

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Nástroje moci v současné dystopické literatuře pro mládež

(komparativní analýza děl Dárce, Divergence a Hunger Games)

Instruments of Power in Contemporary Young Adult Dystopian Literature

(Comparative Analysis of The Giver, Divergent and The Hunger Games)

Bc. Lucie Vlasáková

Vedoucí práce: Mgr. Klára Soukupová, Ph.D.

Studijní program: Učitelství českého jazyka pro 2. stupeň základní školy a střední školy

Studijní obor: N ČJ-AJ

Odevzdáním této diplomové práce na téma *Nástroje moci v současné dystopické literatuře pro mládež (komparativní analýza děl Dárce, Divergence, Hunger Games)* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 9. 7. 2024

Lucie Vlasáková

Ráda bych touto cestou poděkovala Mgr. Kláře Soukupové, Ph.D., za odborné vedení, cenné připomínky, ochotu a čas, který mé práci věnovala. Také děkuji své rodině a přátelům za podporu a motivaci k dokončení této práce.

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá současnou dystopickou literaturou pro mládež, konkrétně se práce věnuje prvním dílům třech knižních sérií – *Dárce*, *Divergence*, *Hunger Games*. Cílem práce je zhodnotit, jaké nástroje sloužící k udržování moci jsou v dystopických fikčních světech využívány a jakým způsobem je obyvatelstvo těchto světů udržováno v poslušnosti. Teoretická část práce se věnuje charakteristice young adult literatury a dystopie, uvádí jejich vymezení, vývoj a hlavní rysy. Analytická část se zabývá rozбором vybraných románů z hlediska nástrojů udržování moci a jejich následným porovnáním. V závěru práce hodnotí, jakým způsobem je v románech udržována stabilita nastoleného systému, a uvádí, v čem se díla shodují nebo liší a co tyto poznatky vypovídají o zobrazení dystopických motivů v textech young adult literatury.

KLÍČOVÁ SLOVA

dystopie, literatura pro mládež, nástroje moci, *Dárce*, *Divergence*, *Hunger Games*

ABSTRACT

This diploma thesis deals with contemporary young adult dystopian literature, specifically focusing on the first books in three series – *The Giver*, *Divergent*, *The Hunger Games*. The aim of the thesis is to assess what instruments of power are used in dystopian fictional worlds and how the population of these worlds is kept obedient. The theoretical part of the thesis addresses the characteristics of young adult literature and dystopia, outlines their definitions, development, and main features. The analytical part examines the selected novels in terms of the modes of control and compares them. In the conclusion the thesis evaluates how stability of the established system is maintained in the novels and states the similarities and differences between the works, and what these findings reveal about the portrayal of dystopian themes in young adult literature.

KEYWORDS

dystopia, young adult literature, instruments of power, *The Giver*, *Divergent*, *The Hunger Games*

Obsah

Úvod	8
Teoretická část	10
1 Literatura pro děti a mládež	10
1.1 Vymezení a charakteristika LPDM	10
1.2 Young adult literatura	14
1.2.1 Vymezení YA	14
1.2.2 Vývoj a současné tendence YA literatury	17
1.2.3 Charakteristika YA literatury	20
2 Dystopie	27
2.1 Vymezení dystopie	27
2.2 Vývoj a současné tendence dystopie	30
2.3 Charakteristika dystopie	33
2.3.1 Dějová výstavba	34
2.3.2 Časoprostor	36
2.3.3 Totalitní režim	37
2.3.4 Nástroje sloužící k udržování moci	37
Analytická část	43
3 Hunger Games	43
3.1 Strach a smrt	44
3.2 Stratifikace společnosti	47
3.3 Rodina	50
3.4 Jazyk	51
3.5 Historie	54
4 Divergence	56
4.1 Strach a smrt	56

4.2	Stratifikace společnosti.....	58
4.3	Rodina.....	63
4.4	Jazyk.....	64
4.5	Historie	65
5	Dárce	67
5.1	Strach a smrt	67
5.2	Stratifikace společnosti.....	71
5.3	Rodina.....	75
5.4	Jazyk.....	76
5.5	Historie	79
6	Komparativní analýza	82
6.1	Young adult literatura.....	82
6.2	Nástroje sloužící k udržování moci	83
	Závěr.....	88
7	Seznam použitých informačních zdrojů.....	91

Úvod

Dystopická literatura zaznamenala v novém tisíciletí veliký rozmach, který souvisí s nově nabytou popularitou tohoto žánru zejména mezi „teen“ čtenáři. V posledních dvou dekadách se začala těšit oblibě nová vlna dystopické literatury – autoři začali vytvářet dystopické světy, které prostřednictvím mladistvých hrdinů a témat relevantních pro svět „mladých dospělých“ reagovaly na potřeby dospívajícího čtenáře a oslovovaly jeho zájmy. Začala se psát dystopická literatura pro mládež, často označovaná termínem *young adult*, která je hlavním předmětem zkoumání této diplomové práce.

Mezi typické reprezentanty této oblasti literatury patří trilogie *Hunger Games* z pera americké spisovatelky Suzanne Collins anebo rovněž třídílná série *Divergence*, jejíž autorkou je americká spisovatelka Veronica Roth. Dalším příkladem je tetralogie *Dárce*, kterou napsala americká spisovatelka Lois Lowry. Ačkoliv byl *Dárce* vydán již v roce 1993, uvádím jej dohromady se zbylými romány a považuji za jedno ze stěžejních děl současné dystopické *young adult* literatury, jelikož se tato kniha těšila oblibě nejen v 90. letech minulého století, ale nabyla nové popularity i v tomto tisíciletí, mimo jiné i díky své filmové adaptaci z roku 2014.

Těžištěm této diplomové práce tak bude analýza *Hunger Games*, *Divergence* a *Dárce*. Bude se jednat o rozbor prvních dílů těchto knižních sérií, jelikož se tyto díly dají do značné míry považovat za samostatné příběhy, které představují základní znaky a rysy dystopického světa. Hlavním cílem diplomové práce je určit, jaké nástroje moci jsou v daných fikčních společnostech využívány. Diplomová práce si následně rovněž klade za cíl zhodnotit, v čem se díla shodují a v čem se liší z hlediska prostředků sloužících k udržování stability v nastoleném systému, a posoudit, co tato zjištění vypovídají o dystopických motivech v současné *young adult* literatuře.

Diplomová práce je rozdělena na dvě části – na teoretický a analytický oddíl. Aby mohly být naplněny výše stanovené cíle, budu se v první kapitole teoretického oddílu nejdříve zabývat charakteristikou *young adult* literatury, jejím vývojem a současnými tendencemi. Pro plné pochopení literatury pro mládež bude této kapitole ještě předcházet oddíl pojednávající o literatuře pro děti a mládež, jelikož *young adult* texty s touto oblastí literatury úzce souvisí a často jsou chápány jako její součást. Druhá kapitola teoretické části diplomové práce se bude soustředit na vymezení termínu dystopie a s ním souvisejících pojmů, konkrétně utopie a antiutopie. V tomto oddílu se rovněž zaměřím na vývoj daného

žánru, na jeho základní rysy a na základě studia sekundárních pramenů stanovím obecnou charakteristiku nástrojů sloužících k udržování moci v dystopických světech.

Analytická část práce bude rozebírat, jak *Hunger Games*, *Divergence* a *Dárce* odpovídají dříve stanovenému výměru žánrotvorných faktorů a jakým způsobem jsou v těchto dílech využívány atmosféra strachu a smrti, stratifikace společnosti, rodina, jazyk a historie jako prostředky sloužící k upevnování moci režimu. Následná komparativní analýza pak provede srovnání jednotlivých románů a stanoví shodné nebo odlišné znaky děl.

V závěru díla posoudím, co poznatky plynoucí z analytické části diplomové práce vypovídají o zobrazování dystopických motivů v literatuře určené mládeži. Tato diplomová práce by tak měla vést nejen ke stanovení nástrojů moci a základních dystopických rysů jednotlivých děl a k určení jejich podobností či rozdílností, ale rovněž k lepšímu porozumění dystopické young adult literatuře a ke zhodnocení její pozice v rámci dystopického žánru.

Teoretická část

V první kapitole své diplomové práce se budu nejdříve zabývat charakteristikou young adult literatury. V odborné literatuře se nesečkáme s jednotnou definicí tohoto pojmu, jelikož se jedná o literaturu proměnlivou, rychle se vyvíjející a reagující na současné trendy a problémy světa „mladých dospělých“. Při snaze o charakteristiku této literární oblasti je nezbytné se zabývat i dalšími pojmy – literatura pro děti, literatura pro mládež a literatura pro děti a mládež (dále LPDM). Právě zmíněná terminologie se někdy může jevit jako problematická, jelikož autoři, literární vědci, nakladatelství a knihovny mohou zacházet s termíny odlišně. Proto se nejdříve ve své práci pokusím vnést světlo do této problematiky, budu charakterizovat literaturu pro děti a mládež, její základní rysy, funkce a následně její vztah k young adult literatuře. Více prostoru bude následně věnováno již samotné young adult literatuře, jelikož právě do této oblasti literární tvorby se knižní série *Dárce*, *Divergence* a *Hunger Games*, které jsou hlavním předmětem této diplomové práce, řadí.

1 Literatura pro děti a mládež

1.1 Vymezení a charakteristika LPDM

„Pojmem literatura pro děti a mládež označujeme oblast literární tvorby záměrně určené věkově vymezenému okruhu nedospělých posluchačů a čtenářů (do 14–15 let) nebo také oblast umělecké literatury původně psané pro dospělé, ale recipované dětmi a mládeží.“¹ V rámci LPDM tak lze podle vzniku rozlišovat dva druhy literárních textů. Jádrem LPDM jsou díla intencionální – jedná se o tvorbu, která je přímo adresovaná dětskému čtenáři. Podle Josefa Peterky² bychom do této kategorie mohli zařadit autorskou pohádku, prózu s dětským hrdinou, loutkové drama či obrazovou knihu. Naopak neintencionální tvorba zahrnuje oblast literatury, která nebyla původně psána pro dětského adresáta, nýbrž pro adresáta dospělého, až druhotně byly tyto texty přiřazeny k dětské literatuře. Neintencionální odnož LPDM zahrnuje zejména texty lidové slovesnosti, jako například pohádky a pověsti, dále pak báje, bajky a některá díla klasiků české nebo světové literatury. Jedná se tedy buď o převzaté texty, které byly původně směřovány k dospělému

¹ TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích, 1992, s. 47. ISBN 80-7040-055-2.

² PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 275. ISBN 978-80-239-9284-7.

adresátovi, ale následně přijaty i dětským čtenářem, nebo bychom sem mohli také zařadit i texty speciálně modifikované pro nezletilého adresáta³.

Literární teoretikové se rovněž zabývají otázkou, jakou pozici zaujímá dětská literatura vůči literatuře pro dospělé. *Encyklopedie literárních žánrů* tvrdí, že „LPDM se jako jeden ze subsystémů literární slovesnosti vyčleňuje zejména v příznakovém protikladu k literatuře pro dospělé. Vůči ní představuje oblast relativně autonomní (mající vlastní žánrové priority, specifickou funkčnost, značnou míru nezávislosti na proměnách literárních směrů a norem, ale užší závislost na adresátovi a sociální realitě)“⁴. Zatímco se autoři této publikace domnívají, že LPDM představuje souhrn textů majících svou vlastní specifickou funkci a své vlastní žánry, Toman nejdříve zaujímá lehce odlišné stanovisko: „Pro kvalitní dětskou literaturu ovšem platí tytéž tvůrčí umělecké principy jako pro četbu dospělých ... V obou literaturách se také uplatňují obdobné literární druhy a žánry a vzhledem ke čtenářskému subjektu i stejné základní funkce ...“⁵ Nicméně později uznává, že v tvorbě pro děti se literární normy a konvence promítají v menší míře, ale že je to zejména úzké sepětí se čtenářem a jeho potřeby, na jejichž základě se konstituují základní funkce dětské literatury: „V tvorbě pro děti více korespondují s psychickou strukturou dětské osobnosti, s jejími zvláštnostmi, potřebami a možnostmi, méně akceptují literární normy a konvence.“⁶

Co se týká samotných funkcí LPDM, jednou ze základních funkcí je funkce estetická. Jedná se o jednu z hlavních funkcí literatury obecně, jejímž cílem je estetický prožitek čtenáře, rozvoj jeho estetického citění, vzbuzení fantazie, emocí a zanechání zážitku z obsahu i formy. Estetická funkce LPDM je variabilní, vyznačuje se širokým rozsahem modalit, které jsou v souladu s psychickým vývojem jedince, a projevuje se ve třech estetických prioritách – funkce didaktická, poznávací a imaginativní. Díla s převládající didaktickou funkcí cílí zejména na rozvíjení emocí, nastavení hodnotového žebříčku a budování sociálních dovedností. Didaktickou funkci plní převážně pohádky, bajky nebo příběhy s dětským hrdinou. Funkce poznávací si klade za cíl přinášet čtenáři nové poznatky a obohacovat jeho znalosti a je rozvíjena prostřednictvím čítanek, dětských encyklopedií

³ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 273. ISBN 978-80-239-9284-7.

⁴ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004, s. 360–361. ISBN 80-7185-669-X.

⁵ TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích, 1992, s. 47. ISBN 80-7040-055-2.

⁶ Tamtéž, s. 47.

nebo cestopisů. Rozvíjení tvořivosti, hravosti a fantazie má za úkol funkce imaginativní, jež převládá v nonsensové poezii nebo autorské pohádce⁷. Čeňková⁸ k již zmíněným funkcím ještě přidává i funkci relaxační, která může být naplňována souběžně s dalšími funkcemi. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*⁹ dále zmiňují i další mimoestetické funkce. Odborná publikace uvádí například funkci magickou, jež se projevuje výskytem nadpřirozených bytostí a kouzelných předmětů, použitím zaklínadel či motivů přírodních sil. Funkce etická dopomáhá k utváření a upevňování etických a mravních hodnot. Funkce společenská cílí na osvětlení problematiky mezilidských vztahů a sociálních norem. Dále zmiňuje autor funkci fyziologickou, která je spojena s výslovností obtížných jazykových jevů. Souvisí i s jazykovou kultivací, kam by se kromě fyziologického rozvoje rovněž dalo zařadit rozšiřování slovní zásoby a rozvoj jazykových dovedností.

Termín literatura pro děti a mládež někdy bývá nahrazen synonymním souslovím dětská literatura, případně literatura pro mládež. V prvopočátcích teoretického zkoumání LPDM narazíme i na následující názvy: dětské spisy, případně spisy pro mládež, dětské písemnictví, dětské čtení¹⁰. Čeňková¹¹ ve své publikaci ještě dále uvádí termín dětská četba, zatímco je tento termín autorkou považován za pojem stále ještě aktuální, Mocná a Peterka¹² nahrazují tento termín souslovím dětská literatura, které je v dnešní době užíváno ekvivalentně k pojmenování literatura pro děti a mládež.

LPDM bývá někdy rozdělována podle věku recipientů do 4 kategorií, někteří literární vědci rozlišují mezi literaturou určenou čtenářům předškolního, mladšího (prepubescentního) a staršího (pubescentního) školního věku a literaturou, která se zaměřuje na adolescentního adresáta¹³. Podobné dělení lze nalézt rovněž v *Encyklopedii literárních*

⁷ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004, s. 361. ISBN 80-7185-669-X.

⁸ ČEŇKOVÁ, Jana; Naděžda SIEGLOVÁ a Kateřina DEJMALOVÁ. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury: adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež*. Praha: Portál, 2006, s. 12. ISBN 80-7367-095-X.

⁹ TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích, 1992, s. 48. ISBN 80-7040-055-2.

¹⁰ Tamtéž, s. 47.

¹¹ ČEŇKOVÁ, Jana; Naděžda SIEGLOVÁ a Kateřina DEJMALOVÁ. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury: adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež*. Praha: Portál, 2006, s. 11. ISBN 80-7367-095-X.

¹² MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004, s. 360. ISBN 80-7185-669-X.

¹³ TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích, 1992, s. 47. ISBN 80-7040-055-2.

žánrů¹⁴, v níž autoři vždy propojují specifický věk dítěte s konkrétními žánry z oblasti LPDM. Hádanky, leporela a obrázkové knihy jsou charakteristické pro předškolní věk (3–6 let). Pro četbu dětí v mladším školním věku (6–10 let) jsou typické například pohádky, pověsti, komiksy a krátké povídky. Ve starším školním věku (11–15 let) je pak preferován zejména dobrodružný román, následně například fantasy či próza s dívčí hrdinkou nebo chlapeckým hrdinou. Dalo by se však polemizovat, zda tato oblast dětské literatury určená pro starší školní věk nepřesahuje již spíše do literatury, která je v dnešní době označována termínem young adult. Jsou to totiž právě fantasy příběhy nebo díla s dívčí hrdinkou či chlapeckým hrdinou určená čtenářům zmiňovaného věkové rozmezí, u nichž se často setkáváme s označením young adult.

V praxi někdy knihkupectví, knihovny či různá nakladatelství zastávají odlišné dělení a vymezují dvě základní větve LPDM – literatura pro děti a literatura pro mládež. Zatímco tak někteří autoři, literární vědci či některá knižní nakladatelství pro značné rozdíly v tématech nebo formě rozlišují mezi knihami určenými dětskému adresátovi a texty věnovanými mládeži, v jiných případech bývá použit širší termín literatura pro děti a mládež, či jen literatura pro děti, dětská literatura nebo literatura pro mládež. Všechna tato sousloví pak nabývají obecnější platnosti a zahrnují široké spektrum textů určených jak dětskému, tak i adolescentnímu adresátovi. Tato nejednotnost při zacházení s literární terminologií je tak důkazem toho, proč je velice komplikované, či dokonce nemožné stanovit jednotnou a obecně platnou definici literatury pro děti a mládež.

Dalším problémem při charakteristice LPDM je věkové rozhraní cílového čtenářstva, na němž se vědci a autoři často rovněž neshodnou. Podle Čeňkové¹⁵ je tato část literatury věnována zejména publiku ve věku 3–16 let, s tímto věkovým rozhraním se ztotožňuje i *Encyklopedie literárních žánrů*¹⁶. Peterka ve své publikaci¹⁷ uvádí rozmezí 3–15 let, Toman¹⁸ blíže nespecifikuje spodní hranici, vrchní hranici stanovuje na 14 nebo 15 let.

¹⁴ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004, s. 361. ISBN 80-7185-669-X.

¹⁵ ČEŇKOVÁ, Jana; Naděžda SIEGLOVÁ a Kateřina DEJMALOVÁ. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury: adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež*. Praha: Portál, 2006, s. 12. ISBN 80-7367-095-X.

¹⁶ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004, s. 361. ISBN 80-7185-669-X.

¹⁷ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 275. ISBN 978-80-239-9284-7.

¹⁸ TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích, 1992, s. 47. ISBN 80-7040-055-2.

