sílu těchto vyprávění a tematizací jsou to neúspěšné filozofické fikce, Pyrrhova konceptuální vítězství, což je paradoxně nezbavuje symbolické a politické účinnosti. Podle Bourdieua: „Specifičnost síly intelektuála, a to i v politice, se musí zakládat na nezávislosti plynoucí ze schopnosti být na výši a dostát vnitřním požadavkům pole“ (441).

Autoritou založenou na autonomii a hodnotách spojených s touto autonomií (etická čistota, specifická kompetence) ve jménu etického a vědeckého universalismu a některých hodnot, které přesahují hodnoty obce, intelektuál vytváří „politiku čistoty, dokonalý protiklad *raison d'État* – státního zájmu“ (436).¹³

V dystopiích romanopisec, spisovatel přemýšlí o přítomnosti a vytváří příběh, který situuje mimo tuto přítomnost, aby o ní uvažoval alegoricky, groteskně ji deformoval a vytvářel tak úžas a odcizení (srov. Rodríguez, 2000, o Muzziolim). Úvahy a zobrazování jsou výsledkem strachu a traumat: gigantických (otřesů) krize konce století, ruské revoluce a dvou světových válek a jejich důsledků. Trauma je jasné v případě románu *1984* (jeho autor bojoval ve španělské občanské válce, o které napsal jednu z nejlepších novinářských kronik, které kdy byly na toto téma napsány: *Poeta Katalánsku* (1938)). Ve španělském případě je to Občanská válka (1936-1939) a Frankův režim.

ŠKOLA MANDARÍNŮ

Román *Škola mandarínů* situuje děj do imaginárního, utopického místa a času, diktatury, Šťastné vlády nebo Skutečnosti, ve které kasta mandarínů ovládá ostatní obyvatelstvo. Postava nazvaná Jinověrec nebo Poustevník, přezdívaný „člověk, který nejvíc nenávidí Šťastnou vládu“, se rozhodne kázat proti této nespravedlivé společnosti. Je zatčen a přiveden do Města, aby byl

¹³ Srov. Post-scriptum *Pravidel umění*: „Za společenství univerzalizmu“, 432-443.

si la fuerza crítica de estos relatos y tematizaciones es innegable, se trata de ficciones filosóficas fallidas, de victorias conceptuales pírricas, lo que, paradójicamente, no les resta eficacia simbólica y política. Para Bourdieu: «La fuerza específica del intelectual, incluso en política, sólo puede basarse en la autonomía que confiere la capacidad de responder a las exigencias internas del campo» (1995: 499)

Con la autoridad fundamentada en la autonomía y los valores asociados a esa autonomía (pureza ética, competencia específica), en nombre de un universalismo ético y científico y de unos valores trascendentes a los de la ciudad, el intelectual alumbró una «política de la pureza que es la antítesis de la razón de Estado» (493).¹⁴

En las distopías, el novelista, el escritor, le toma el pulso al presente creando una historia que sitúa fuera del mismo presente para reflexionar alegóricamente, deformando grotescamente, produciendo asombro y *extrañamiento* (cf. Rodríguez (2000) sobre Muzzioli). Las reflexiones y representaciones son el resultado del miedo y del trauma: las convulsiones gigantescas de la crisis de fin de siglo, de la revolución rusa y las dos guerras mundiales y sus efectos. El trauma es claro en el caso de *1984* (su autor luchó en la guerra civil española, sobre la que escribió uno de los mejores libros de crónica periodística que se han escrito sobre tema: *Homage to Catalonia* (1938)). En el caso español es la Guerra Civil española (1936-1939) y la dictadura de Franco.

ESCUELA DE MANDARINES

Escuela de mandarines sitúa la acción en un lugar y tiempo imaginarios, utópicos: una dictadura, la Feliz Gobernación o el Hecho, en la que una casta de mandarines domina al resto de la población. Un individuo, denominado el Heterodoxo, o el Eremita, «el hombre que más odia la Feliz Gobernación», decide

¹⁴ Ver el post-scriptum de *Las reglas del arte*, «Por un corporativismo de lo universal» (487-501).

souzen (cesta tvoří hlavní část textu). Okamžik odsouzení Poustevníka je v textu zamlčen, což nechává čtenáře v nejistotě a vyprávění otevřené pro interpretaci nebo komentář. Příběh je vyprávěn metafiktivním vypravěčem, samotným Miguelem Espinosou.