Věkové rozhraní 3–16, respektive 3–15, je poměrně široké, proto, jak již bylo výše zmíněno, někteří autoři a vědci dále rozlišují mezi literaturou pro děti a literaturou pro mládež. Hlavní rozdíl mezi těmito dvěma větvemi LPDM spočívá zejména ve funkci a tématech daných textů, tradičně bývají tyto literatury zejména vymezovány věkem zamýšleného publika. Za literaturu pro děti se pak zpravidla považují texty určené čtenářům do 12 let, zatímco literaturu pro mládež vyhledávají zejména adresáti od 12 do 18 let. Věková hranice literatury pro mládež však není pevně daná, zejména v poslední době pozorujeme tendence, že literaturu pro mládež čím dál častěji vyhledávají i dospělí čtenáři. Často se pak setkáváme i s termínem *young adult*, jemuž se budu podrobněji věnovat v následující kapitole.

1.2 Young adult literatura

1.2.1 Vymezení YA

Jak již bylo výše zmíněno, ačkoliv je *young adult* (YA) v současnosti velice skloňovaným pojmem v literárním světě, jedná se o sousloví problematické a těžce definovatelné. Obecně je preferován anglický název, YA literatura však někdy bývá označována i českou terminologií – nejčastěji se setkáme s názvy literatura pro dospívající či literatura pro mladé dospělé. Někdy se rovněž termín *young adult* užívá synonymně k pojmenování literatura pro mládež. Nicméně z předchozí kapitoly pojednávající o literatuře pro děti a mládež je zřejmé, že termín literatura pro mládež často nabývá obecnější platnosti a může zahrnovat knihy určené čtenářům věkově se pohybujícím na škále dětství–adolescence. V takovém případě by bylo možné chápat literatura pro mládež či literaturu pro děti a mládež jako termíny nadřazené, které zahrnují i *young adult* texty.

S takovýmto pojetím YA literatury se setkáme i v knihovnách a knižních katalozích, v nichž je tato literární oblast často řazena jako podkategorie k LPDM. Je však nutné brát v potaz i současné literární tendence – *young adult* literatura není v hledáčku pouze mladistvých v jejich „teen“ letech, ale i „dvacátníci“ nebo „třicátníci“ si s oblibou kupují tato díla, YA texty tak přesahují horní věkovou hranici LPDM. Tento fenomén svědčí o značné různorodosti a propustnosti této literární kategorie, do které podle Andrey Králíkové řadíme jak texty intencionální, které jsou vymezeny svojí „hladkou čtivostí, výraznou příběhovostí, genderovým zakotvením nebo tím, že nabízejí čtenáři či čtenářce snadnou identifikaci s hrdinou, respektive s hrdinkou“¹⁹, tak i taková díla, která původně nebyla

¹⁹ KRÁLÍKOVÁ, Andrea. Hladké čtení fikčních světů. *A2*. 2017, roč. XIII, č. 24, s. 8.

psána pro adolescentního čtenáře, ale i přesto si získala jeho pozornost. Autorka článku *Hladké čtení fikčních světů* rovněž poukazuje na opačnou a již dříve zmíněnou literární tendenci, kdy díla určená dospívajícím často zaujmou i čtenáře dospělého²⁰.

Podle bohemistky Králíkové jasné vymezení této oblasti literatury ztěžuje i skutečnost, že na českém literárním poli chybí odborné studie či monografie, které by zachycovaly vývoj a proměny YA literatury²¹. Proto budu při vymežování literatury pro mladé dospělé využívat zejména odborné zdroje z anglofonního prostředí. Mezi zahraničními odborníky neexistuje jednotná definice, která by jasně vymezovala hranice YA literatury, setkáme se s různými pojetími, jež charakterizují tuto literární oblast na základě různých parametrů, kterými jsou nejčastěji věk adresáta, témata děl a vztah YA textů k literatuře pro děti a dospělé.

Bohemistka Jana Segi Lukavská uvádí, že „literatura pro ‚mladé dospělé‘, označovaná pojmem *young adult*, bývá tradičně vymezována věkem čtenářů, kterým by mělo být 14 až 20 let. V poslední době však produkce *young adult* začíná cílit na podstatně širší publikum“²². Vystává tedy otázka, co ještě je a co už naopak není *young adult* literatura. Zatímco Alleen Nilsen a Kenneth Donelson ve své publikaci *Literature for Today's Young Adults*²³ považují za vrchní hranici YA čtenářstva věk 18 let, Jana Segi Lukavská²⁴ posouvá hranici ještě o dva roky dále. Jedním z možných důvodů, proč se v různých studiích setkáme s odlišnými názory na věkovou hranici, může být datum publikace jednotlivých studií. Zatímco starší publikace, jako například již zmiňovaná *Literature for Today's Young Adults* (poprvé vydáno v roce 1980), zastávají užší věkové hranice, novější studie reflektují poslední literární trendy a rozšiřují věkové rozhraní YA čtenářstva.

Stejně tak i Michael Cart, jeden z předních odborníků na literaturu pro mládež, ve své stati nesoucí název *From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature*²⁵ poukazuje na jednu z literárních tendencí dnešní doby – čtenářstvo YA literatury stárne – a posouvá hranici až k 25 letům. Nilsen a Donelson upozorňují na to, že je běžné, že se nejen odborníci a odborné publikace, ale ani pedagogové a edukační zdroje často neshodnou

²⁰ KRÁLÍKOVÁ, Andrea. Hladké čtení fikčních světů. *A2*. 2017, roč. XIII, č. 24, s. 8.

²¹ Tamtéž, s. 8.

²² SEGI LUKAVSKÁ, Jana. Mládí na věky věků. *A2*. 2017, roč. XIII, č. 24, s. 13.

²³ NILSEN, Alleen Pace a Kenneth L. DONELSON. *Literature for Today's Young Adults*. 8. vyd. Spojené státy americké: Pearson, 2009, s. 3. ISBN 978-0-205-59323-1.

²⁴ SEGI LUKAVSKÁ, Jana. Mládí na věky věků. *A2*. 2017, roč. XIII, č. 24, s. 13.

²⁵ CART, Michael. *From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature*. *Voices from the Middle*. 2001, roč. 9, č. 2, s. 95.

na tom, jaký je vlastně věk mladých dospělých. Jako důkaz uvádí dva příklady. Zatímco sami autoři stanovují věkovou hranici na 12–18 let, The Educational Resources Information Clearinghouse (ERIC), digitální knihovna věnovaná výzkumu v oblasti vzdělávání, uvádí věkové rozhraní od 18 do 22 let. National Assessment of Educational Progress (NAEP), nejrozsáhlejší americký systém hodnocení průběžných vzdělávacích výsledků, zastává jiné rozmezí, a to 21–25 let²⁶.

Touto problematikou se zabývá rovněž Alice Trupe. Autorka ve své publikaci *Thematic Guide to Young Adult Literature*²⁷ poukazuje na pohyblivost a nestálost věkové škály a odkrývá zásadní problém při kategorizování YA literatury – ten tkví v samotném pojmu young adult. Je totiž nemožné s přesností určit, kdo ještě může být považován za mladého dospělého a kdo nikoliv, jelikož nestačí brát v potaz pouze čtenářův věk, ale rovněž jeho intelektuální, psychickou a emoční vyzrállost. Je tedy možné, že zatímco někteří jedenáctiletí nebo dvanáctiletí čtenáři budou připraveni na četbu YA literatury, jiní čerství náctiletí ještě nemusí být dostatečně vyzrálí na zaobírání se sofistikovanějšími tématy.

Problematické je ovšem nejen určení spodní hranice YA čtenářstva, ale i té horní. Ani v tomto případě nelze přesně ohraničit životní období „mladé dospělosti“, důvodem pak nemusí být již zmiňovaná vyzrállost jedince, ale i společenské změny. Faktem je, „že fáze ‚mladé dospělosti‘ se stále prodlužuje, mladí lidé studují déle, později se osamostatňují, nastupují do práce a zakládají rodiny“²⁸. Dalo by se říci, že mladí v dnešní době dospívají později než před dvaceti, třiceti lety. Nacházejí se v jiných životních situacích, mají odlišné zájmy a priority. Tato skutečnost je pak reflektována i v literárním světě a berou ji v potaz i sami autoři a nakladatelství.

Literární kritička Karen Coats přichází s názorem, že často to nejsou sami autoři děl, nýbrž nakladatelství či knihovníci, kteří rozhodují o tom, jakému čtenářstvu bude kniha určena. Coats rovněž zmiňuje různé parametry, na jejichž základě odlišuje literaturu určenou pro dětského a adolescentního čtenáře. Prvním kritériem je věk protagonisty. Za další ukazatele rovněž někteří autoři považují sexuální scény – pokud je dílo obsahuje, řadí se k YA literatuře, pokud se v díle pasáže zahrnující sex nevyskytují, lze knihu přiřadit k dětské

²⁶ NILSEN, Alleen Pace a Kenneth L. DONELSON. *Literature for Today's Young Adults*. 8. vyd. Spojené státy americké: Pearson, 2009, s. 3. ISBN 978-0-205-59323-1.

²⁷ TRUPE, Alice. *Thematic Guide to Young Adult Literature*. Westport: Greenwood Press, 2006, s. 10.

²⁸ KOLEZSAR, Michal. Young adult jako fenomén. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství XII.*: Sborník textů z 12. ročníku odborného semináře pořádaného 8. 11. 2023 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově, 2023, s. 30. ISBN 978-80-87190-79-1.

literatuře. Sama Karen Coats však s tímto stanoviskem nesouhlasí a zabývá se spíše otázkami morálky. Podle kritičky dětská literatura zahrnuje takové texty, v nichž je jasně vytyčená hranice mezi dobrem a zlem, přičemž dobro je odměněno a zlo potrestáno, zatímco svět v YA literatuře nebývá takto černobílý²⁹.

1.2.2 Vývoj a současné tendence YA literatury

Počátky YA literatury lze vysledovat v 60. letech minulého století. V této době byl společností The Young Adult Library Services Association (YALSA) ustanoven samotný termín „young adult literature“. Nicméně Michael Cart za první YA román označuje *Seventeenth Summer* od Maureen Daly, který vyšel již roku 1942. Bylo to právě ve 40. letech 20. století, kdy společnost uznala „teen“ období jako samostatné vývojové období člověka, čímž dala impulz k vzniku první YA literatury³⁰.

Jednalo se však o odlišná díla, než jaká si představíme pod termínem young adult dnes. *Seventeenth Summer* byl román o prvních láskách určený výhradně dívčímu publiku. V podobném duchu se obecně nesla YA produkce 40. a 50. let – vycházely zejména dívčí románky nebo příběhy se sportovní tematikou, jež byly psány pro opačné pohlaví. Nicméně jsou to až díla, která vznikala na přelomu 60. a 70. let, která jsou kritiky považována za první hodnotnou a kvalitní YA prózu. Důvodem byla přehnaná didaktičnost, nedostatečně propracovaná dějová zápleтка nebo absence vývoje hlavních postav v dílech vydávaných do té doby³¹. Ke konci 60. let se autoři začali zabývat tématy relevantními pro současného teenagera, přidávali do děl vlastní pohled na problematiku a nepodrobovali celý příběh moralizujícímu poselství. Začal tak první zlatý věk YA literatury, který je spojen zejména se jmény Judy Blume, Lois Duncan a Robert Cormier³².

Poté však nastal úpadek YA literatury, vznikaly tzv. „problem novels“, v nichž se autoři opět vraceli k moralizujícímu poučování³³. Středobodem románu byla závažná témata ze života dospívajících – alkohol, drogy, anorexie, prostituce, sebevražda

²⁹ COATS, Karen. Young Adult Literature: Growing Up, In Theory. In: *Handbook of Research on Children's & Young Adult Literature*. Illinois State University: Routledge, 2010, s. 322.

³⁰ CART, Michael. From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature. *Voices from the Middle*. 2001, roč. 9, č. 2, s. 95.

³¹ COLE, Pam B. *Young Adult Literature in 21st Century*. Boston: McGraw-Hill Higher Education, 2009, s. 61.

³² STRICKLAND, Ashley. *A brief history of young adult literature*. CNN. Online. 15. 4. 2015. Dostupné z: <https://edition.cnn.com/2013/10/15/living/young-adult-fiction-evolution/index.html>. [cit. 28. 1. 2024].

³³ CART, Michael. From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature. *Voices from the Middle*. 2001, roč. 9, č. 2, s. 95.

atp.³⁴Ačkoliv byly tyto romány zprvu mezi teenagery velice populární, stále se opakující problematika a přílišné moralizování vedly k postupné ztrátě zájmu o tento typ literatury. Pravděpodobně v důsledku toho se young adult vrací v 80. letech k žánrové fikci, píše se horory a romance. Nicméně období od poloviny osmdesátých let po počátek let devadesátých představovalo pro toto odvětví literatury temnější časy. Vinou nízké porodnosti počátkem let sedmdesátých chybělo cílové publikum a v porovnání s lety předchozími se vydávalo méně knih určených adolescentnímu čtenáři³⁵. Přesto v této době vznikaly velice úspěšné YA romány, kterým se často dostalo řádné pozornosti až v novém tisíciletí – *Dárce* (1993) od Lois Lowry nebo první díly série *Upíří deníky* (1991–1992) od L. J. Smith.

V devadesátých letech se začala situace obracet k lepšímu, o čemž svědčí i zrod mnoha literárních cen speciálně vytvořených pro kategorii young adult. Jedny z hlavních cen uděluje již dříve zmiňovaná společnost Young Adult Library Services Association (YALSA), která je divizí společnosti Americká asociace knihoven (American Library Association, ALA). Od roku 1990 uděluje YALSA každoročně „Margaret A. Edwards Award“ a vyznamenává autora či autorku a jeho nebo její soubor děl za trvalý a významný přínos k YA literatuře. „Alex Awards“ jsou každoročně udělovány deseti knihám, které byly původně napsány pro dospělé publikum, nicméně získaly značný ohlas mezi čtenáři ve věku od 12 do 18 let. Tato ocenění byla poprvé udělena roku 1998, nicméně YALSA je začala oficiálně udělovat jako jedno ze svých ocenění až v roce 2002³⁶. Další cenou, kterou YALSA každoročně uděluje, je „Michael L. Printz Award“, kterou na základě literárních kvalit získává nejlepší kniha napsána pro čtenářstvo v „teen“ letech³⁷.

Druhý zlatý věk nastal na přelomu tisíciletí a zrodila se YA literatura tak, jak ji známe dnes.

Bylo to poprvé, kdy se knižní marketing zaměřil cíleně na mladé dospělé. Zatímco na počátku 90. let zabírala YA díla jen pár polic v knihovnách, po přelomu tisíciletí měli čtenáři na výběr již z obsáhlých sekcí a různých žánrů, mezi nimiž dominoval žánr fantasy

³⁴ COLE, Pam B. *Young Adult Literature in 21st Century*. Boston: McGraw-Hill Higher Education, 2009, s. 66.

³⁵STRICKLAND, Ashley. *A brief history of young adult literature*. CNN. Online. 15. 4. 2015. Dostupné z: <https://edition.cnn.com/2013/10/15/living/young-adult-fiction-evolution/index.html>. [cit. 28. 1. 2024].

³⁶ YALSA. Online. Dostupné z: <https://www.ala.org/yalsa/alex-awards>. [cit. 28. 1. 2024].

³⁷ CART, Michael. From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature. *Voices from the Middle*. 2001, roč. 9, č. 2, s. 95.

v čele s *Harrym Potterem*. Je třeba zdůraznit, že tato čarodějnická série z pera britské spisovatelky J. K. Rowling se zpravidla neřadí k young adult četbě, alespoň co se prvních dílů série týče. V *Kameni mudrců* ještě hlavnímu protagonistovi není ani 12 let a dílo svým obsahem i svojí formou patří do dětské literatury. Nicméně podle spisovatelky Ashley Strickland to byl právě *Harry Potter*, který ovlivnil celou další generaci fantasy knih a po jehož vzoru začali autoři YA literatury vytvářet rozsáhlé fantastické světy³⁸.

Byly to ze začátku tedy zejména fantastické romány, které rezonovaly literárním světem mladých dospělých na přelomu 20. a 21. století a ovlivňovaly následující generace autorů četby určené dospívajícím. „Stejně jako se nachází adolescence mezi dětstvím a dospělostí, leží paranormální nebo jiný svět mezi tím lidským a nadpřirozeným. (...) Teenageři jsou uvězněni mezi dvěma světy, dětstvím a dospělostí, a v YA literatuře mohou procházet mezi těmito dvěma světy a někdy i dualitami jiných světů.“³⁹

Pro teenagery bylo velice jednoduché sžít se s hlavními hrdiny, pro jejichž životy byla příznačná vždy nějaká transformace, protože oni sami procházeli v životě mnoha změnami. Knihy však nemusely nutně odrážet realitu. Například *Hunger Games* slavily značný úspěch ne proto, že by byly realistické, ale proto, že protagonisté rovněž zažívali těžké životní chvíle a silné emoce. Pro čtenáře tak byly tyto typy příběhů něčím známým, něčím, s čím se mohou sami ztotožnit, proto oslovila tato kategorie literatury mnoho teenagerů z celého světa⁴⁰.

Na dílech *Hunger Games* nebo *Harry Potter* lze dobře sledovat jednu z výrazných a již dříve zmiňovaných vývojových tendencí YA – Jana Segi Lukavská ve svém článku uvádí: „Stále častěji se mluví o překryvu čtenářů ‚young adult‘, ‚new adult‘ (kam by měli spadat čtenáři ve věku 18 až 25 let) a dospělých čtenářů orientovaných na mainstreamovou literaturu. Překryv, respektive přesun čtenářů z jedné věkově specifické literární oblasti do druhé se označuje jako ‚crossover‘ či ‚all-age‘ literatura. (...) Tato oblast literatury začala být zkoumána až na počátku milénia, tedy po vydání Harryho Pottera. Kniha určená původně pro děti a dospívající nakonec zasáhla věkově heterogenní skupinu čtenářů (a posléze diváků

³⁸ STRICKLAND, Ashley. *A brief history of young adult literature*. CNN. Online. 15. 4. 2015. Dostupné z: <https://edition.cnn.com/2013/10/15/living/young-adult-fiction-evolution/index.html>. [cit. 28. 1. 2024].

³⁹ “Just like adolescence is between childhood and adulthood, paranormal, or other, is between human and supernatural. (...) Teens are caught between two worlds, childhood and adulthood, and in YA, they can navigate those two worlds and sometimes dualities of other worlds.”

Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž.

filmové adaptace) a vznikl celý harrypotterovský průmysl. Díla young adult – potenciálně zajímavá i pro dospělé – proto začala být stále častěji vytvářena cíleně.“⁴¹

Na úspěch Harryho Pottera navázaly v prvním desetiletí 21. století série jako například již zmiňované *Hunger Games* od Suzanne Collins, *Twilight* sága Stephanie Mayer, *Nástroje smrti* Cassandry Claire nebo *Divergence*, jejíž autorkou je Veronica Roth. Právě tyto série řadí Michal Kolezsar mezi knihy, které tvoří kostru moderního kánonu YA literatury⁴². „Mnoho YA knih dosáhlo značného komerčního úspěchu (a to i kvůli již zmíněnému zájmu dospělých čtenářů o tyto tituly), což vedlo k tomu, že mezi lety 2002 a 2012 se produkce spadající do YA v USA více než zdvojnásobila. Tento růst pak plynule pokračuje až do současnosti. A jelikož angličtina je dominantním a určujícím jazykem nejen světové mládeže, ale i knih jí určených, tento trend se přelil i do zbytku světa.“⁴³ V současnosti je young adult celosvětově uznávanou kategorií knih pro mladé dospělé, jejíž produkce neustále roste a jejíž čtenářská komunita se stále zvětšuje.

Z předchozích odstavců je patrné, že neexistuje žádný pevně daný předěl jak mezi literaturou pro děti a literaturou mladé dospělé, tak ani mezi literaturou pro mladé dospělé a literaturou pro dospělé. Zejména mezi texty určenými pro mladé a texty pro dospělé publikum dochází ke stírání rozdílů a v dnešní době můžeme pozorovat tendenci, při níž dochází k rozpětí věkové škály čtenářstva YA literatury. To, že čím dál více dospělých vyhledává knihy označené young adult, není podle Lukavské ničím překvapujícím: „Toto literární odvětví je dlouhodobě vnímáno jako ‚most‘ k literatuře pro dospělé a literární historie zná řadu případů, kdy knihy pro děti a dospívající oslovily dospělé čtenáře – a naopak případy, kdy se knihy ‚mainstreamové‘ staly součástí literatury pro mladší čtenáře. Po zmíněném ‚mostě‘ je tedy kdykoli možné vrátit se zpět.“⁴⁴

1.2.3 Charakteristika YA literatury

Jak již vyplývá z předchozích odstavců, young adult literatura a literatura pro dospělé sdílí mnoho společných znaků a jsou si na první pohled v lecčem velice podobné, zejména co se týká lexikální, stylistické nebo kompoziční stránky⁴⁵. Lexikální rovina se většinou

⁴¹ SEGI LUKAVSKÁ, Jana. Mládí na věky věků. *A2*. 2017, roč. XIII, č. 24, s. 13.

⁴² KOLEZSAR, Michal. Young adult jako fenomén. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství XVII.*: Sborník textů z 12. ročníku odborného semináře pořádaného 8. 11. 2023 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově, 2023, s. 25. ISBN 978-80-87190-79-1.

⁴³ Tamtéž, s. 25–26.

⁴⁴ SEGI LUKAVSKÁ, Jana. Mládí na věky věků. *A2*. 2017, roč. XIII, č. 24, s. 13.

⁴⁵ Tamtéž, s. 13.

vyznačuje bohatou slovní zásobou, v dílech se objevují například neologismy nebo méně frekventované výrazy z okraje slovní zásoby, jelikož autoři u mladých dospělých předpokládají vysokou úroveň lexika. Nicméně ve snaze přiblížit se adolescentnímu čtenáři narazíme v dílech často i na nespisovné, vulgární či slangové výrazy ze světa dospívajících. Autor od čtenáře tohoto věku rovněž očekává, že bude schopen se bez problémů orientovat v textu a číst syntakticky složitější souvětí. Stejně jako v literatuře pro dospělé i zde se můžeme setkat se složitější kompozicí, často dochází k prolínání časových perspektiv, můžeme se setkat s retrospektivou i anticipací.

Na rozdíl od literatury pro děti tak nemusí být young adult literatura v ničem „zjednodušená“, jelikož se předpokládá, že adolescentní čtenář je již na takové úrovni, aby dokázal bez potíží číst díla určená čtenáři dospělému. Tato oblast literatury tedy není zpravidla vymezována na základě specifické literární formy, nýbrž jsou to zejména specifická témata ze světa dospívání, jež ji odlišují od ostatních oblastí literární tvorby⁴⁶.

Základní témata YA literatury shrnula Alice Trupe ve své knize *Thematic Guide to Young Adult Literature*⁴⁷. Jsou jimi zejména láska, přátelství, vypořádávání se s násilím, zneužíváním a závislostmi, objevování vlastní identity a sexuality, mezilidské vztahy, problémy ve škole a v rodině, vyrovnávání se s postižením, vzdorování vlastním obavám. V rámci jednoho příběhu je pak zpravidla prostřednictvím protagonisty zpracováno více než jedno ze zmíněných témat.

Rovněž Michal Kolezsar ve svém příspěvku *Young adult jako fenomén*⁴⁸ vytyčil několik základních společných znaků pro tuto literární oblast. V young adult knihách se zpravidla setkáme s ich-formou, příběh je vyprávěn z protagonistova úhlu pohledu. Dalším pojítkem je „nadužívání některých prvků: ‚vyvolený‘, milostný trojúhelník, ‚jsem tak jiná/ý než ostatní““⁴⁹. Rovněž bývá pravidlem, že většina hlavních hrdinů jsou dospívající, kteří řeší problémy typické pro danou věkovou skupinu.

Jedním z problémů ve světě dospívajících a zároveň jedním z témat prostupujících téměř všemi YA texty je hledání identity, osobní či sociální, nebo naopak její skrývání. „Ať už v nich [YA textech] vystupují mladí lidé žijící ve fikčním světě, který se nenápadně

⁴⁶ SEGI LUKAVSKÁ, Jana. Mládí na věky věků. *A2*. 2017, roč. XIII, č. 24, s. 13.

⁴⁷ TRUPE, Alice. *Thematic Guide to Young Adult Literature*. Westport: Greenwood Press, 2006.

⁴⁸ KOLEZSAR, Michal. Young adult jako fenomén. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství XII.: Sborník textů z 12. ročníku odborného semináře pořádaného 8. 11. 2023 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově*, 2023, s. 32. ISBN 978-80-87190-79-1.

⁴⁹ Tamtéž, s. 32.

podobá našemu současnému univerzu, nebo je děj ukotven v odlišném časoprostoru, či dokonce ve fiktivní zemi, všechny postavy se potýkají s nějakou podobou problematiky *Kdo jsem a kde je mé místo?*. Po své identitě teprve pátrají, ztrácejí jistotu a čelí témuž problému opakovaně, pochybují o sobě samých, ale mohou své já také dovedně skrývat.⁵⁰ Marcela Hrdličková toto téma chápe jako spojující článek téměř veškeré YA fikce, jelikož se jedná o problematiku, která je velice blízká samotnému cílovému čtenáři. „Hledání vlastního já, jeho přehodnocování nebo snad skrývání má potenciál je oslovit právě proto, že sami procházejí etapou, kdy je pro ně pátrání, mnohdy bolestivé, zraňující, pomalé nebo naopak příliš rychlé, po odpovědi na otázku ‚Kdo jsem?‘ zásadní.“⁵¹

Osobní identita bývá většinou úzce spjata s rozhodnutími hlavního hrdiny, není dána náhodou. Protagonisté stojí před nelehkými životními zkouškami a to, jak se v danou chvíli zachovají, pak formuje jejich osobnost. Za kanonické dílo a průkopníka tématu hledání vlastní identity je považován román *Kdo chytá v žitě* autora J. D. Salingera. Díla současné YA literatury pak často navazují na „holdenovský typ postavy svérázného individualisty“⁵² – můžeme zmínit například *Ten, kdo stojí v koutě* Stephena Chboskyho, román pojednávající o prvním roce střední školy introvertního teenagera.

Značná část YA textů se dnes věnuje tématu hledání identity v souvislosti se sexuální orientací. Mezi mladými se jedná o velice živé téma. Sexuální dospívání je jedním z určujících znaků adolescence, jedná se o důležitý milník v životě teenagerů, kteří začínají objevovat svoji sexualitu a získávat první sexuální zkušenosti. Zejména v posledních dvou dekádách se díky vývoji většinové společnosti směrem k větší otevřenosti a toleranci do popředí dostávají sexuální menšiny. Jedná se o veliké téma v současném světě dospívajících, které často doprovázejí pocity studu, nejistoty a obav z nepřijetí, které pramení z toho, že i přes otevřenější společnost se (nejen) mladí dospělí stále setkávají s netolerancí, „škatulkováním“ a negativním postojem vůči všemu, co není většinovou společností považováno za „normální“. Právě knihy s touto tematikou pak mohou být pro mladistvé zdrojem naděje, jelikož jim „ukazují, že svět není černobílý, že zde je prostor pro sebevyjádření, i když cesta ke spokojenosti není vždy jednoduchá, že mohou být sami sebou

⁵⁰ HRDLIČKOVÁ, Marcela. Hledání vlastní identity jako dominantní téma současné young adult fiction. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství XII.*: Sborník textů z 12. ročníku odborného semináře pořádaného 8. 11. 2023 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově, 2023, s. 6. ISBN 978-80-87190-79-1.

⁵¹ Tamtéž, s. 19.

⁵² Tamtéž, s. 9.

i přesto, že s tím někteří nesouhlasí, protože v rámci své nedostatečné informovanosti považují určité typy odlišnosti za problematické, či nepřijatelné“⁵³.

Texty zabývající se tematikou z prostředí sexuálních menšin můžeme zařadit do LGBTQ+ kategorie. Spojujícím prvkem je většinou LGBTQ+ protagonista a příběh zaměřující se na tuto tematiku. Hlavní postavy děl často dochází ke zjištění o vlastní sexuální orientaci, autoři se rovněž zabývají problematikou coming-outu – jak coming-outu vnitřního, kdy se jedná o přiznání si skutečnosti sám sobě, tak i vnějšího, kdy jedinec vychází s pravdou ven před svým okolím.

Lišovská rovněž poukazuje na fakt, že LGBTQ+ tematika zažila v poslední době takový „boom“ a stala se takovým trendem, že její reprezentaci najdeme v nějaké míře téměř v každé knize a často se můžeme setkat i s názorem, že je tato tematika do děl uměle přidávána jen proto, aby díla sledovala poslední trendy a byla politicky korektní⁵⁴. Skutečností nicméně zůstává, že se jedná o téma velice aktuální, ať už pro svět teenagerů, nebo svět literární. V *Hunger Games*, v *Divergenci* nebo v *Dárce* však tuto tematiku ještě nenalezneme, alespoň co se jejich prvních dílů týče. Tato skutečnost demonstruje fakt, že se jedná o poměrně nový trend, který začal rezonovat (nejenom) literárním světem až v poměrně nedávné době.

První tituly, které se zabíraly LGBTQ+ tematikou, zachycovaly zejména gay postavy. Za jedno z nejlepších young adult děl na toto téma je považována kniha *Aristoteles a Dante odhalují záhady vesmíru* od Benjamin A. Sáenze. V posledních letech si, zejména i díky filmovému zpracování, čtenáři oblíbili lyricky laděné dílo *Dej mi své jméno*, jehož autorem je André Aciman. Otázkou coming-outu se zabývá Becky Albertalli v *Probuzení Simona Spiera*. Co se týká lesbické tematiky, ta se dostává do centra pozornosti až v posledních letech. Ze současných autorů můžeme zmínit například Amy Reed a dílo *Holky odnikud* nebo *Poslední stanice* od Casey McQuiston. Poměrně novou tematikou na českém trhu je transgender. Mezi v současnosti čtené tituly na toto téma patří *Můj brácha se jmenuje Jessica* od Johna Boyna nebo *Felix až na věky* od Kacen Callender.

YA texty se zabývají nejen identitou osobní, ale i její sociální variantou. Je to zejména dystopický subžánr anebo knihy se závažnou tematikou, v nichž se zdánlivě obyčejný

⁵³ LIŠOVSKÁ, Pavlína. Young adult literatura – fenomén, který přivedl mladé ke čtení a do knihoven, aniž by k tomu měli důvod „shůry“. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství XII.*: Sborník textů z 12. ročníku odborného semináře pořádaného 8. 11. 2023 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově, 2023, s. 74. ISBN 978-80-87190-79-1.

⁵⁴ Tamtéž, s. 75.

a ničím nevynikající protagonista bez vlastního přičinění stává důležitou a nepostradatelnou osobností, jež je stavěna do centra pozornosti dané společnosti⁵⁵. Můžeme jmenovat například Katniss Everdeen z *Hunger Games* nebo Tris Prior z *Divergence*, dvě zprvu průměrné dívky, které se posléze stávají statečnými bojovnicemi.

Poslední variací pojetí identity, s níž Hrdličková pracuje, je „ukrývání identity, tedy situace, kdy postava vědomě, nebo (zprvu) nevědomě svoje ‚já‘ skrývá a vystavuje na odív jiné, smyšlené, takové, které jí slouží jako krunýř, který ji chrání před smrtíci střelami“⁵⁶. Mezi nejčtenější knihy s tímto pojetím identity patří *Skleněný trůn* Sarah J. Maas, v němž narazíme na nejasný původ hlavní hrdinky, nebo *Nástroje smrti* Cassandry Clare, kde je původ protagonistky záměrně utajován.

YA literatura se nevyhýbá ani náročnějším společenským, možná i dříve tabuizovaným tématům, která nutí čtenáře zamýšlet se nad svým životem a sociálními problémy. Takové knihy, které se odehrávají v naší současné době a řeší soudobé problémy náctiletých, můžeme zařadit do kategorie realistické fikce, často označované anglickým termínem „contemporary“.

Dnešní mladou generací rezonuje téma poruch příjmu potravy (PPP). Tělo a příjem kalorií je pro značnou část dospívajících jedním ze zásadních témat, proto není divu, že nezřídka bývá tato problematika reflektována i v literatuře. Alyson Gerber v díle *Podle vlastních pravidel* upozorňuje na křehkou psychiku dospívajících a poodkrývá spojitost mezi sportem a možnými příčinami vzniku PPP – hlavní motivací hrdinky pro hubnutí je udržení si sportovní výkonnosti. Z českého prostředí můžeme zmínit titul *Jmenuji se Martina* od autorky Ivony Březinové, v němž bulimie dostane hlavní hrdinku až do psychiatrické léčebny.

Dalším náročným tématem je „zneužívání postavení dospělé osoby ve smyslu znásilnění či manipulace s druhými“⁵⁷. Jeden z velice silných příběhů vypráví *Co jsme si nikdy neřekli* od Yasmin Rahman. Autorka popisuje nelehký úděl tří hlavních hrdinek,

⁵⁵ HRDLIČKOVÁ, Marcela. Hledání vlastní identity jako dominantní téma současné young adult fiction. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství XII.*: Sborník textů z 12. ročníku odborného semináře pořádaného 8. 11. 2023 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově, 2023, s. 15. ISBN 978-80-87190-79-1.

⁵⁶ Tamtéž, s. 17.

⁵⁷ LIŠOVSKÁ, Pavlína. Young adult literatura – fenomén, který přivedl mladé ke čtení a do knihoven, aniž by k tomu měli důvod „shůry“. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství XII.*: Sborník textů z 12. ročníku odborného semináře pořádaného 8. 11. 2023 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově, 2023, s. 70. ISBN 978-80-87190-79-1.

jejichž životy jsou poznamenány depresemi, úzkostmi, handicapem a zneužíváním. Tématu zneužívání postavení a moci a vykořisťování mladých dívek se věnuje román *Zrcadlo, zrcadlo*, jehož autory jsou Cara Delevingne a Rowan Coleman.

Další tematicky náročnou knihou je *Vypálená nenávist* od Angie Thomas, která řeší problematiku rasové nenávisti a zobrazuje život v chudinské čtvrti. Téma chudoby reflektuje rovněž *Místo, kde bydlím* Brendy Rufener. Kniha taktéž tematizuje ne příliš probíranou problematiku – dětské bezdomovectví.

Živým tématem mezi mladými jsou alkohol, drogy a závislosti. Velice oblíbený je titul *My děti ze stanice ZOO* (Christiane Vera Felscherinow, Horst Rieck, Kai Hermann). Kniha byla poprvé vydána již v roce 1978 a ačkoliv se primárně nejedná o knihu určenou adolescentům, příběh mladistvé narkomanky, který se často používá jako „odstrašující případ“, patří mezi mladistvými k nejvíce čteným knihám zabývajícím se touto problematikou. Z aktuálnějších děl můžeme zmínit dvě ještě dosud do českého jazyka nepřeložené knihy – *Other Broken Things* od C. Desir pojednávající o škodách, které může alkohol napáchat, a *The Revolution of Birdie Randolph* od Brandy Colbert, která se dotýká nejen témat alkoholismu a závislostí, ale rovněž rasismu, předsudků a hledání vlastního já.

Mezi další závažná témata často reflektovaná young adult autory patří život s těžkým onemocněním a smrt blízké osoby. John Green ve své knize *Hvězdy nám nepřály* zpracovává závažné téma rakoviny, Rachael Lippincott se rovněž zabývá problémy a komplikacemi, kterým čelí jedinec trpící vážným onemocněním, v *Pět kroků od sebe*.

Obě výše zmíněné knihy doprovází rovněž téma lásky. S různým pojetím lásky se setkáme snad v každé knize věnované mladistvým. Za prototypické je již považováno vyobrazení středoškolské lásky a všech jejích strastí i radostí, v těchto dílech velmi často narazíme i na tzv. „milostné trojúhelníky“. Z tohoto prostředí můžeme jmenovat například dívčí román *Všem klukům, které jsem milovala* od Jenny Han nebo sérii *After* od Anny Todd.

Knihy určené YA publiku se však neodehrávají pouze v našem světě, velice oblíbené jsou fantasy příběhy a texty, v nichž figurují vymyšlené světy, fantaskní prvky a nadpřirozené bytosti. Prvním velikým trendem v kategorii YA literatury byli upíři. Na počátku této „upířské mánie“ stojí sága *Stmívání* od Stephanie Mayer. Ačkoliv byly vydány již v roce 1991, velikého úspěchu se zejména v novém tisíciletí dočkaly i *Upíří deníky* od L. J. Smith. V trendu upírů pokračovala i *Vampýrská akademie* Richelle Mead. Na upířské sérii navázaly i další fantaskní romány a upíry vystřídaly jiné nadpřirozené bytosti. S vlkodlaky jsme se setkali již například ve *Stmívání*, Maggie Stiefvater jim však věnovala celou vlastní

sérii s názvem *Vlci z Mercy Falls*. Vlkodlaky pak vystřídali andělé v knižních sériích *Andělé* od Lauren Kate nebo *Padlí andělé* od Thomase Sniegoskiho. Do centra pozornosti se v posledních letech dostaly i víly v sérii *Dvůr trnů a růží* od Sarah J. Maas.