Španělský čtenář v době, kdy byl román vydán, chápal, o čem je řeč. Je to alegorie frankismu a lze ji číst jako *klíčový román*. Jenže záměr autora směřoval mnohem dále. Miguel Espinosa chtěl napsat dílo, které by se dalo číst v kterékoli době, klasickou knihu. Román má silný filozofický náboj (Espinosa napsal mnoho esejů a v jeho díle je patrný vliv Wittgensteina a Nietzscheho) a je možno ho považovat za hybridní tvar na půl cesty mezi filozofií a románem: skoro jako by chtěl být zrcadlem Platónovy *Republiky*. Nicméně více než k atéenskému filozofovi se text přimyká ke kánonu španělské literatury, k Donu Quijotovi a také k Baltasaru Graciánovi (1601-1658) a konkrétně k jeho knize *Kritikon* (1651, 1653, 1657, český překlad J. Forbelský 1984), a to jak z hlediska příběhu, tak alegorické formy (pokud jde o vnitřní logiku obou textů a jejich ideologický základ, existují mezi nimi samozřejmě rozdíly, ale pro Espinosu neexistují). Jeho text se rovněž přimyká k filozofii Friedricha Nietzscheho (1844-1900), především k dílu *Tak pravil Zarathustra* (1883, I y II; 1884, III; 1885, IV). Překvapivý u tohoto románu není příběh, nýbrž literární zpracování, práce s jazykem, styl na půl cesty mezi filozofickým a literárním probouzí radikální údiv. Odtud pramení jeho význam a pocit, že ho lze číst v kterékoli době, jako by se tak radikálně potvrzovala autonomie literárního pohledu.

Škola mandarínů je kniha o knihách, kniha, která dekonstruuje vědění mandarínské společnosti, Šťastnou vládu, a ukazuje temnou tvář moci. Je to také kniha o knihách jinověrců, která jako by chtěla být jakousi Biblií nebo totální knihou, ve které se vypráví o odpadlictví vyvolené lidské bytosti, která bojuje proti lživému jazyku Moci a současně se snaží nalézt pravý jazyk, čistý, expresivní. Je to kniha o fascinaci mocí slov, která stejně jako *Don Quijote de la Mancha* vytváří svět uzavřený sám do sebe prostřednictvím jazyka, který není jazykem vnějšího světa

predicar contra esta situación injusta. Es arrestado y conducido a la Ciudad para ser juzgado (este viaje forma el cuerpo principal del texto). El momento del juicio del Eremita es silenciado por el texto, lo que deja al lector en suspenso y la narración abierta a la interpretación o comentario. La historia es contada por un narrador meta-ficcional, el mismo Miguel Espinosa.

El lector español de la época en que fue publicada la novela sabe de qué se habla. Es una alegoría del franquismo y puede ser leída como una *roman à clef* (o novela en clave), pero la intencionalidad del autor iba mucho más allá: Miguel Espinosa quiso escribir una obra que pudiera ser leída en cualquier época, un clásico. La obra tiene una fuerte carga filosófica (su autor escribió numerosos ensayos y su obra debe mucho a Wittgenstein y Nietzsche) y puede considerarse como un híbrido a medio camino entre lo filosófico y lo novelesco: casi como si quisiera ser un espejo de *La República* de Platón. Sin embargo, más que al filósofo ateniense, el texto está apegado al canon de literatura española, al *Quijote*, y también a Baltasar Gracián (1601-1658) y en concreto su libro *El Criticón* (1651, 1653, 1657, trad. al checo de Josef Forbelský, 1984) tanto en su argumento como en su forma alegórica (en lo que concierne a la lógica interna de ambos textos, a su matriz ideológica: hay diferencias, claro, pero para Espinosa no las hay). Hay, asimismo, una deuda con Friedrich Nietzsche (1844-1900), sobre todo a su *Así habló Zaratustra* (1883, I y II; 1884, III; 1885, IV). Lo sorprendente de esta novela no es su argumento, sino su elaboración literaria: es su trabajo sobre el lenguaje, que crea un estilo a medio camino entre lo filosófico y lo literario, produciendo un efecto de extrañamiento radical. De ahí su importancia y la sensación de que puede leerse en cualquier época, como si se afirmara radicalmente la autonomía de la mirada literaria.

Escuela es un libro sobre libros, un libro que desconstruye el saber de la sociedad mandarinesca, la Feliz Gobernación, mostrando la cara oscura del poder; es también un libro sobre los libros de los heterodoxos, como si quisiera ser una especie de Biblia o libro total en el que se cuenta la

obklopujícího román. Průhlednost (transparentnost) hodnot literárního pole je ohromující. Nicméně při vyprávění *sub specie aeternitatis* (používám stejný výraz jako Espinosa), vzdaluje se od referentu. Stačí si položit otázku: byla skutečnost frankismu taková, jak ji popisuje román? Chceme-li se přiblížit podstatě, skutečnost se ztrácí. Ne všechna skutečnost je text a ne všechna moc je jednorozměrná: samotná existence Poustevníka je v této souvislosti protiargumentem.