Veliké oblíbenosti se mezi YA čtenářstvem těší rovněž sci-fi tematika. Ve své knize *Cider* podkrývá Marisa Meyer tajemství světa kyborgů a androidů. Na sci-fi tematiku narazíme i v románu *Pátá vlna* Ricka Yanceyho. *Pátá vlna* je rovněž považována za dystopii, která je taktéž velice oblíbeným žánrem mezi adolescenty. V této kapitole nebyla YA dystopická díla záměrně blíže probírána, jelikož se žánru dystopie budu dopodrobna věnovat v kapitole následující.

2 Dystopie

2.1 Vymezení dystopie

Druhá kapitola diplomové práce se bude věnovat definici a vymezení pojmu dystopie a vývoji tohoto žánru. Ačkoliv se odborné publikace většinou shodují v tom, jaké jsou základní znaky a rysy dystopií, narazíme na nejednotnost v terminologii. V souvislosti s pojmem dystopie je nezbytné se zabývat i dalšími pojmy úzce souvisejícími s tímto termínem – antiutopií a utopií. Dystopie a antiutopie jsou často chápány jako synonymní pojmenování, nicméně někteří autoři poukazují na rozdílnosti mezi antiutopickým a dystopickým světem a pracují s termíny odděleně. V neposlední řadě je třeba zmínit rovněž utopii, jelikož jsou dystopie a antiutopie často definovány jako její protipóly. Vedle běžně užívaných pojmů dystopie a antiutopie je možné se setkat i se spojeními, jako je například „negativní utopie, utopická satira, kvaziutopie, pseudoutopie, metautopie atd.“⁵⁸ Jedná se však o málo užívané termíny s nejasnými definicemi, odborné zdroje proto dávají přednost dystopii a antiutopii.

Encyklopedie literárních žánrů definuje dystopii (respektive antiutopii) následovně: „Varovně laděná negativní varianta utopie, projektující možná rizika budoucího společenského vývoje a příznačná zejména pro literaturu 20. stol., bývá nazývána antiutopie/dystopie ... a někdy chápána jako samostatný žánr.“⁵⁹ Josef Peterka nabízí podobnou definici. Autor *Teorie literatury pro učitele* rovněž pracuje s dystopií a antiutopií jako se synonymními termíny. Taktéž operuje s termínem utopie, dystopii považuje „v protikladu k renesančním utopiím“⁶⁰ za „literaturu výstrahy“⁶¹, která „prostřednictvím katastrofických vizí vyjadřuje obavy z budoucnosti, z nepředvídatelných negativních aspektů vědeckých objevů, z nezvládnutí techniky a zneužití moci. Nastavuje zrcadlo totalitním společnostem, kde je lidský jedinec zmanipulován v odlidštěného robota ...“⁶²

⁵⁸ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 10. ISBN 978-80-7671-066-5.

⁵⁹ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004, s. 666. ISBN 80-7185-669-X.

⁶⁰ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, s. 288. ISBN 978-80-239-9284-7.

⁶¹ Tamtéž, s. 288.

⁶² Tamtéž, s. 288.

Gregory Claeys se ve své studii *Dystopia: A Natural History*⁶³ zabývá tím, s jakými formami strachu se můžeme v dystopických textech setkat. Na jejich základě rozděljuje dystopickou literaturu do tří kategorií – politická dystopie, enviromentální dystopie a dystopie vyznačující se strachem z nezvládnutého technologického vývoje⁶⁴.

Autor následně ve svém díle definuje dystopii zejména v souvislosti s utopii a poukazuje na velice tenkou hranici mezi oběma žánry, nazývá je dvojčaty⁶⁵. Dystopie a utopie jsou totiž založeny na obdobném principu – zobrazují fungování a pravidla určité společnosti žijící na izolovaném místě. Zásadní rozdíl je pak v tom, že zatímco utopie zobrazuje ideální společnost, dystopie líčí společenství, které se, podle autora nebo z hlediska některých postav, ubírá špatným směrem. Nicméně dalo by se argumentovat, že každá dystopie obsahuje prvky utopie a naopak. Tím, že autor popisuje špatně nastavené fungování společnosti, vlastně upozorňuje na to, jak by mělo na základě určitých hodnotových kritérií, jež vyznává sám autor nebo hlavní postavy díla, vypadat to „utopické“. Dalo by se tedy polemizovat, že dystopie a utopie se zabývají tím stejným, jen z různých úhlů pohledu. Zároveň jak utopie, tak i dystopie vychází vždy ze současné politické a sociální situace, s jejichž vývojem se pak mění i představa o ideální společnosti. Proto by se například utopie *Sluneční stát*, jež zobrazuje státní zřízení bez soukromého vlastnictví, kde je veškerá lidská činnost řízena a kontrolována politickou mocí, dala optikou dnešní doby tematicky považovat za dílo spíše dystopické. Je tedy zřejmé, že žánrová kritéria jsou v případě utopii, dystopii a antiutopii proměnlivá, stejně jako je proměnlivá společenská a politická situace, již tento žánr reflektuje.

Olga Pavlova se ve své publikaci *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury* rovněž zabývá triádou utopie – antiutopie – dystopie. Autorka ve své studii zmapovala dosavadní výzkumy z této žánrové oblasti a došla k názoru, že odborné publikace a literární vědci nejčastěji nabízejí následující tři možné způsoby chápání dystopii a antiutopii:

- „1. sledování propojení utopii a dystopii (případně antiutopii);
2. vnímání antiutopie a dystopie jako poddruhu vědecké a sociální fantastiky;

⁶³ CLAEYS, Gregory. *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

⁶⁴ Tamtéž, s. 5.

⁶⁵ Tamtéž, s. 7.

3. vnímání antiutopie a dystopie jako antižánru, který především paroduje jiné žánry a díla.“⁶⁶

Podle Olgy Pavlové rovněž lze v odborných publikacích vysledovat dva různé přístupy k formování povědomí o této oblasti literatury. První typ odborných textů považuje dystopické, respektive antiutopické texty za samostatnou kategorii, případně je řadí k rozsáhlejšímu žánru utopie. Druhá skupina autorů se nezaměřuje na literární definici termínu, ale spíše se snaží pochopit podstatu vykresleného fikčního světa, analyzuje jej a porovnává se světem reálným⁶⁷.

Jak vyplývá z předchozích odstavců, odborné zdroje se většinou shodují v tom, že dystopie a antiutopie se zabývají fiktivní společností, která se na základě značných nedostatků (totalitní režim, různé formy manipulace, ztráta svobodné vůle, přítomnost konfliktu, zneužívání technického pokroku) ubírá nesprávným směrem. Nicméně autoři se rozcházejí v tom, jaký je mezi danými termíny vztah.

Narazíme tedy na již dříve zmíněnou terminologickou nejednotnost, kdy někteří autoři (Mocná⁶⁸ a Peterka⁶⁹) považují termíny za synonymní, zatímco u jiných autorů (Pavlova⁷⁰) se můžeme setkat s názorem, že mezi dystopickou a antiutopickou literaturou lze vysledovat nějaké rozdíly. Tím nejzásadnějším je podle Olgy Pavlové to, jak díla pracují s motivem naděje. „Oba [antiutopie a dystopie] pojednávají o fikčních petrifikovaných světech, s tím rozdílem, že antiutopie jako starší žánr vede především dialog s utopií a snaží se zdůraznit nemožnost existence celoplošného utopického ráje. Dystopie též vykresluje podobný fikční svět, ale ponechává naději na možnost úniku z petrifikovaného světa.“⁷¹ Zatímco v dystopiích ponechává autor čtenářům naději, že se vykreslený fikční svět může změnit k lepšímu, v antiutopických textech tuto naději nepocítíme. Olga Pavlova zároveň ve své knize poukazuje na rozdílnost potřeb, jež díla dystopická a antiutopická sledují.

⁶⁶ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 45. ISBN 978-80-7671-066-5.

⁶⁷ Tamtéž, s. 39.

⁶⁸ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.

⁶⁹ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007. ISBN 978-80-239-9284-7.

⁷⁰ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022. ISBN 978-80-7671-066-5.

⁷¹ PAVLOVA, Olga. Literární dystopie a pokusy o její vymezení ve světovém a českém kontextu. *Slovo a smysl: časopis pro mezioborová studia*. 2018, roč. 15, č. 30, s. 124.

Dystopie vychází z potřeby reflektovat současné sociální problémy, jako jsou například chudoba, ekonomická krize, rasová diskriminace, ekologické katastrofy a konfrontace technologie a humanity. Jako antiutopické pak označujeme především ty romány, jejichž svět se staví do opozice k utopickému uspořádání společnosti⁷².

Dalo by se tedy podle autorky shrnout, že „antiutopický žánr většinou varuje před možnou katastrofou, vede dialog s utopickou představou společnosti, ale také se pomocí humoru snaží upozornit na nebezpečí šířících se sociálních teorií a revolučních nálad“⁷³. Naopak co se dystopie týče, v těchto dílech „bývá tento dialog minimalizován a jedná se mimo jiné o pokus poskytnout naději na návrat k předdystopickému stavu nebo uskutečnit změnu“⁷⁴. Tato diplomová práce se ztotožňuje s pojetím Olgy Pavlové a rozlišuje mezi antiutopií a dystopií. Podle autorčiných definic spadají všechna díla, jimiž se tato práce zabývá, do kategorie dystopie, proto budu v souvislosti s *Dárce*, *Divergencí* a *Hunger Games* užívat výhradně tento termín.

2.2 Vývoj a současné tendence dystopie

Jak již bylo výše zmíněno, dystopie je úzce propojena s utopií. Někteří autoři považují dystopii za negativní variantu utopie, jiní pracují s termíny odděleně. Nicméně faktem zůstává, že utopie je předchůdcem dystopie a zároveň jejím východiskem, na jehož základě se konstituovaly dystopické světy.

Utopické příběhy zpravidla vyobrazují ideální uspořádání lidské společnosti žijící na vzdáleném a blíže neurčeném místě – většinou se jedná o odlehlý ostrov, případně město – alegoricky pojatém jako model světa. Za průkopnické dílo, jež dalo název celému žánru, je považována *Utopie* Thomase Mora. Autor ve svém románu líčí fiktivní utopický ostrov, jehož prostřednictvím kritizuje morálku a mravní hodnoty v soudobé Anglii. Dílo bylo vydáno v roce 1516, nicméně s prvními utopickými myšlenkami se setkáme již ve čtvrtém století před naším letopočtem v Platónově *Ústavě*. Za další klasickou utopii je považován Campanellův *Sluneční stát*, pojednávající o dokonalém modelu společnosti, v níž jsou nejdůležitějšími hodnotami vzdělání, práce a sounáležitost. Dále můžeme zmínit „fiktivní

⁷² PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 38. ISBN 978-80-7671-066-5.

⁷³ Tamtéž, s. 30.

⁷⁴ Tamtéž, s. 30.

ostrovní společenství s množstvím technických vymožeností, předjímajících budoucí civilizační vývoj⁷⁵ v Baconově *Nové Atlantidě*.

Po renesanci nabývají utopie komické a satirické podoby, s prvky takového pojetí utopie se setkáme například v Rabelaisově *Gargantuovi* nebo Cervantesově *Donu Quijotovi*. V době osvícenství dochází k propojení utopických prvků s prvky výchovného románu například v dílech *Candide* od Voltaira nebo v Rousseauově *Nové Héloise*.

S technickým pokrokem a rozvojem průmyslu v 19. století se rodí nová technicistní varianta utopie, jež se stává východiskem pro nový žánr science fiction, za jehož průkopníky jsou označováni J. Verne a H. G. Wells. Nicméně technologický rozmach s sebou nepřinesl pouze blahobyť, ale i mnoho negativ, která si začínala uvědomovat společnost i spisovatelé. Nad původní euforií z nových vynálezů a technologických vymožeností tak začíná převládat strach z nekontrolovatelné expanze techniky. Tyto negativní pocity se pak promítají do příběhů zmiňovaných zakladatelů science fiction a předznamenávají tak nástup antiutopie⁷⁶.

„Od sklonku 19. stol. tudíž v žánru utopie začíná převládat negativní, výstražně laděná varianta utopického projektu, mající podobu technicky vyspělé, avšak odlidštěné civilizace, anebo naopak groteskně vyhlížejícího primitivního společenství, ovládaného elementárními pudy.“⁷⁷ Spisovatelé přelomu 19. a 20. století tak do popředí zájmu dystopické a antiutopické literatury staví zejména témata související s obavami pramenícími z technické pokroku a přílišné mechanizace.

I v první polovině 20. století v důsledku všech neblahých událostí zažívala často společnost, jež byla ohrožená a otřesená vzestupem diktatur, dvěma světovými válkami a hospodářskou krizí, pocity deziluze, nejistoty a nestability ohledně budoucnosti a společenského vývoje. Není tedy překvapením, že právě v tomto období došlo v reakci na všechny neblahé události a velké sociální a politické změny první poloviny 20. století k největšímu rozmachu dystopie a antiutopie a vyšla kanonická díla tohoto žánru.

Antiutopické a dystopické tituly varující před negativními aspekty technologického pokroku z počátku století vystřídaly mezi lety 1917–1950 romány reagující zejména na vzestup totalitních režimů v Evropě. Před hrůzami totalitního uspořádání společnosti varuje Orwellův román *1984*. Dílo *1984* je považováno dnes již za klasiku antiutopické

⁷⁵ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004, s. 667. ISBN 80-7185-669-X.

⁷⁶ Tamtéž, s. 668.

⁷⁷ Tamtéž, s. 668.

literatury a jednu z nejčtenějších antiutopií světové literatury. Jako první klasická antiutopie, jež se stala inspirací pro další autory zabývající se tímto žánrem, bývá označován román *My* ruského spisovatele Zamjatina. Jednou z nejznámějších antiutopií je rovněž *Konec civilizace* A. Huxleyho, jež vykresluje „chmurný obraz odlidštěného a zmechanizovaného světa, v němž je jedinec sice chráněn před hladem a nemocemi, avšak zároveň nepřetržitě manipulován“⁷⁸.

Toto období bylo zlatým věkem antiutopie i pro českou literaturu. Česká antiutopická literatura reflektovala nejenom „zkušenost z globálního válečného konfliktu“⁷⁹, autoři se rovněž zabývali pocitem odlidštěnosti jedince v moderní civilizaci. Světové proslulosti dosahovala díla Karla Čapka, zejména jeho drama *R.U.R.* Mezi další knihy tohoto typu literatury řadíme *Továrnu na Absolutno*, *Krakatit* nebo *Válku s mloky*, v níž „je pestrou magazínovou formou ironicky zpodobena tvářnost soudobé civilizace, zejména podnikatelská dravost nadnárodních korporací a mediální manipulace masami“⁸⁰. Antiutopickému žánru se vedle Karla Čapka věnoval například Jiří Hausmann, jehož satirický román *Velkovýroba ctnosti* je přímou reakcí na Čapkovu *Továrnu na Absolutno*. Čapkovu románu se svým základním nápadem rovněž podobá titul Vladimíra Raffela *Obchodník sympatiemi*, „v němž vynález preparátu, činícího člověka sympatickým, vyústí v chaos a vraždění“⁸¹. Na antiutopické prvky narazíme i v tvorbě Jana Weisse, příkladem je jeho nejznámější literární počín – *Dům o tisíci patrech*.

Zatímco tvorba první poloviny 20. století bývá podle Olgy Pavlové obecně spojována zejména s antiutopiemi, v souvislosti s tvorbou po druhé světové válce hovoří autorka většinou o dystopiích⁸². Podobně jako u utopií a antiutopií i pro dystopie platí, že reagují na současnou společenskou a politickou situaci. Od roku 1950 až do současnosti tak dominují v různých obdobích vývoje tohoto typu literatury různá témata. Patří sem zejména „strach z ekologické katastrofy, technologické a vědecké převahy nad lidstvem nebo také z nekontrolovatelného šíření jakékoliv nemoci“⁸³. Na strachu z technologického pokroku je založeno například dílo *Mechanické piano* Kurta Vonneguta, v němž je společnost řízena

⁷⁸ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004, s. 669. ISBN 80-7185-669-X.

⁷⁹ Tamtéž, s. 669.

⁸⁰ Tamtéž, s. 670.

⁸¹ Tamtéž, s. 669.

⁸² PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 31. ISBN 978-80-7671-066-5.

⁸³ Tamtéž, s. 11.

gigantickým počítačem. Jednu dobu se katastrofické scénáře soustředily převážně na přelidnění planety, jindy naopak převládal strach z vymření lidstva v důsledku toho, že došlo ke ztrátě schopnosti otěhotnět přirozenou cestou. Se společností, jež řeší problémy ohledně přirozeného počtí nastolením totalitního režimu a omezováním práv jedince, se setkáme v dystopickém románu Margaret Atwood – *Příběh služebnice*. Dalšími častými tématy jsou klimatické změny nebo odlidštění či ztráta vlastní identity. Mezi nejznámější tituly tohoto období patří rovněž Bradburyho *451 stupňů Fahrenheita*, popisující temnou vizi budoucnosti povrchní společnosti ženoucí se za potěšením.

V 21. století se autoři soustředí například na povrchnost konzumní společnosti v dílech *Megasmutná pravdivá lovestory* od Garyho Shteyngarta nebo *Dánská občanská válka 2018–24* Kaspara Collinga Nielsena. Značné množství dystopických prvků v současnosti nalezneme rovněž v literatuře pojednávající o apokalypse a přírodních katastrofách, příkladem je román *Strážkyně pramene* od Emmi Itäranta.

V novém tisíciletí nabyla na popularitě nová vlna dystopické literatury – autoři začali dystopické světy přizpůsobovat zájmům a potřebám dospívajícího čtenáře, přibližovali se k němu prostřednictvím mladistvých hlavních hrdinů a témat relevantních pro svět dospívajících. Začala se psát dystopická young adult literatura, která je hlavním předmětem zkoumání této diplomové práce. V analytické části diplomové práce provedu analýzu tří typických reprezentantů této oblasti literatury – *Dárce*, *Divergence*, *Hunger Games* – na jejichž příkladu se budu snažit charakterizovat znaky dystopické YA literatury.

2.3 Charakteristika dystopie

V této kapitole diplomové práce se na základě studia sekundárních literárních pramenů pokusím stanovit základní rysy dystopické literatury. Jsem si však vědoma toho, že se vybrané texty dystopické YA literatury stoprocentně neshodují se všemi dystopickými principy a že lze nalézt i nějaké odchylky. Jak tvrdí Pavlova: „Způsoby ovlivňování společnosti a manipulace s ní se neustále proměňují, a proto ani dystopická literatura nemůže zůstat neměnná: nejenže umělecky reflektuje soudobou realitu, ale také se rozšiřuje na jiná média.“⁸⁴ Dystopická literatura se stejně jako náš svět neustále vyvíjí a proměňuje, proto je obtížné stanovit elementární rysy tohoto žánru, které by byly platné pro veškerá dystopická díla. Mimo to se dystopická YA literatura může vymykat ostatním dystopickým

⁸⁴ PAVLOVA, Olga. Literární dystopie a pokusy o její vymezení ve světovém a českém kontextu. *Slovo a smysl: časopis pro mezioborová studia*. 2018, roč. 15, č. 30, s. 112.

textům z toho důvodu, že přináleží zároveň k young adult literatuře, jež má rovněž svá specifika.

Cílem následujících odstavců tedy bude shrnout nejvíce opakované a za obecné považované znaky dystopického žánru. To, do jaké míry odpovídají *Dárce*, *Divergence* a *Hunger Games* dříve stanovenému výměru žánrotvorných faktorů, bude následně předmětem zkoumání v analytické části práce.

2.3.1 Dějová výstavba

Pro dějovou výstavbu dystopického (popř. antiutopického) fikčního světa je typická výrazná modelovost. Dystopické světy bývají vystavěny na obdobných principech, spisovatelé tohoto žánru často používají stejné nebo podobné stavební prvky a většinou následují určité schéma⁸⁵.

Zásadní roli v dystopickém příběhu hraje hlavní hrdina, který nejčastěji prostřednictvím vypravování v první osobě seznamuje čtenáře s fungováním konkrétního fiktivního společenství. Zpravidla na samém počátku příběhu „je popsán běžný den hrdiny, jeho materiální nouze, nespokojenost a frustrace a také nezlomná pasivita. Hrdina je konfrontován s neustálým odposloucháváním, sledováním a propagandou, je s tím ovšem smířen“⁸⁶. Již v této fázi děje je často zřejmé, že se protagonista nějak liší od zbytku společnosti – většinou odlišně smýšlí o nastoleném režimu, není skálopevně přesvědčen o jeho správnosti, může se potýkat s nespokojeností ohledně současného stavu věcí. Nicméně i přes vkrádající se pochybnosti se zpravidla zpočátku jedná o osobu ideologii loajální. Někdy však naopak na počátku děje protagonista o ničem nepochybuje a až časem dochází k jeho postupné deziluzi.

V životě této postavy následně nastává nějaký zvrat, při němž začíná být odhalována pravda ohledně fungování dané totalitní společnosti. Hlavní hrdina si najednou uvědomuje veškeré zřůdnosti, jichž se vládnoucí autority dopouští. K tomuto prozření většinou dochází po seznámení protagonisty s jinou postavou podobného smýšlení nebo po kontaktu s odbojem, zakázanými knihami apod.

⁸⁵ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 75. ISBN 978-80-7671-066-5.

⁸⁶ NOVÁK, Josef. Antiutopie a dystopie: ošklivé světy, za které si lidé můžou sami. Online. *Drakkar: pochmurná města*. Říjen 2010, č. 22, s. 8. Dostupné z: https://drakkar.sk/22/drakkar_2010_22_rijen.pdf. [cit. 23. 3. 2024].

Hlavní postava začíná chápat, že realita nefunguje tak, jak jí to bylo vštěpováno, a po uvědomění si „systémové chyby“ se odhodlává ze svého města/státu odejít. Podle Pavlové se v dystopických textech objevují dva druhy bezpečného prostoru, kam hrdina prchá před jemu nevyhovujícím režimem. V prvním případě hledá protagonista útočiště za hranicemi pro něj dosud známého světa (*My* nebo *1984*), zpravidla se však po nějaké době dobrovolně vrací zpět. Podobně řeší nespokojenost se současným fungováním společnosti Tris z *Divergence* a Jonas z *Dárce*, oba protagonisté rovněž prchají za hranice známého světa a vydávají se vstříc neznámému. V druhém modelu dystopického světa nachází hrdina útočiště uvnitř „petrifikovaného světa“⁸⁷. S takovýmto modelem se setkáme například v dílech *Konec civilizace* nebo *451 stupňů Fahrenheita*, v nichž protagonisté nevolí útěk za hranice, nýbrž izolaci od okolí a ignorování každodenní reality⁸⁸. Rovněž Katniss z *Hunger Games* hledá útočiště stále v rámci petrifikovaného světa, když s kamarádem utíká do lesů, daleko od lidí a případného odposlechu.

V této fázi děje se protagonista sám nebo se svými spojenci zapojuje do boje proti nastolenému režimu. Po takovém zločinu vůči systému hrdina bývá většinou potrestán, často mučením, „vymytím“ mozku, použitím chemických látek ovlivňujících emoce, myšlení atp. Rozuzlení příběhu se pak může lišit. Zatímco v některých případech je hrdina „zlomen“ a stává se z něj poslušný a loajální občan, jindy se protagonista ukáže být imunním a nezlomným⁸⁹. Nicméně pokud se držíme již dříve zmíněné definice dystopie podle Olgy Pavlové, na konci dystopického díla ponechává autor čtenáři vždy alespoň nějakou naději na možnost útěku před nevyhovujícím společenským zřízením. „Posledním společným rysem [dystopií] je samotná zápleтка, kdy se protagonista – často se skupinou svých stoupenců – pokouší o únik z petrifikovaného světa. V antiutopiích je tento pokus až na výjimky neúspěšný a hrdinové jsou násilně vráceni na své původní místo, v dystopiích se to buď podaří, nebo na konci svítá naděje, že příští pokus může být úspěšnější.“⁹⁰

⁸⁷ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 78. ISBN 978-80-7671-066-5.

⁸⁸ Tamtéž, s. 78.

⁸⁹ NOVÁK, Josef. Antiutopie a dystopie: ošklivé světy, za které si lidé můžou sami. Online. *Drakkar: pochmurná města*. Říjen 2010, č. 22, s. 8. Dostupné z: https://drakkar.sk/22/drakkar_2010_22_rijen.pdf. [cit. 23. 3. 2024].

⁹⁰ PAVLOVA, Olga. Literární dystopie a pokusy o její vymezení ve světovém a českém kontextu. *Slovo a smysl: časopis pro mezioborová studia*. 2018, roč. 15, č. 30, s. 125.

2.3.2 Časoprostor

Děj dystopie bývá zpravidla zasazen do většinou ne příliš vzdálené budoucnosti, pro kterou jsou často příznačné nové technologie a vynálezy. Zároveň je ve fiktivním světě stále možné se setkat s artefakty z dob minulých, které slouží jako jakési připomínky dávných časů a pojítka s minulostí, jež v dystopických světech hraje velice zásadní roli (viz kapitola Jazyk a historie).

Podle americké spisovatelky Beth Revis je tím hlavním aspektem, který odlišuje dystopické romány od jiné literatury, prostředí příběhu. Dějiště je pro dystopii klíčové, jelikož svět a jeho proměny jsou samotnou podstatou dystopické literatury. Beth Revis rovněž poukazuje na to, jak nezastupitelnou roli hraje pojetí prostoru v životě protagonisty. Dějiště dystopického románu chápe jako antagonistu hlavního hrdiny. Mezi prostředím a hlavní postavou probíhá konflikt, který je často způsoben tím, že je dané místo v důsledku dřívější apokalypsy těžce obyvatelné. Jindy je na vině skutečnost, že se prostředí spolu se společností, jež se v něm vyvinula, snaží jedince aktivně zabít⁹¹.

V souvislosti s pojetím prostoru se setkáme s opakujícím se vzorcem, kdy autoři jako dějiště pro svůj dystopický příběh volí „uzavřený až statický svět, který bývá umístěn převážně do urbánního prostředí“⁹². „Symbolem dystopií je město. Odporné, zpustlé, šedé, anebo naopak čisté, skleněné a sterilní (často v případě antiutopie). (...) Město totiž umožňuje koncentrovat lidi a snadněji na ně dohlížet.“⁹³ Dystopická města, případně celá země či jiné velké území, se zpravidla nacházejí na odlehlém místě a často bývají obehnány zdí, případně plotem, jejichž účelem je chránit obyvatele před údajnými hrozbami, které číhají ve venkovním světě. Nicméně protagonista v průběhu děje dochází ke zjištění, že tyto hradby nemají sloužit k tomu, aby se nic nebezpečného nedostalo dovnitř, ale naopak – aby se nikdo nedostal ven. Otevřený prostor za hranicemi města se pak stává hrdinovou nadějí, jeho cílem a útočištěm. Zatímco město „spolu s vývojem civilizace podléhá zkáze, vesnice

⁹¹ REVIS, Beth. The Making of the World. In: *The League of extraordinary Writers: Writers of YA Fiction and Speculative Fiction*. Online. 31. 5. 2010. Dostupné z: <https://leaguewriters.blogspot.com/2010/05/making-of-world.html>. [cit. 12. 4. 2024].

⁹² PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 69. ISBN 978-80-7671-066-5.

⁹³ NOVÁK, Josef. Antiutopie a dystopie: ošklivé světy, za které si lidé můžou sami. Online. *Drakkar: pochmurná města*. Říjen 2010, č. 22, s. 11. Dostupné z: https://drakkar.sk/22/drakkar_2010_22_rijen.pdf. [cit. 23. 3. 2024].

zůstává objektem pozitivních vzpomínek na dětství⁹⁴, venkov se rovněž stává „místem úniku členů společnosti, kteří nesouhlasí s vládnoucí ideologií“⁹⁵.

2.3.3 Totalitní režim

Dystopické světy zpravidla bývají založeny na totalitních režimech, jež byly většinou zřízeny v důsledku mimořádné události – nejčastěji katastrofy nebo válečného konfliktu. Konkrétní diktátorské zřízení společnosti pak bývá vykreslováno jako ten jediný a správný způsob, jak po neblahých událostech z minulosti obnovit zpustošenou zemi nebo zkažené společenství a nastolit v daném městě nebo státě řád a mír. Pravdou však je, že nastolený systém přináší blahobyt a prosperitu jen hrstce vyvolených – vládnoucí skupině, případně jejím nejbližším přívržencům. Zbytek společnosti často žije ve velice nuzných podmínkách a bývá udržován v nevědomosti o tom, jak se věci skutečně mají. Najdeme však i výjimky (například *Dárce*), kdy všichni obyvatelé daného státního zřízení žijí ve velice dobrých podmínkách. Poslušnost obyvatelstva si vládnoucí strana zajišťuje nejrůznějšími prostředky, mezi ty nejčastější patří překrucování historie, užívání manipulace, dezinformací a cenzury, zneužívání médií a technického pokroku, zneužívání drog a léčiv, zneužívání jazyka, potlačování svobod jedince, stratifikace společnosti, narušení tradičních vazeb v rodině, vyvolávání pocitu strachu a bezmoci, vyhrožování smrtí atp.

2.3.4 Nástroje sloužící k udržování moci

Strach a smrt

„Obyčejný občan je jenom malinkým kolečkem ve stroji, neustále podléhá invigilaci, nejvýraznějším orgánem vlády je policie. (...) Policejní vševláda vyvolává v postavách románů pocit, který je samou podstatou totality – strach.“⁹⁶

Strach a smrt jsou základními pilíři autoritativně zřízeného společenství. Pocity obavy, nejistoty a úzkosti jsou všudypřítomné. K vytváření atmosféry strachu často přispívá násilí, jež je zpravidla běžnou součástí každodenního života občana dystopického světa. Vládnoucí autority nezdědka používají násilná a represivní opatření k potlačení jakéhokoliv odporu

⁹⁴ BIELEC, Dorota. Imaginace proti totalitě – český antiutopický román. *ACTA UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS FACULTAS PHILOSOPHICA MORAVICA*. Online. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 195. Dostupné z: <https://edicee.ucl.cas.cz/data/sborniky/2005/iai/bielec.pdf>. [cit. 12. 4. 2024].

⁹⁵ Tamtéž, s. 195.

⁹⁶ Tamtéž, s. 195.

a v případech, kdy dochází k odchýlení od oficiální ideologie. Konají se veřejné popravy, lidé mizí bez vysvětlení, dochází nejen k fyzickému, ale rovněž k psychickému týrání „hříšníka“ nebo k mučení jeho nejbližších. Někdy tato opatření slouží jako prevence, cílem je nahnat lidem strach a již v zárodku zničit potenciální myšlenky na rebelství. Jindy jsou tato opatření trestem za dřívější prohřešky nebo za zločiny minulých generací, mají sloužit jako odstrašující případ a zabránit lidem opakovat stejné chyby (*Hunger Games*). Tíživou atmosféru nejistoty přizívuje neustálý dohled a kontrola ze strany vládnoucích režimů. Nejčastěji se jedná o sledování pohybu, kontrolu médií, odposlech konverzací (příkladem může být heslo „Velký bratr tě sleduje“⁹⁷). Atmosféra tísně je rovněž umocňována dezinformacemi šířícími poplašné zprávy o blížící se válce či jiné tragické události (*1984*).

Stratifikace společnosti

„Dystopický, popř. antiutopický svět bývá nejčastěji strukturován na základě binární opozice: držitelé moci versus většina obyvatelstva. Komunikace mezi těmito vrstvami bývá od začátku narušena, většinou probíhá jednosměrně shora dolů.“⁹⁸ Nejtypičtějším druhem sociální stratifikace je v dystopických dílech nějaká forma kastovního systému. Každý občan ví, kde je ve společnosti jeho místo, zpravidla je mu přiřazeno konkrétní povolání. Pozice ve společnosti je většinou neměnná, nedochází tak k větším změnám rolí či k jejich prolínání v rámci skupin.

V čele daného společenství většinou stojí všudypřítomný a často zbožně uznávaný vůdce – vládce s totalitní mocí. Někdy nemusí být jasné, kdo je vůdcem a zda vůbec fyzicky existuje, význam této postavy je tak spíše symbolický (příkladem může být Velký bratr z *1984*). Důležitější pak bývá vládnoucí strana, jež vykonává vůdcovu vůli a za použití nejrůznějších nástrojů moci udržuje v chodu režim, který má neblahé důsledky pro nevládnoucí část obyvatelstva. Tu zpravidla tvoří loajální přívrženci strany, kteří bezmezně věří nastolenému systému a neuvědomují si jeho nedostatky, a odboj nebo skupina jedinců, kteří neuznávají současný stav věcí. Jejich součástí je i hlavní hrdina. Mimo společnost pak často stojí „odpadlíci“ (*Divergence*).

Aby byla posílena nezbytnost strany a sounáležitost obyvatelstva, veškeré procesy a činy v rámci dystopického společenství často sledují nějaký kolektivní cíl – tím je

⁹⁷ ORWELL, George. *1984*. Přeložila Eva ŠIMEČKOVÁ. Brno: Levné knihy, a. s., 2009, s. 7. ISBN 978-80-7309-808-7.

⁹⁸ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 69. ISBN 978-80-7671-066-5.

nejčastěji boj se společným nepřítelem. Díky této „juxtapozici ‚my‘ a ‚oni‘ se posiluje pocit jednoty, osobitosti a jedinečnosti. Čím je větší ‚my‘, tím mocnější je vládní aparát“⁹⁹. Co rovněž sjednocuje obyvatelstvo dystopického světa, je specifická tragická událost (často se jedná o válku nebo apokalypsu), která se stala v minulosti a na jejímž základě byl s cílem vyhnout se podobným událostem a vybudovat nový a lepší svět vytvořen stávající režim (*Hunger Games*).

Rodina

Rodina hraje nezastupitelnou roli v životě každého jedince – je to místo, odkud čerpáme lásku, emoční a psychickou podporu, přejímáme morální hodnoty a vzdělanost. Vůdci totalitního systému si dobře uvědomují důležitost této základní sociální jednotky a potenciální nebezpečí, které by mohla pro nastolenou ideologii představovat, proto je jednou z hlavních snah totalitních režimů zničit tradiční fungování rodiny. „Rodina totiž představuje ostrůvek svobodného myšlení. Rodina totiž může být cíl, ke kterému se upírají lidské tužby – a tak soupeří s úplnou oddaností systému.“¹⁰⁰

„Nejdřív frakce, potom krev.“¹⁰¹ To je heslo, kterým se řídí společenství vykreslené v dystopickém románu *Divergence*. Na prvním místě je vždy loajálnost a oddanost vůči ideologii, až potom přichází na řadu rodina. V dystopických příbězích jsou emoční vazby a vzájemná důvěra zpřetrhány nebo jsou již od počátku vypravování neexistující. Děti jsou podporovány v tom, aby donášely kompromitující informace na své vlastní rodiče (*1984*), čímž je často posílají na smrt. Nezřídka je lidem upírána svobodná volba partnera (*1984*, *Dárce*), ve vztahu někdy chybí rovnoprávné postavení muže a ženy (*Příběh služebnice*). Jindy žádné partnerské vztahy neexistují (*My*). Jedinci mají omezené právo na reprodukci, děti vznikají ve zkumavkách (*Konec civilizace*) nebo jsou odnošeny náhradními matkami (*Dárce*) a následně umístěny do uměle vytvořených rodinných jednotek. Strana zasahuje i do sexuálního života partnerů – ten je ideálně neexistující, případně zredukován pouze na rutinní akt bez emocí, jehož cílem je výhradně početí, k němuž je nutný souhlas strany (*My*, *1984*). Vůdci ideologie využívají nejrůznější prostředky, aby zabránili vzniku hlubšího

⁹⁹ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 69. ISBN 978-80-7671-066-5.

¹⁰⁰ NOVÁK, Josef. Antiutopie a dystopie: ošklivé světy, za které si lidé můžou sami. Online. *Drakkar: pochmurná města*. Říjen 2010, č. 22, s. 12–13. Dostupné z: https://drakkar.sk/22/drakkar_2010_22_rijen.pdf. [cit. 23. 3. 2024].

¹⁰¹ ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: Cooboo, 2012. ISBN 978-80-7447-125-4.

emočního pouta mezi rodičem a dítětem, často jsou děti rodičům odebírány a posílány na výchovu pryč.

V některých dystopických světech jsou opatření méně drastická a setkáme se s pojetím rodiny, jež není tolik vzdáleno naší realitě. V takovém případě si vládnoucí režim uvědomuje, že rodina je nejzranitelnějším místem každého jedince, a k ovládnutí svých občanů zneužívá strach o vlastní blízké (*Hunger Games*).