Jako v jiných dystopiích se ve *Škole mandarínů* jedná vždy o titánský zápas jednotlivce proti nestvůrnému režimu, prakticky neměnnému, to zaprvé; za druhé vyprávění o Totálním systému má vždy parodický nádech. Za třetí spojuje v sobě groteskní deformaci a fantastické zobrazení. Za čtvrté vize budoucího světa filozofuje o skutečnosti a znovu ji vytváří vycházejíc z pokusu o zobrazení barbarství, tj. absence svobodné kultury, svobody a tvořivosti. V takové skutečnosti se identita obecně vnucuje shora, nevyhází z nitra jedince. To je první sdílené *mythema* (stopa ideologie literárního pole a opora *illusio*), které používají některé příklady, jejichž podobnost se *Školou mandarínů* je zřejmá:

V románu *My* jeden ze státních lékařů vysvětluje, že mít „duši“ je nevyčísitelná nemoc, která nabírá rozsah epidemie. Fantazie je pro stát poslední překážka na cestě ke štěstí. Nakonec ji lze chirurgicky odstranit, což podstoupí postava v závěru románu.

disidencia de un ser humano (un elegido) que combate las mentiras del lenguaje del Poder y habla un lenguaje verdadero, puro, expresivo. Es un libro sobre la fascinación por el poder de las palabras como puede serlo el *Quijote*, creando un mundo cerrado en sí mismo con un lenguaje que no es el del mundo exterior a la novela. La transparencia de los valores del campo literario es apabullante. Pero al querer narrar *sub specie aeternitatis* (uso la misma expresión que Espinosa), se aleja del referente. Una pregunta bastará: ¿era la realidad del franquismo tal y como la describe la novela? Al querer acercarse a la esencia (si usamos una palabra espinosiana), la realidad desaparece, se difumina. No toda la realidad es texto y no todo el poder es unidimensional: la misma existencia del Eremita es a este respecto un contraargumento.

Como en otras distopías, en *Escuela de mandarines* se trata casi siempre de una lucha individual, prometeica, contra un sistema monstruoso y prácticamente inmutable; segundo, el relato del Sistema Total tiene tintes paródicos. Tercero, comparte la deformación grotesca y la representación fantástica. Cuarto, la visión del mundo futuro filosofa y reconstruye la realidad a partir de un intento de representación de la barbarie, es decir, la ausencia de cultura libre, de libertad y creatividad: la identidad general viene impuesta desde arriba, no surge del interior del individuo. Ese es el principal mitema compartido (huella de la ideología del campo literario y contrafuerte (soporte) de la *illusio*), del que valdrán unos breves ejemplos, cuyos parecidos a *Escuela de mandarines* son evidentes:

Nosotros: uno de los médicos estatales comenta que el hecho de tener “alma” es una enfermedad incurable y se está convirtiendo en epidemia”; para el Estado, “La fantasía es el último obstáculo en el camino hacia la felicidad”; finalmente, se puede “extirpar quirúrgicamente la fantasía” (lo que será la solución de la novela, pues será lo que sufrirá el personaje al final).

Brave New World (č. *Konec civilizace, 1970*) je román, který paroduje prakticky posedlost *sómov* (halucinogenem a tělem) společnosti. Jedna z hlavních postav Helmholtz Watson je vyhoštěn na ostrov poté, co přečte svým studentům heretickou báseň. Bernard Marx, který intelektuálně převyšuje okolí (je to *alfa-plus*), je sociálně nepřizpůsobivý jedinec. John Divoch, jiná důležitá postava, soudí, že štěstí Šťastného světa je umělé a „bez duše“.

V *1984* protagonistista Winston pracuje jako výrobce lží na „Ministerstvu Pravdy“. Současně si píše deník, když pozná Julii a pokouší se s ní, proti vůli Velkého bratra, navázat milostný vztah. Bouří se, protože není schopen žít ve lži. Román kritizuje vytvoření totálně lživého jazyka, „novoreči“ (*Newspeak*).

Jedním z posledních děl (dystopií) je román *Den opričníka* Vladimira Sorokina. Už jsem se o něm zmínil. Text se soustředí kolem postavy Andreje Daniloviče Komjagy, člena brutálního represivního aparátu Státu, zachycuje jeden jeho den roku 2027 (což připomíná zřetelně „Jeden den Ivana Denisoviče“ (1962) Alexandra Solženicyna (1918-2008)). Rusko je od zbytku světa odděleno zdí a na Sibiři žije skoro 30 milionů Číňanů. Vyváží se pouze plyn a ropa. Oficiální ideologií je náboženský fundamentalismus. Fungování ekonomie (jako ve všech dystopiích) se moc nevysvětluje, nicméně se jedná o společnost, ve které byly zakázány supermarkety. Všechno připomíná jakousi směs carismu se stalinistickým nádechem.