Jazyk a historie

Jazyk je v dystopických (případně antiutopických) světech často jedním z nástrojů propagandy. Vůdčí osobnosti oficiální ideologie využívají různé jazykové prostředky k manipulaci, k omezování svobody projevu, k potlačování myšlení atp. Slova a fráze jsou v dystopických světech používána tak, aby podpořila moc a kontrolu nastoleného režimu nebo zkrasila skutečnost. V některých dystopiích je jazyk fiktivního společenství zjednodušen a upraven pro potřeby ideologie – dochází ke zkracování slov, k omezování slovní zásoby, k zavádění novotvarů nebo ke zjednodušování gramatiky. Cílem je omezit myšlení jedince a učinit tak z něj poslušného a lehce zmanipulovatelného občana. Například v Orwellově díle *1984* bylo popsáno, jak dochází k redukování jazyka, aby v jeho finální verzi nebylo vůbec možné myslet na zločin proti straně. „Chápe, že jediným cílem newspeaku je zúžit rozsah myšlení? Nakonec dosáhneme toho, že ideozločin bude doslova nemožný, protože nebudou prostředky, kterými by se dal vyjádřit. (...) Každým rokem bude méně a méně slov a rozsah vědomí se vždy o něco zmenší.“¹⁰²

„Změněný jazykový systém často znemožňuje porozumění některým pojmům, které v popisovaném fikčním světě patří do minulosti, což má ovlivnit interpretaci minulosti, ale také přítomnosti i budoucnosti.“¹⁰³ S jazykem tedy rovněž souvisí i historie daného státu, konkrétně to, jak o ní vládnoucí režim vypráví. Minulost zpravidla bývá vykreslována negativně a stavěna do kontrastu s pozitivní přítomností. S historickými fakty je často manipulováno, obyvatelé fiktivní společnosti buď k těmto informacím nemají přístup, pokud ho mají, nedozvídají se pravdu, ale zkreslené, neúplné nebo zcela lživé informace. Někdy se však najdou ve společnosti osoby, které si ještě vybavují dávné časy nebo se z doslechu dozvídají, jak se žilo dříve. Tyto postavy pak mají opačný názor, než jaký se jim snaží

¹⁰² ORWELL, George. *1984*. Přeložila Eva ŠIMEČKOVÁ. Brno: Levné knihy, a. s., 2009, s. 50. ISBN 978-80-7309-808-7.

¹⁰³ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 83. ISBN 978-80-7671-066-5.

vládnoucí autority vnútit, a poukazují na pozitivní aspekty minulosti a nepříznivý současný stav.

V kontrastu k jazyku totalitní moci pak stojí jazyk z minulosti a běžná mluva lidí, která se používala, než byl jazyk pozměněn, či která je stále tajně užívána. Tento „původní“ jazyk pak hraje velice důležitou roli při vzepření se systému. Síla slova se projevuje v tajných heslech, jsou slovní spojení či fráze, které lidé nesmí vyslovit, o kterých nesmí mluvit, jelikož by mohly být spojovány s odbojem nebo potenciální vzpourou nebo by mohly rozvíjet a podporovat myšlení, které se naopak snaží vládnoucí autority potlačit. Například v *Dárci* jsou lidé kontrolováni zejména prostřednictvím řeči. Je mnoho výrazů, které toto fikční společenství nesmí používat. Pokud je nepoužívá, časem na ně zapomene a pak to bude, jako by tyto skutečnosti nebo pocity, které zakázaná slova popisují, nikdy neexistovaly, což je cílem vládnoucí skupiny.

„Působení totalitní diktatury se odráží také v jazyce. Ten se stává specifickou šifrou srozumitelnou jen členům jisté skupiny.“¹⁰⁴ V dystopických světech jsou většinou obyvatelé natolik ovlivněni režimem a jeho propagandou, že upravený jazyk zpravidla přijímají za vlastní, bez problémů mu rozumí a nijak se nepodivují nad případnými změnami nebo pravidly ohledně jeho užití. To neplatí pro hlavního protagonistu, jenž má naopak v tomto ohledu problémy. Jeho proces přeměny v poslušného občana totiž ještě nebyl plně dokonán, jeho mozek funguje jinak, než by si režim přál (například *1984* nebo *Dárce*).

Jazyková manipulace se projevuje rovněž zneužíváním síly masmédií a informačních technologií, jejichž prostřednictvím totalitní režim záměrně vypouští do světa dezinformace, čímž ovlivňuje názory a myšlenky svých občanů. „Totalitní systémy mají rády různá tajemství a neúplné informace, s jejichž pomocí mohou udržet společnost v poslušnosti a vládnoucí se cítí nepostižitelní.“¹⁰⁵ Vládnoucí strana drží plnou kontrolu nad hromadnými sdělovacími prostředky, jejich vydávaný obsah je plně cenzurován.

Vládnoucí autority manipulují nejen s jazykem, ale i s myslí lidí prostřednictvím nejrůznějších léků, drog a různých chemických látek, pomocí nichž získávají plnou kontrolu

¹⁰⁴ BIELEC, Dorota. *Imaginace proti totalitě – český antiutopický román. ACTA UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS FACULTAS PHILOSOPHICA MORAVICA*. Online. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 197. Dostupné z: <https://edicee.ucl.cas.cz/data/sborniky/2005/iai/bielec.pdf>. [cit. 12. 4. 2024]

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 195.

nad vědomím a činy svých občanů, z nichž takto činí poslušné a loajální „loutky“ (například *Konec civilizace, Divergence, Dárce*).

Analytická část

V analytické části diplomové práce se budu zabývat rozbořem knižních sérií *Hunger Games*, *Divergence a Dárce*. Zaměřím se výhradně na první díly zmíněných trilogií, jelikož tyto díly se do značné míry dají považovat za samostatné příběhy, které představují fungování daného fikčního světa. Ve své analýze se budu soustředit na nástroje udržování moci – konkrétně na to, jak dystopické režimy využívají strach a smrt ve svůj prospěch, jak vypadá stratifikace společnosti, jak režimy přistupují k rodině, jak zneužívají jazyk a do jaké míry uplatňují manipulaci, dezinformace a cenzuru, jak pracují s historií. Následně provedu komparativní analýzu všech tří děl, na jejímž základě stanovím společné a odlišné znaky románů a vyhodnotím, co výsledky mého zkoumání vypovídají o zobrazení dystopických motivů v dílech YA literatury.

3 Hunger Games

Hunger Games (v českém překladu se někdy rovněž užívá termín *Hladové hry*) jsou druhou sérií z pera americké spisovatelky Suzanne Collins. Jedná se o románovou trilogii, která se zpravidla řadí k dystopické YA literatuře. První díl vyšel v roce 2008 pod názvem *Aréna smrti*, v roce 2009 byla vydána *Vražedná pomsta*, o rok později vyšel poslední díl nesoucí název *Síla vzdoru*. V roce 2020 napsala autorka prequelový román *Balada o ptácích a hadech*, jenž popisuje události, které se staly 64 let před dějem prvního dílu.

Příběh *Arény smrti* se odehrává v postapokalyptickém světě, na území, kde se kdysi rozkládala Severní Amerika. Dějištěm je fiktivní stát Panem, který je pod kontrolou totalitního režimu. Hlavním městem Panemu je bohatý a majestátní Kapitol, v němž sídlí prezident Snow, vláda a zámožná část obyvatelstva žijícího v blahobytu a luxusu. Zbytek populace žije pod striktní nadvládou Kapitolu v chudých podmínkách ve 12 krajích, které obklopují hlavní město. Každý z krajů se specializuje na určitou oblast produkce a zásobuje Kapitol potravinami, různými produkty nebo nerostnými surovinami. Samy kraje nemají z toho, co vyprodukují, téměř žádný užitek, protože vše musí odevzdávat Kapitolu. Obyvatelé krajů pracují velice tvrdě, ale trpí chudobou a hladem, jsou omezováni na svobodách a žijí v neustálém strachu z nepřiměřených trestů, jež následují po každém porušení pravidel, která byla nastavena vládnoucími autoritami. Z krajů je každý rok vylosován jeden chlapec a jedna dívka (takzvaní splátcí) ve věku 12–18 let, kteří pak bojují na život a na smrt v Hladových hrách. Jedná se o reality show, nepřetržitě vysílanou po celém území Panemu, která slouží jako připomínka minulosti, kdy kraje povstaly proti

Kapitolu. Těchto her se účastní i hlavní hrdinka a zároveň vypravěčka příběhu – 16letá Katniss Everdeen, jež se při losování splátců ze Dvanáctého kraje nabídne jako dobrovolnice místo své sestry. Prostřednictvím této postavy se tak dozvídáme o tom, jakým způsobem funguje dané dystopické společenství a jaké nástroje udržování moci Kapitol používá.

3.1 Strach a smrt

Atmosféra strachu a smrt jsou v *Hunger Games* všudypřítomné. Jsou to totiž zejména tyto dva aspekty, jež udržují režim v chodu. Na rozdíl od jiných dystopických nebo antiutopických děl (například *1984* nebo *Dárce*), v nichž je valná většina národa přesvědčena o správnosti režimu, obyvatelstvo jednotlivých krajů si často uvědomuje hrůznost činů, jichž se Kapitol dopouští. Nicméně všichni jsou příliš ochromeni strachem, ví, že jakýkoliv odpor by byl tvrdě potlačen a jakékoliv porušení pravidel a zákonů se nemilosrdně trestá. V porovnání s jinými YA dystopickými díly jsou tresty leckdy mnohem krutější, typicky zahrnují bičování, v horších, a ne výjimečných případech okamžitou popravu. Zároveň se jiné dystopické systémy, jako například *Dárce* nebo *Divergence*, zpočátku děje obchází bez brutality, trestů nebo hrozby smrti. V těchto YA dílech žijí lidé ve zdánlivě bezpečné společnosti a bez většího pocitu ohrožení, zatímco v *Hunger Games* je atmosféra strachu a smrti mnohem explicitnější.

Pořádek v krajích zajišťují a úlohu policie zastávají takzvaní mírotvorci, kteří velice krutě trestají každé neuposlechnutí pravidel. Stejně jako George Orwell využívá i Suzanne Collins ironie při tvorbě názvů oficiálních orgánů. Činy státních aparátů jsou často v kontrastu s jejich pojmenováním – Ministerstvo lásky v *1984* se zabývá mučením vězňů a mírotvorci v *Hunger Games* velmi násilně potlačují svobodu a využívají brutální metody. Například krádeže ve Dvanáctém kraji jsou trestány smrtí. Obyvatelům krajů není dovoleno vydávat se za plot ohraničující území Panemu, pod pohrůžkou smrti je zakázáno v přilehlých lesích lovit. Nad strachem z potrestání však často vítězí strach z vyhladovění. Ačkoliv jí za to hrozí poprava, chodí Katniss lovit, aby uživila sebe a svoji rodinu. Lidé v krajích trpí nedostatkem jídla, jelikož vše si pro sebe uzurpuje Kapitol, aby tedy uživili sebe i své blízké, musí se dopouštět zločinů, za něž jsou nemilosrdně trestáni.

Ze zločinců se pak často stávají takzvaní Avoxové. Jsou to lidé, kteří se podle Kapitolu dopustili nějakého závažného trestného činu, v důsledku čehož jim byl vyříznut jazyk a byla jim určena role sluhů otročících v Kapitolu.

Všechna výše zmíněná pravidla a kruté důsledky v případě jejich neuposlechnutí mají za cíl vytvořit v krajích tísnivou atmosféru, v níž bude zrod jakékoliv myšlenky na revoluci nemožný. Lidé se příliš bojí, než aby se odhodlali k nějaké akci, k čemuž přispívá i fakt, že tresty se zpravidla neudělují na základě porušení oficiálně stanovených zákonů, nicméně často na základě nepsaných pravidel. Obyvatelstvo může být potrestáno v podstatě za cokoliv, co uznají mírotvorci za prohřešek. Lidé se tak stávají paranoidními, jelikož neví, co si smí a co již nesmí dovolit. Pro Kapitól je pak takovéto obyvatelstvo jednoduše ovladatelné.

Nicméně největší strach mezi obyvatelstvem vyvolávají Hladové hry, v nichž 24 splátců ze 12 krajů bojuje na život a na smrt, dokud nepřežije poslední jedinec – ten se stává vítězem her. Zrůdnost celé situace, kdy se v aréně navzájem loví a brutálně vraždí děti a dospívající, umocňuje fakt, že veškeré toto dění je nepřetržitě živě vysíláno po celé zemi. Nejenomže jsou tedy lidem z krajů násilně odváděny jejich děti na téměř jistou smrt, ale zároveň jsou všichni nuceni tuto krvavou řež sledovat a přistupovat k ní jako k významné události. Zatímco obyvatelé krajů tak mohou pouze nečinně přihlížet, jak se z jejich dětí stávají vrazi nebo oběti, lidé v Kapitolu si tuto reality show velice užívají: „Obyvatelé Kapitolu šílí, zasypávají nás květy a křičí naše jména, naše křestní jména, která se obtěžovali najít v programech. (...) Někdo mi hází rudou růží. Chytám ji, jemně si k ní přivoním a posílám vzdušný polibek ve směru dárce. Stovka rukou se natahuje do vzduchu, aby zachytila můj polibek, jako by šlo o něco hmatatelného.“¹⁰⁶

Na rozdíl od jiných, klasických her „nejsou smyslem této hry zábava ani vítězství – je to útlak a kontrola“¹⁰⁷. Hladové hry a jejich přímý přenos mají dvojitý význam. V první řadě představují důkaz neochvějně nadřazenosti Kapitolu, v druhé řadě slouží k zabavení obyvatel hlavního města¹⁰⁸. Jedním z cílů celostátního přenosu her je v lidech vyvolat ještě větší strach a ukázat jim, že obyvatelé krajů jsou pouhými loutkami Kapitolu. Pokud by se hry konaly bez svědků, neměly by tak značný kýžený účinek.

¹⁰⁶ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdík DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 68. ISBN 978-80-253-1012-0.

¹⁰⁷ “The point of this game isn’t the joy of playing but it also isn’t winning – it’s oppression and control.” WILSON, Leah. *The Girl Who Was on Fire: Your Favorite Authors on Suzanne Collins’ Hunger Games Trilogy*. Dallas, TX: BenBella Books, 2011, s. 127.

¹⁰⁸ PHARR, M. F., CLARK, L. A. *Of Bread, Blood, and the Hunger Games: Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., Publishers, 2012, s. 24.

Na druhou stranu možnost sledovat přímý přenos z arény představuje pro obyvatele Kapitoly zpestření a formu zábavy. Fascinaci obyvatel Kapitoly hrami lze vnímat jako kritiku konzumní společnosti. Obyvatelé Kapitoly mají vše – honosné domy, přebytek jídla, luxusní oblečení, a tak je pro ně nutné hledat stále nové podněty a nové formy zábavy. Hladové hry jsou jednou z nich, zároveň tak umožňují prezidentu Snowovi zaměstnat obyvatele Kapitoly, poskytnout jim rozptýlení a předejít tomu, aby se jejich myšlenky ubíraly špatným směrem. V obou případech tak plní hry hlavní cíl, kterým je kontrola nad zemí a předejití možné vzpoury, ať už zaséváním strachu nebo odkláněním pozornosti.

Hladové hry jsou největší událostí roku, která je důkazem toho, jak propastné sociální, ekonomické, ale i kulturní a myšlenkové rozdíly panují mezi kraji a Kapitolem. Obyvatelé z krajů jsou nuceni v umírat násilnou smrtí, pro lidi z Kapitoly jsou tato místa atrakcí: „Arény se mění v historické atrakce, které se po hrách uchovávají. Jde o oblíbená místa návštěv a dovolených obyvatel Kapitoly. Měsíční pobyty, připomenutí důležitých okamžiků her, prohlídka katakomb, návštěva míst, kde umírali splátcí. Dokonce se můžete účastnit opětovného přehrávání významných scén.“¹⁰⁹

Sám pojem aréna je příznačný a evokuje představu římských arén a gladiátorských zápasů, kde se bojovalo na život a na smrt. Císař, stejně jako v tomto případě tvůrci her, měl v rukou osud bojovníků. K antice se vážou i často užívaná římská jména. Příkladem je sám Panem, jehož název odkazuje k citátu římského satirika Juvenála „panem et circenses“, tedy „chléb a hry“¹¹⁰. Toto úsloví rovněž poukazuje na způsob, jakým si císaři získávali přízeň lidu a zároveň tak odváděli pozornost od závažných problémů. V obdobném duchu fungují i Hladové hry, největší událost roku, při níž se veškerá pozornost upíná k boji v aréně a Panem tak maskuje skutečné problémy země¹¹¹. Spojitost mezi starověkou říší a *Hunger Games* lze rovněž nalézt v názvu hlavního města – Capitol je název jednoho ze sedmi římských pahorků¹¹². To, že Collins čerpala inspiraci v antice, dokazují i vlastní jména postav, například Caesar Flickerman, Cinna anebo sám prezident Coriolanus Snow. „Nicméně jméno vůdce Panemu, které je zvláštní kombinací klasických a současných prvků,

¹⁰⁹ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdik DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 135. ISBN 978-80-253-1012-0.

¹¹⁰ PHARR, M. F., CLARK, L. A. *Of Bread, Blood, and the Hunger Games: Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., Publishers, 2012, s. 21.

¹¹¹ Tamtéž, s. 21–22.

¹¹² Tamtéž, s. 22.

dokazuje, jak Collins využívá aluze na starověký Řím a na jejich základě komentuje současnou americkou společnost.“¹¹³

Hladové hry například úzce souvisí s konceptem odlidštění, splátci v aréně přestávají být lidskými bytostmi, pro obyvatele Kapitolu jsou pouze zdrojem zábavy. Obyvatelstvo hlavního města až fanaticky prožívá každý ročník Hladových her, uzavírají se sázky na vítěze, lidé si vybírají své oblíbence, jimž mají možnost posílat do arény dary, které často pro splátce představují zásadní rozdíl mezi životem a smrtí. Do chodu v aréně zasahují rovněž tvůrci her. Ovlivňují průběh her tím, že do nich přidávají nejrůznější smrtící prvky. Je tak ukazováno, kdo má v hrsti osud nejenom splátců v aréně, ale symbolicky i všech krajů.

Hladové hry jsou zároveň trestem a varováním pro kraje, že vzdorovat Kapitolu se nevyplácí. Ačkoliv je Kapitolem vyžadováno, aby k hrám bylo přistupováno jako ke slavnostní sportovní události, lidé si dobře uvědomují jejich skutečné poselství, které je slovy Katniss následující: „Podívejte se, jak si bereme vaše děti, obětujeme je a vy s tím nemůžete nic dělat. Jestli proti tomu jen hnete prstem, zničíme vás do posledního, stejně jako jsme to udělali s Třináctým krajem.“¹¹⁴ Původně bylo 13 krajů, v důsledku vzpoury proti Kapitolu byl Třináctý kraj i se svým obyvatelstvem Kapitolem vyhlazen. K atmosféře strachu tak značnou mírou přispívají tragické události z minulosti, na které Panem nedovoluje svým obyvatelům zapomenout.

3.2 Stratifikace společnosti

Olga Pavlova ve své publikaci *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury* rozlišuje mezi několika typy uspořádání fikční společnosti v dystopické anebo antiutopické literatuře. Jedním z typů je tzv. „politický despotismus“¹¹⁵ – jedná se o společnost, v níž se strach stává jedním z hlavních prostředků udržování moci vládnoucí strany. K tomuto typu by se tak řadila společnost zobrazená v *Hunger Games*.

V takovémto společenství dopomáhá k ovládnutí obyvatelstva kromě strachu rovněž pevně daná stratifikace společnosti. Je zde typická „binární opozice: držitelé moci versus

¹¹³ “However, the name of Panem’s ruler, the strange combination of classical and contemporary, suggests the way Collins uses references to ancient Rome to provide commentary on contemporary American society.”

PHARR, M. F., CLARK, L. A. *Of Bread, Blood, and the Hunger Games: Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., Publishers, 2012, s. 22.

¹¹⁴ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdík DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 22. ISBN 978-80-253-1012-0.

¹¹⁵ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 87. ISBN 978-80-7671-066-5.

většina obyvatelstva“¹¹⁶. Panemu vládne, jak již bylo výše zmíněno, Kapitol v čele s prezidentem Snowem. Jedná se o vůdce, který ztělesňuje absolutní moc a tyranii a v jejím duchu vydává rozkazy a řídí celou zemi. „Zlo“ tak dostává konkrétní podobu a zároveň není význam vládcy pouze symbolický. Například ve srovnání s Velkým Bratrem¹¹⁷ je prezident Snow skutečnou fyzickou osobou, o jejíž existenci nelze pochybovat, jelikož sám často vystupuje na veřejnosti během oficiálních ceremonií, například při příležitosti závěrečného ceremoniálu Hladových her: „Znovu hraje hymna a povstáváme. Na scénu přichází samotný Snow, následovaný malou holčičkou, která nese polštářek s korunou. Na polštářku leží jediná koruna a je slyšet, jak jsou z toho diváci zmatení. Komu ji položí na hlavu? Pak ale prezident Snow korunou otáčí a ta se dělí na dvě poloviny. První klade s úsměvem na hlavu Peetovi. Pořád se usmívá, když druhou dává na hlavu mně, ale jeho oči, jen několik centimetrů od mých, jsou stejně nemilosrdné jako oči hada.“¹¹⁸

Prezident Snow sídlí v Kapitolu, který je centrem bohatství a symbolem moci. Vůči krajům se Kapitol vyznačuje značně odlišným ekonomickým, politickým i sociálním statusem. Nerovnost mezi kraji a Kapitem je záměrně vytvořená a udržovaná nastoleným režimem, jelikož umožňuje prezidentu Snowovi udržovat kontrolu nad obyvatelstvem. Svět je v *Hunger Games* rozdělen na dva protichůdné póly, existence obou těchto pólů je nezbytná. Jedna část populace je vykořisťována, aby druhá mohla profitovat. Jak již bylo výše naznačeno, důležitá je i role obyvatel krajů jakožto „cirkusové atrakce“ v Hladových hrách.

Na druhou stranu přepych a honosnost Kapitolu má představovat jistý motivační faktor pro kraje. Ačkoliv se, stejně jako v jiných dystopiích, obyvatelstvo zpravidla nemůže pohybovat volně mezi jednotlivými částmi země a zároveň není běžný ani žádný posun v rámci jednotlivých sociálních tříd, je možné najít výjimky. Tou zásadní jsou vítězové Hladových her, kterým se dostane velkého bohatství a přijetí mezi kapitolskou smetanou. Je to rovněž možnost, jak odčinit prohřešky svých předků, kteří povstali proti hlavnímu městu, a dokázat tak Kapitolu svého nezlomného ducha, odvalu a loajálnost. Kapitol se tak staví do role dobrodělce a udržuje masku spravedlivého soudce, který po právu a štědře odměňuje vítěze Hladových her.

¹¹⁶ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 69. ISBN 978-80-7671-066-5.

¹¹⁷ ORWELL, George. *1984*. Přeložila Eva ŠIMEČKOVÁ. Brno: Levné knihy, a. s., 2009. ISBN 978-80-7309-808-7.

¹¹⁸ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdík DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 320–321. ISBN 978-80-253-1012-0.

Zároveň systém tímto způsobem zajišťuje, že nedojde k případnému povstání ze strany obyvatel krajů po tom, co spatří zcela odlišnou realitu života v Kapitolu. Ze slov Katniss je totiž zřejmé, že minimálně někteří si uvědomují nespravedlivost zdejšího režimu. Nicméně všichni splátcí, až na jednoho, zemřou v aréně a jediný přeživší se stává zámožným, takže nemá důvod se bouřit vůči nespravedlnosti Panemu.

Rozdíly panují nejen mezi Kapitolem a kraji, ale i mezi kraji samotnými. Ve fikčním světě *Hunger Games* platí, že nejlépe se má ta skupina obyvatelstva, která je pro vládnoucí stranu nepostradatelná a zastává více důležitou roli než jiní. Lze zde vysledovat jistý vzorec – čím blíže je kraj ke Kapitolu, tím je zpravidla ekonomicky stabilnější a vyspělejší. Důležitou roli hraje specializace jednotlivých krajů, například První kraj, jenž zásobuje Kapitol luxusním zbožím, nebo Druhý kraj, který se soustředí na vojenský výcvik a trénink mírotvorců, se vyznačují nejlepší životní úrovní. Naopak kraje 11 nebo 12, které obstarávají zemědělství nebo těžbu uhlí, trpí nedostatkem. To, jak si Kapitol váží kterých krajů, odráží celkové nastavení společnosti. Kapitolská povrchní konzumní společnost umisťuje luxusní zboží ve svém hodnotovém žebříčku na přední příčky, proto se má První kraj nejlépe. Obecně platí, že čím vyšší číslo kraje, tím je zpravidla v dané oblasti horší situace. Dalo by se konstatovat, že nejtragičtěji dopadl Třináctý kraj, který byl vybombardován – zde je možné vysledovat i symboliku nešťastného čísla třináct.

Prosperita jednotlivých krajů má vliv i na výsledky Hladových her, jsou to právě zejména kraje nižšího číselného označení, které „produkuje“ vítěze Hladových her, zatímco splátcí z posledních krajů kvůli podvýživě a nepřipravenosti plynoucí ze špatné situace ve své domovině vyhrávají pouze sporadicky. Zároveň se kraje nižšího číselného označení začínají přibližovat svojí mentalitou Kapitolu, jejich obyvatelé se do her hlásí dobrovolně a účast v nich považují za velikou čest: „Nemohu vyhrát a Prim to jistě hluboko v srdci ví. Tahle soutěž bude zdaleka převyšovat moje schopnosti. Děti z bohatších krajů, kde vítězství v Hladových hrách berou jako velkou čest, na ně trénují celý život. Budou mezi nimi chlapci, kteří jsou dvakrát až třikrát větší než já. Děvčata, co znají dvacet různých způsobů, jak zabít člověka nožem. A samozřejmě tam budou i lidé jako já. Ti, které bude třeba odstranit, než začne skutečná zábava.“¹¹⁹

Nenjen vítězovi her, ale i jeho domovině se dostane značného bohatství. „Po celý rok Kapitol věnuje vítěznému kraji dary obilí a oleje, a dokonce i lahůdky typu cukru, zatímco

¹¹⁹ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdík DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 38. ISBN 978-80-253-1012-0.

my ostatní bojujeme s hrozícím hladem.“¹²⁰ Kapitol tak vráží pomyslný klín mezi jednotlivé kraje. Poražení jsou nuceni přihlížet, jak si vítěz a jeho domovina užívají výhod za cenu smrti, která potkala jejich vlastní občany. Jedná se o další ze způsobů, jak udržet nastolený režim v chodu – nedovolit krajům navázat pozitivní vztah.

O to stejné usiluje Kapitol i mezi obyvateli jednotlivých krajů, záměrně podporuje nerovnost a přizivuje rozdíly, například pomocí systému oblázků, které si kupují ti nejchudší, protože za ně dostávají přiděl jídla navíc. „Platí“ však tím, že je do osudí, z něhož se losují splátcí, přidáno jejich jméno víckrát. „Je to způsob, jak zasít nenávist mezi hladovějící dělníky ve Sloji a ty, kteří se mohou spolehnout na to, že budou mít na stole každý den večeři, a tím zajistí, abychom si navzájem nikdy příliš nedůvěřovali.“¹²¹ Jedná se tak o další z taktik Kapitolu, pomocí níž předchází režim případným nepokojům, jelikož je nepravděpodobné, že by rozdělené obyvatelstvo dokázalo zorganizovat odboj.

3.3 Rodina

Jak již bylo v teoretické části zmiňováno, na rozdíl od jiných antiutopií a dystopií se v *Hunger Games* setkáme s obdobným pojetím rodiny, na jaké jsme zvyklí v současnosti. Rodina hraje v tomto fikčním světě zásadní roli. Je v knize pojata jako sociální jednotka, kterou je třeba chránit (z pohledu hlavní hrdinky) anebo rozvrátit (z pohledu Kapitolu).

Jsou to právě rodinní příslušníci a jejich ochrana, kteří do značné míry ovlivňují motivaci a rozhodnutí hlavní hrdinky a v důsledku vedou až k revolučním činům. Katnissin sesterský cit ji přinutí zaujmout pozici splátce v Hladových hrách místo Prim. Tento čin je tak nejdůležitějším hybatelem celého děje. Ačkoliv je Prim důvodem, proč Katniss musela do arény, je zároveň i jedním z hlavních důvodů, proč v Hladových hrách zvítězila. Vedle touhy přežít to byl zejména slib mladší setře, který hnal hrdinku dál a nikdy jí nedovolil se vzdát.

Katniss nejedná ve vlastním zájmu, ani se prvoplánově nesnaží svrhnout režim, všechny její skutky jsou motivované láskou a loajalitou ke svým příbuzným a přátelům. Aniž by to protagonistka předem zamýšlela, v průběhu děje několikrát vzdoruje systému. Její rebelství není prvotně motivováno touhou změnit systém, ale je to dáno její povahou a odhodláním chránit své blízké. Proto například naskládá kolem mrtvé Routy květiny.

¹²⁰ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdik DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 22. ISBN 978-80-253-1012-0.

¹²¹ Tamtéž, s. 18.

Ačkoliv je fakt, že v tomto případě pocítuje hrdinka silnou zášť vůči systému, uvědomuje si zbytečnost obětí a převrácené hodnoty Panemu, k těmto pocítům vždy dojde až v důsledku toho, když někdo ublíží jejím blízkým. A právě tehdy se rodí hrdičiny první myšlenky na vzdor vůči Kapitolu: „Routina smrt mě přinutila, abych se postavila čelem vlastnímu vzteku nad krutostí a nespravedlností, s níž s námi zacházejí. Tady ale ještě silněji než doma vnímám vlastní nemohoucnost. Neexistuje způsob, jak se Kapitolu pomstít. Nebo ano?“¹²²

Kapitol si uvědomuje, jakou nezastupitelnou roli hraje rodina v životě jedince, proto posílá do arény právě děti. Není většího utrpení, než když musí rodič poslat své dítě na smrt a zároveň jej při umírání sledovat. Je zřejmé, že rodina pro Capitol nepředstavuje jednotku, kterou je třeba chránit. Přesto se staví Panem k pojetí rodiny mnohem tolerantněji než jiné dystopické světy. Společnost v této dystopii záměrně nenarušuje vzájemnou důvěru mezi rodinnými příslušníky, jako například v *1984*, neubírá jedincům právo na reprodukci (*Konec civilizace*) a ani rodinné jednotky nevytváří uměle (*Dárce*). Nicméně chápe, že rodina je nejcitlivějším bodem každého jedince, proto využívá strachu o rodinné příslušníky k manipulaci svých občanů.

3.4 Jazyk

Podobně jako v jiných dystopických dílech je jazyk v *Hunger Games* jedním z nástrojů propagandy. Nicméně v porovnání například s *1984* nebo s *Dárce* nedochází k tak extrémnímu zneužívání jazyka. Přesto hraje zásadní roli, zejména co ze zatajování informací a vypouštění dezinformací týče. Jazyková manipulace se tak v tomto dystopickém YA díle projevuje zejména zneužíváním síly masmédií a informačních technologií.

Režim záměrně nevypouští do světa nic, co by ho mohlo nějak ohrozit, manipuluje s veřejným míněním a „ohýbá“ skutečnost tak, aby odpovídala jeho ideologii. Capitol například manipuluje s obrazem Katniss a prezentuje ji různými způsoby, které jsou vždy v souladu s jeho záměry. Po svém vítězství v Hladových hrách je Katniss zobrazována jako milující dívka z chudého Dvanáctého kraje, která vyhrála hry díky své odvaze a lásce k Peetovi Mellarkovi. Tento obraz je využíván k odvedení pozornosti od skutečnosti, že její závěrečný akt s bobulemi byl v podstatě aktem vzpoury proti pravidlům. V pozdějších dílech se její role ovšem mění a hlavní hrdinka je režimem vykreslována jako rebelující zlo, které je třeba zničit.

¹²² COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdík DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 213. ISBN 978-80-253-1012-0.

Zatímco v jiných antiutopiích nebo dystopiích musí protagonista zpravidla postupně dojít k tomu, jak systém funguje a jaké nástroje moci využívá, je zřejmé, že Katniss je se značným množstvím taktik Kapitolu obeznámena již od samého počátku děje. Čtenář se tak dozvídá například o reprozobech, kteří byli vyšlechtěni s cílem špehovat a donášet kompromitující informace Kapitolu. „Kapitol vyšlechtil řadu geneticky změněných zvířat, která mu sloužila jako zbraně. Běžně se jim říkalo *mutanti* nebo *mutové*. Jedním z nich byl i pták jménem reprozob, který si uměl ukládat do paměti celé lidské rozhovory a pak je opakovat. Používali se výhradně samci, kteří byli vypouštěni do oblastí, kde se schovávali nepřátelé Kapitolu, a jakmile ptáci nashromáždili dostatek rozhovorů, odletěli zpátky do svých domovských center, kde zopakovali, co se naučili.“¹²³

Tito ptáci rovněž demonstrují, jak autorka pracuje s opozicí „umělý“ vs. „přirozený“¹²⁴. Nepřirozené a člověkem vytvořené skutečnosti nabývají negativního významu, jsou úzce spojeny s Kapitolem a s jeho technologiemi, které jsou zneužívány k dosahování vlastních zájmů. Kapitol vytváří mutanty a používá je k zabíjení splátců v arénách, hologramy využívá k ohlašování úmrtí, již dříve zmíněné reprozoby ke špehování atp. Hlavní hrdince se tento uměle vytvořený svět nelíbí, nechápe ho, raději hledá útočiště v lesích, nejlépe se cítí v přírodě, kde je z doslechu a kde může o čemkoliv svobodně hovořit¹²⁵. I reprozobové po tom, co se jim dostane větší přirozenosti, když se spáří s volně žijícími samicemi drozda a dají tak vzniknout novému druhu – reprodrozdům, nabývají pozitivního významu a stávají se symbolem odboje a revoluce v *Hunger Games* trilogii.

Tento motiv přírody, která je chápána jako útočiště, v němž hrdina, nacházející se mimo dosah „zkaženého“ světa, může být sám sebou, není v dystopických nebo antiutopických světech ničím neobvyklým. I Winston Smith z *1984* prchá se svojí milenkou na venkov, protože jedině tam se může na chvíli cítit svobodným¹²⁶. V obou knihách je příroda chápána pozitivně a stavěna do kontrastu k urbánnímu prostředí, které je symbolem úpadku společnosti a lidského charakteru.

¹²³ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdik DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 43–44. ISBN 978-80-253-1012-0.

¹²⁴ FLETCHER, Lisa. *Popular Fiction and Spatiality: Reading Genre Settings*. Palgrave Macmillan, 2016, s. 201–202.

¹²⁵ Tamtéž, s. 201–202.

¹²⁶ ORWELL, George. *1984*. Přeložila Eva ŠIMEČKOVÁ. Brno: Levné knihy, a. s., 2009. ISBN 978-80-7309-808-7.

Symboley obecně, ať už verbální nebo neverbální, hrají v díle zásadní roli. V knize se setkáme s různými slovními spojeními, s frázemi či větami, které postupně nabývají veliké důležitosti a získávají status hesel, která dokazují sílu slova a symboliky v tomto fikčním světě. Jedním z nich je Katnissino označení „Dívka v plamenech“, které se ještě před začátkem her uchytilo jako přezdívka protagonistky odkazující na její šaty, které vypadají, jako by hořely. Nicméně později v dalších dílech trilogie nabývá toto spojení dalšího významu a stává se jedním z hesel odboje, jehož tváří je Katniss – „Dívka v plamenech“, kdy plameny značí její odhodlanost, sílu a vzdor.

Další zapamatovatelnou frází je věta: „Ať vás stále doprovází štěstěna“, která je až výsměchem Kapitolu, který ironicky přeje štěstí těm, které sám vyslal na smrt. Grotesknost celé situace si uvědomují i sami hrdinové příběhu a vysmívají se jí. Podobnou ironii lze zaznamenat i u slovního spojení „Den sklizně“, které označuje den, kdy jsou vybírání účastníci Hladových her. Lze si všimnout paralely mezi sklizní obilí, kdy se kosí klasy, a mezi procesem, kdy Kapitol „sklízí“ splátce a posílá je na smrt. To ovšem není jediným z účelů Dne sklizně, dle slov Katniss „sklizeň představuje vhodnou příležitost pro Kapitol, aby si udržel přehled o obyvatelstvu. Dvanáctileté až osmnáctileté děti jsou podle věku odvedeny do jednotlivých sektorů ohraničených provazy, nejstarší vepředu, mladší, jako Prim, vzadu“¹²⁷.

Co se ale Kapitolu nedaří plně ovládnout a kontrolovat, jsou zvyklosti a obyčeje z minulých dob. Jak již bylo zmíněno v teoretické kapitole diplomové práce, v dystopiích se často do kontrastu staví jazyk totalitního režimu a jazyk z minulosti. V případě *Hunger Games* se ani tak nejedná o jazyk, nýbrž o gesto, prostřednictvím něhož vyjadřují obyvatelé Dvanáctého kraje úctu. „Ve chvíli, kdy jsem vystoupala po schodech, abych zaujala Primino místo, se ale něco změnilo a patrně jsem se stala váženou osobou. Nejprve jeden člověk, pak druhý a vzápětí takřka všichni ve shromážděném davu tisknou tři prostřední prsty levé ruky ke rtům a pak je vztahují ke mně. Je to staré a vzácně používané gesto našeho kraje, jež lze občas spatřit na pohřbech. Představuje vyjádření díků a obdivu a užívá se při rozloučení s někým, koho milujete.“¹²⁸

To, že lidé Katniss při jejím vylosování v Den sklizně netleskají, jak by mělo být zvykem, ale vzdávají jí hold pomocí výše zmíněného gesta, považuje Kapitol za známku

¹²⁷ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdik DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 20. ISBN 978-80-253-1012-0.

¹²⁸ Tamtéž, s. 27–28.

vzdoru. Důvodem je to, že takováto reakce se neslučuje s nastavenou politikou – Hladové hry mají být oslavovány a být jejich účastníkem má být považováno za čest. Zároveň se jedná o symbol minulosti, artefakt dávných dob, který Kapitol nemá pod kontrolou. Absencí potlesků lidé dávají najevo, že s tímto Kapítolem vytvořeným narativem nesouhlasí. Jejich gesto se stává nebezpečným symbolem, který nabyde ještě většího významu, když ho použije sama Katniss v aréně, kdy místo toho, aby opustila mrtvé tělo Rauty, jí natrhá květiny a ještě před odchodem přitiskne tři prostřední prsty levé ruky ke rtům a natáhne je směrem k dívčinu tělu. Tímto projevuje lidskost a vyjadřuje lítost nad zmařeným životem, čímž podrývá jeden ze základních cílů Hladových her, kterým je poštvat obyvatelstvo proti sobě.