Un mundo feliz: Prácticamente, la novela entera parodia la obsesión por el “soma” (alucinógeno y cuerpo) de la sociedad. Uno de los personajes principales, Helmholtz Watson, es exiliado a una isla tras la lectura de un poema herético a sus estudiantes. Bernard Marx, intelectualmente superior (es un “alfa-plus”) es un inadaptable social; John el Salvaje, otro personaje importante, considera que la felicidad del Mundo Feliz es artificial y “sin alma”.

1984: Winston, el protagonista, trabaja como forjador de mentiras en el “Ministry of Truth”, y también ha comenzado un diario, cuando conoce a Julia e intenta, contra la prohibición del Gran Hermano, establecer una relación amorosa. Se rebela por incapacidad de vivir en la mentira; la obra critica la creación de una lengua totalmente mentirosa, la “neolengua” (*NemSpeak*).

Entre las últimas distopías aparecidas se encuentra *El día del oprichnik*, de Vladimir Sorokin. El texto gira en torno al personaje de Andrej Danilovič Komjagy, miembro del brutal aparato represivo del Estado, los *oprichniki*; se nos cuenta un día de su vida del año 2027 (esto recuerda claramente el relato «Un día en la vida de Ivan Denisovich» (1962), de Aleksandr Isáyevich Solzhenitsyn (1918-2008)). Rusia está separada por un muro del resto del mundo y en Siberia viven casi 30 millones de chinos. Sólo se exporta gas o petróleo. El fundamentalismo religioso domina como ideología oficial. No se explica bien el funcionamiento de la economía (como en casi todas las distopías), pero se trata de una sociedad en la que los supermercados fueron prohibidos. Todo recuerda a una mezcla de zarismo con tintes de estalinismo.

Shrnuto, tato díla představují uměleckou vizi světa, výsledek mytologie literárního pole. Umělec (jak naznačuje Vázquez García, 2009: 164) je postava, která ztělesňuje „ambivalentní pravdu, protože zachycuje plnost, nicméně prchavými formami“; kritika totalitních-ztechnizovaných států zpochybňuje způsoby života poukazem na vyznačující se „kulturním ožebračením“, nikoli skrze interpretaci ekonomiky (vykořisťování, nespravedlnosti), nýbrž poukazem na omezení života a svobody, tvořivosti (argument převzatý od Vázqueze Garcíi, 2009: 177). Jedná se o velmi podobnou mytologii nebo ideologii, v odlišných polích (ačkoli v podobných sociálních formacích). Na některých místech je průhlednost této konceptuální iluze jasná, jak praví inspektor v *Konci civilizace* (1970: s. 158)

„...náš svět není již světem Othellovým. Nemůžete vyrábět vozy bez oceli - a nemůžete psát tragédie bez sociálních otřesů. Svět je teď stabilní. Lidé jsou šťastní. Dostanou, co chtějí, a chtějí jen to, co mohou dostat. Daří se jim dobře, jsou bezpeční; nikdy nejsou nemocní, nemají strach ze smrti; netrápí je matka ani otec; nemají ženy ani děti, nemají lásku, kterou by silně prožívali; jsou predestinováni tak, že se prakticky nemohou chovat jinak, než jak se chovat mají. A když se něco nedaří, je tu soma. A vy si teď přijdete, pane Divochu, a vyhodíte somu z okna ve jménu svobody. *Svobody!*“
Zasmál se. „Očekávat od delt, že budou vědět, co je svoboda! A teď dokonce chtít, aby rozuměli Othellovi! Chlapče, chlapče!“

En suma: estas obras son una visión artística del mundo, resultado de la mitología del campo; el artista (como señala Vázquez García 2009: 164) es la figura que encarna «una razón ambivalente pues capta lo pleno pero en formas huidizas»; la crítica de los estados totalitarios-tecnificados cuestiona los modos de existencia sobre todo en clave de «empobrecimiento cultural», no tanto a través de la lectura económica (la explotación, la injusticia) sino por limitar las posibilidades de vida y libertad, de creatividad (argumento reelaborado a partir de Vázquez García 2009: 177). Se trata de una mitología o ideología muy parecida, en campos diferentes (aunque en formaciones sociales similares). En algunos lugares, la transparencia de esta ilusión conceptual es clara; como afirma el personaje del interventor en *Un mundo feliz*:

Nuestro mundo no es el mundo de *Otelo*. No se pueden fabricar coches sin acero; y no se pueden crear tragedias sin inestabilidad social. Actualmente el mundo es estable. La gente es feliz; tiene lo que desea y nunca desea lo que no puede obtener. Está a gusto, a salvo; nunca está enferma; no teme la muerte; ignora la pasión y la vejez; no hay padres ni madres que estorben; no hay esposas ni hijos ni amores excesivamente fuertes. Nuestros hombres están condicionados de modo que apenas pueden obrar de otro modo que como deben obrar. Y si algo marcha mal, siempre queda el soma. El soma que usted arroja por la ventana en nombre de la libertad, Mr. Salvaje. ¡La libertad! – El interventor soltó una carcajada –. ¡Suponer que los Deltas pueden saber lo que es la libertad! ¡Y que puedan entender *Otelo*! (1999: 246)

ZÁVĚR

Dystopie: příklad toho, jak literární *illusio* vytváří dojem filozofické, politické či jiné kritiky, případně reflexe. Literární pohled, opora *illusio*, vytváří v dystopiích vizi totalitních společností, která je oddělena od literárního pole. Paradoxně toto pyrrhovské konceptuální vítězství (vzdálení se od referentu radikální estetizací a přiblížení se prostřednictvím univerzalistického zobrazení zdánlivě stejných historických skutečností současně) má dostatečně silný společenský dopad svou a) psychologickou kompenzací, b) svým potvrzením svobody, tvořivosti a představivosti. Obrana tvořivé autonomie a zobrazení politického pole z vnějšku má politický účinek. Prestiž (některých činitelů) literárního pole je chráněna před konfliktem a v konfliktu s politickým polem. Je možné, že střet je vždy nevyhnutelný. Koneckonců, co jsou to dějiny? Dějiny jsou střetem sil, který přináší změnu.

CONCLUSIÓN

Distopía: ejemplo de cómo la *illusio* literaria produce la sensación de crítica filosófica, política o de cualquier tipo, o incluso reflexiva. La “mirada literaria”, contrafuerte de la *illusio*, produce en las distopías una visión de sociedades totalitarias que es segregada desde el campo literario. Paradójicamente, esta victoria conceptual pírrica (a la vez alejamiento del referente por estetización radical y acercamiento por representación universalista de realidades históricas aparentemente similares) tiene un impacto y eco social bastante fuerte por (a) compensación psicológica, (b) afirmación de la libertad, creatividad y la imaginación. La defensa de la autonomía creativa y la representación del campo político desde el exterior tiene efectos políticos. El prestigio (de algunos agentes) del campo protege de y en el conflicto con el campo político. Es posible que el conflicto sea siempre inevitable. Al fin y al cabo, ¿qué es la historia? La historia son fuerzas en conflicto que crean cambio.

BIBLIOGRAFIE. BIBLIOGRAFÍA.

BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama. [*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992, 1998.]

BOURDIEU, Pierre (2010), *Pravidla umění : geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host. [Přeložili Petr Kyloušek, Petr Dytrt.]

ESPINOSA, Miguel (1992), *Escuela de mandarines*, Madrid: Alfaguara.

HUXLEY, Aldous (1999), *Un mundo feliz*, Madrid: El Mundo - Unidad Editorial. [*Brave New World*, 1932.]

HUXLEY, Aldous (1970), *Konec civilizace*, Nakladatelství Horizont, Praha. Přeložili Josef Kostohryz a Stanislav Berounský.

ORWELL, George (1990), *Nineteen Eighty-Four*, London & New York, Penguin.

ORWELL, George (2010), *Homage to Catalonia*. Ebook. Published by The University of Adelaide Library (South Australia).

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2000), «La alegoría, lo grotesco y el distanciamiento como claves para una alternativa literaria», *Cuadernos de Filología Italiana* 7: 177-191.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994), *La norma literaria*. Granada: Diputación Provincial de Granada. [1994² (1984¹)].

SOROKIN, Vladimír (2009), *Den opričníka*, Příbram: Pistorius & Olšanská. Přeložil Libor Dvořák. 2008, Moskva [2006¹].

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2009), *La filosofía española: herederos y pretendientes. Una lectura sociológica (1963-1990)*. Madrid, Abada Editores.

ZAMJATIN, Jevgenij (1989), *My*, Odeon, 1989. Přeložili Vlasta a Jaroslav Tafelovi. Praha, Odeon. [Esp. *Nosotros*. Madrid, Cátedra, 2011.]