3.5 Historie

Hned v první kapitole *Hunger Games* zjišťujeme, jak důležitá role je v příběhu připisována historickým událostem a jakým způsobem byly dějiny využívány při nastolování a udržování chodu zdejší společnosti. Nechybí zde klasický znak dystopických románů, kdy není obyvatelům společenství umožněno zapomenout na temnou minulost, ta má totiž za úkol umocňovat nezbytnost a důležitost současného režimu. Tato skutečnost je každým rokem připomínána obyvatelům všech krajů v Den sklizně, tedy v den, kdy jsou vybíráni účinkující Hladových her. Před losováním splátců za Dvanáctý kraj přednáší jeho starosta proslov, v němž „shrnuje dějiny Panemu, země, která povstala z popela toho, co se kdysi nazývalo Severní Amerika. Vypočítává katastrofy, sucha, bouře, požáry a stoupající hladiny oceánů, které pohltily značnou část souše, i následnou krutou válku o zbývající zdroje. Výsledkem byl vznik Panemu, zářícího Kapitolu obklopeného třinácti kraji, který přinesl mír a prosperitu svým občanům“¹²⁹.

Tím, že je zdůrazňován fakt, že Panem vznikl jako reakce na všechny předešlé katastrofické události, je jeho populaci nepřímě podsouván názor, že Panem i se svým nastoleným systémem musí být ta jediná správná cesta a zároveň jediný možný způsob, jak se vyhnout opakování chyb z minulosti. „Následovaly Temné dny vzpoury krajů proti Kapitolu. Dvanáct jich bylo poraženo, třináctý byl vyhlazen. Smlouva o velezradě nám poskytla nové zákony zaručující mír a jako každoroční připomínka, že Temné dny nesmějí

¹²⁹ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdík DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 22. ISBN 978-80-253-1012-0.

nikdy přijít znovu, vznikly Hladové hry.¹³⁰ Dominance Kapitolu tak spočívá nejen ve schopnosti zprostředkovat obyvatelům minulost tak, jak je to pro režim výhodné, ale jednotlivým krajům je zároveň diktováno, co si mají myslet o vlastní historii. Lidem není ponechán prostor na vytvoření si vlastního názoru ohledně povstání jednotlivých krajů. Nikdo se nezabývá tím, zda bylo opodstatněné či nikoliv. Tento akt rebelie je odsouzen a na jeho základě je odůvodňován vznik Hladových her.

Kapitol se rozhodl trestat zločiny z minulosti tak, že každoročně posílá do arény na téměř jistou smrt náhodně vybrané splátce z jednotlivých krajů. Tito jedinci symbolizují zločince, kteří se dopustili velezrady a napadli Kapitol před více než 70 lety. Děj knihy se odehrává v době konání 74. ročníku Hladových her, vybraní splátci tak nemají nic společného s rebelií, jež se odehrála před mnoha desítkami let, nicméně Kapitolem jim bylo určeno pykat za hříchy svých předků. „Děti se stávají ztělesněním historického zla, jsou živoucí metaforou minulosti. Kapitol se rozhodl zinscenovat tuto popravu tím nejvíce veřejným způsobem: formou smrtících her vysílaných v televizi.“¹³¹ Účelem této rekonstrukce vzpoury v podobě Hladových her je zastínit a zamaskovat pravdivou historii a utvrdit obyvatelstvo v jednotné, Kapitolem vypuštěné interpretaci této události. Kapitol tak prostředky přítomnosti formuje vnímání minulosti¹³².

Součástí propagandy režimu jsou i každotýdenní lekce z dějin Panemu, při nichž se žáci ve školách dozvídají zkreslené informace o historii své země. Jejich účelem je zejména vyzdvihnout důležitost a dobrotivost Kapitolu, což si uvědomuje i sama protagonistka: „Většinou jde o spoustu žvástů o tom, za co všechno vdčíme Kapitolu. Víím, že nám neříkají všechno a že skutečný příběh vzpoury bude hodně jiný.“¹³³ Sám čtenář se nikdy pravdu o minulosti Panemu nedozví, stejně jako jeho obyvatelům je i nám poskytnuta pouze interpretace, kterou nabízí Kapitol.

¹³⁰ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdík DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 22. ISBN 978-80-253-1012-0.

¹³¹ “The children become a living embodiment of historical evil; they become a living metaphor of the past. And the Capitol chooses to reenact an execution in the most public form possible: televised death games.” PHARR, M. F., CLARK, L. A. *Of Bread, Blood, and the Hunger Games: Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., Publishers, 2012, s. 41.

¹³² Tamtéž, s. 40.

¹³³ COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdík DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, s. 43. ISBN 978-80-253-1012-0.

4 Divergence

Divergence, někdy je možné se setkat i s názvem *Povstalecká trilogie*, je YA dystopickou trilogií, jejíž autorkou je americká spisovatelka Veronica Roth. První díl, podle něhož byla pojmenována celá série, vyšel v roce 2011. O rok později byla vydána *Rezistence* a v roce 2014 následoval poslední díl – *Aliance*. Autorka rovněž vydala v roce 2014 soubor krátkých povídek nesoucí název *Čtyřka*, které se zaměřují na jednu z hlavních postav a časově předchází ději *Divergence*.

Příběh *Divergence* se odehrává v postapokalyptickém Chicagu v blíže neurčené budoucnosti. Obyvatelé polorozpadlého města jsou na základě svých lidských ctností rozděleni do pěti frakcí – Odevzdanost, Neohroženost, Upřímnost, Sečtělост a Mírumilovnost. Každý rok podstupují všichni šestnáctiletí občané zkoušku, na jejímž základě se rozhodují, zda zůstanou ve své rodné frakci, anebo zda opustí rodinu, stanou se takzvanými přeběhlíky a přestoupí do frakce jiné. Této zkoušky se účastní i hlavní hrdinka a zároveň vypravěčka příběhu Beatrice Prior, v díle vystupující rovněž pod jménem Tris. Při talentové zkoušce, jež má odhalit, pro jakou frakci má jedinec největší vlohy, dívka zjišťuje, že je takzvaně divergentní – tedy že má vlastnosti typické pro více než jednu frakci. Děj knihy tak sleduje příběh hrdinky, která postupně zjišťuje, že systém není tak dokonalý, jak se může na první pohled zdát, dozvídá se, proč divergentní jedinci představují pro společnost nebezpečí, a čtenáři tak odkrývá, jak toto dystopické společenství funguje.

4.1 Strach a smrt

Ačkoliv strach v *Divergenci* není na první pohled tím hlavním hnacím motorem režimu, pomocí něhož jsou občané udržováni v poslušnosti, v díle se s ním setkáme v mnoha různých podobách. Atmosféra smrti a strachu sice není v příběhu natolik explicitní, jako například v *Hunger Games*, strach však často dopomáhá udržovat režim v chodu, i když skrytě. Zprvu se může zdát, že lidé žijí v bezpečné společnosti. Občané Chicaga jsou přesvědčeni, že násilí a zabíjení jsou záležitostmi minulosti, jelikož systém frakcí má zaručit, aby se nic takového již neopakovalo. Tento názor zastává rovněž hlavní hrdinka a zprvu není schopna uvěřit tomu, kam až by vůdci frakcí byli schopni zajít, aby se zbavili nepohodlných jedinců: „Lídři týchle frakce by mě přece nezabili. Nikdo nikoho nezabíjí. Už ne. Od toho snad všechny frakce jsou, ne?“¹³⁴

¹³⁴ ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: CoBoo, 2012, s. 183. ISBN 978-80-7447-125-4.

Trisina naivita potvrzuje, jak dobře dokázal systém zmanipulovat své občany k přesvědčení, že žijí v bezpečné společnosti. Režim nicméně používá násilí k prosazování svých zájmů, dělá to ovšem tajně – nekonají se veřejné popravy, neuvádí se pravdivá příčina toho, proč někdo zemřel atp. Například Toriiin divergentní bratr byl pro svoji odlišnost vůdci frakce zabit, nicméně jako příčina smrti byla oficiálně uvedena sebevražda¹³⁵. Hlavním důvodem, proč systém maskuje své činy, je fakt, že takto může mnohem efektivněji odhalovat Divergentní. Kdyby tito jedinci věděli, že se jich vůdci snaží zbavit, mohli by se naučit svoji divergentnost skrývat a pro režim by bylo mnohem náročnější tyto občany odhalit. Zároveň by režim při veřejném honu a likvidaci Divergentních zpochybnil sám sebe, vždyť přece tento model společnosti měl zajistit, že zabíjení nebude muset být již nadále součástí života občanů města Chicaga.

Největší obavou, která rezonuje mezi obyvateli, je strach z vyřazení ze společnosti. Jak bude detailněji zmíněno v kapitole o stratifikaci společnosti, jedná se rovněž o jeden z prostředků ovládnutí obyvatelstva. Důraz na život ve frakci je natolik veliký, že hlavním cílem každého jedince je patřit do nějaké frakce a nestát se odpadlíkem. Sama Tris uvádí: „...představa života mezi odpadlíky, v naprostém odloučení, mi připadá horší než smrt.“¹³⁶ Pro režim je výhodné, že obyvatelstvo takto smýšlí, jelikož lidé rozdělení do frakcí, jež nemají možnost volně opouštět, jsou dobře kontrolovatelní.

Nejenže obyvatelé nemají možnost volného pohybu mezi frakcemi, zároveň zpravidla nemohou opustit město. Chicago je totiž obehnané plotem, který je nepřetržitě stráženo. Jedním z prvotních vysvětlení, které obyvatelé Chicaga dostávají, je, že plot má chránit město před neznámými hrozbami zvenčí. Opak je ovšem pravdou – plot má zajistit, že se nikdo nedostane ven. Režim uměle vytváří atmosféru strachu a vyvolává nedůvěru vůči vnějšímu světu. Obyvatelé Chicaga jsou přinuceni věřit, že mimo plot existuje nebezpečný svět plný neznámých rizik, čímž je zajištěno, že nikdo neopustí území města. Plot a vytvoření narativu o nebezpečném vnějším světě tak slouží jako prostředky kontroly pohybu populace.

V *Divergenci* se setkáme se strachem i v podobě fobií. Bylo to právě studium expoziční terapie, které vnuklo autorce nápad na vytvoření frakce Neohrožených. Právě postavy z Neohroženosti jsou nuceny čelit svým největším úzkostem v tzv. krajinách

¹³⁵ ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: Cooboo, 2012, s. 183–184. ISBN 978-80-7447-125-4.

¹³⁶ Tamtéž, s. 149.

strachu. Stejně jako v expoziční terapii i v krajině strachu jsou jedinci konfrontováni se svými největšími fobiemi, které se tímto způsobem učí překonávat¹³⁷.

V *Divergenci* probíhá tato „léčba“ fobií prostřednictvím simulací, které se u člověka dostaví po vpíchnutí injekce. Nejenže musí Tris v simulacích překonávat své největší obavy, tato psychologická část jejího výcviku pro ni představuje i další nebezpečí – hrozí, že bude odhalena její divergentnost. Divergentní jedinci mají totiž unikátní schopnost zvládat simulace odlišně než ostatní členové společnosti. Tato schopnost je jedním z hlavních důvodů, proč jsou divergentní občané považováni za nebezpečné a potenciálně ohrožující stabilitu frakčního systému – nedají se prostřednictvím simulací ovládat. Divergentní si totiž uvědomují, že to, co prožívají v simulaci, není skutečné. Vláda a vůdci frakcí tak začali sledovat, jak jedinci reagují na simulace, aby identifikovali případné divergentní osoby, o čemž svědčí i rozhovor mezi vůdci frakcí: „Bojový výcvik ti nic neřekne. Zato simulace, v těch se divergentní rebelové ukážou v celé parádě, pokud tady nějakí jsou. Jestli chceme mít jistotu, budeme muset ten záznam několikrát projít.“¹³⁸

Další významnou schopností divergentní populace je její odolnost vůči kontrolním sérum. Sérum, které je používáno k manipulaci a kontrole mysli obyvatel, má na divergentní občany omezený účinek nebo nefunguje vůbec. Toto je důležité zejména v kontextu plánu antagonistů série použít kontrolní sérum k ovládnutí obyvatelstva. Když systém v závěru díla selhává a vůdčí skupina pomocí séra využívá obyvatelstvo Neohroženosti k svrnutí Odevzdanosti a k zabíjení nevinných občanů, jsou to právě divergentní jedinci jako Tris, kteří překazí jejich plán k získání moci nad celým městem. Divergentní jedinci jsou totiž schopni odolat těmto pokusům o kontrolu mysli a udržet si svou svobodnou vůli. Z prvního dílu série je zřejmé, že ačkoliv Divergentní nejsou sami primárně zodpovědní za pád systému, jejich role v následujícím vývoji společnosti bude velice důležitá.

4.2 Stratifikace společnosti

V porovnání s jinými dystopickými nebo antiutopickými díly, například *Hunger Games* nebo *1984*, se v *Divergenci* nesetkáme s typickým dělením společnosti na vládnoucí skupinu vs. zbytek obyvatelstva. Ačkoliv to jsou zejména Odevzdaní a Sečtělí, kteří zastávají

¹³⁷ ROTH, Veronica. *The World of Veronica Roth's Divergent Series*. New York: Katherine Tegen Books, 2012, s. 5–6.

¹³⁸ ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: Cooboo, 2012, s. 196. ISBN 978-80-7447-125-4.

nejvyšší politické funkce, nejsou tyto frakce oficiálně stavěny do pozice vůdců. Dystopický svět *Divergence* je postaven na předpokladu, že všechny frakce jsou rovnocenně důležité, protože pro fungování tohoto společenství je zapotřebí všech lidských ctností.

Přesto se tu setkáme s jistou binární opozicí – členové vs. nečlenové společnosti. Pro tuto fikční společnost je typická „rigidní segregace nebo vyhoštění nepohodlných jednotlivců“¹³⁹. Vyřazování lidí ze společnosti je častým jevem dystopických románů. V *Dárci* jsou eliminováni obecně nevyhovující jedinci, v *1984* stojí mimo společnost proléti, v *Divergenci* se jedná o odpadlíky. Odpadlíci jsou lidé, kteří nepatří do žádné z frakcí, protože „nezvládli iniciaci do frakce, kterou si zvolili, a teď jsou z nich chudáci a dělají práci, kterou nikdo jiný dělat nechce“¹⁴⁰. Stejně jako Orwellovi proléti jsou odpadlíci považováni za méněcenné, žijí ve velmi chudých poměrech, stát se o ně moc nestará a je jim ponechána relativní volnost, jelikož se na ně nevztahují pravidla jednotlivých frakcí.

Zároveň odpadlíci zastupují tu trpící část obyvatelstva, jež se vyskytuje téměř v každém dystopickém díle a jež je stavěna do opozice k profitujícím členům daného společenství. Zatímco však například v *Hunger Games* je tato opozice velmi nápadná a má zásadní funkci při výstavbě románu, v *Divergenci* nehrají odpadlíci natolik zásadní roli. Jejich hlavní funkce je poukázat na hodnoty vyznávané touto fikční společností. Tou nejzásadnější je komunita. To, jak je na odpadlíky pohlíženo a fakt, že spousta jedinců by si radši vybralo smrt, než aby byli vyřazeni ze společnosti, dokazuje, nakolik jsou lidé ovlivněni propagandou hlásající heslo „Nejdříve frakce, potom krev“¹⁴¹.

Stratifikace společnosti v tomto dystopickém románu tedy spočívá zejména v rozdělení obyvatel Chicaga do pěti frakcí, z nichž se každá soustředí na rozvíjení jedné lidské vlastnosti. Frakce a komunita obecně tak hrají v jedincově životě tu nejzásadnější roli. Proto je nejdůležitější událostí v životě každého občana Obřad volby, protože až v tento okamžik se jedinec stává plnohodnotným členem společnosti.

Jennifer Lynn Barnes nachází paralelu mezi volbou nové frakce a jedincem, jenž konvertuje k jinému náboženství, a na jejím základě demonstruje důležitost takového rozhodnutí. Oba případy totiž představují odmítnutí všeho, k čemu byl člověk vychováván

¹³⁹ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 88. ISBN 978-80-7671-066-5.

¹⁴⁰ ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: Coobook, 2012, s. 23. ISBN 978-80-7447-125-4.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 35.

věřit¹⁴². Jedinec je tak nucen vzdát se všeho, co do té doby znal a považoval za správné, musí opustit tradice své staré frakce a přijmout za své všechny zvyklosti a všechna pravidla frakce nové. Stejně jako víra i hodnoty dané frakce jsou v jedinci hluboce zakořeněny a stávají se součástí jeho identity. Každý občan Chicaga se odmala ztotožňuje s vírou v jednu lidskou ctnost. Přestup do jiné frakce tak znamená zásadní změnu v osobní identitě a adaptaci na nový životní styl. Jedinec v podstatě přijímá novou víru – víru v jinou lidskou vlastnost.

Důležitost takovéto změny demonstruje i fakt, že Beatrice si s přestupem do nové frakce mění jméno a stává se z ní Tris. Tato skutečnost tak symbolizuje, že protagonistka je připravena na přijetí nové identity, uvědomuje si, že v nové frakci bude muset být novým člověkem.

„Jak se jmenuješ?“

„No...“ Nevím, nad čím přemýšlím, ale najednou už si nepřipadám jako „Beatrice“.

„Rozmysli si to,“ on na to a rty mu zvlídní mírný úsměv. „Jinak už ti říkat nebudeme.“

Nové místo, nové jméno. Tady se můžu stát novým člověkem.

„Tris,“ odpovídám rozhodně.“¹⁴³

Sama Veronica Roth v knize *The World of Veronica Roth's Divergent Series* uvádí: „Věřím, že jména, která si sami volíme, mohou být pro nás mocná a mohou ztělesňovat naši novou identitu.“¹⁴⁴

Autorka *Divergence* dále komentuje důležitost jmen mužského hlavního hrdiny Čtyřky (Tobiase). Čtenář, stejně jako Tris, nejdříve poznává tuto postavu pod jménem Čtyřka. Postupně se dozvídáme, že jméno Čtyřka je symbolického významu – značí počet strachů tohoto hrdiny. Hrdina si jméno zvolil sám, tato změna pak značí důležitou transformaci v životě Čtyřky. Tobias bylo jméno bezmocného chlapce, kterého týral jeho vlastní otec, zatímco Čtyřka je jméno muže, který se přestupem do jiné frakce dokázal vymanit z otcova vlivu. Změnou jména se rozhodl nechat veškerou bolest za sebou a začít nový život. Nicméně později v příběhu chce tato postava, aby ji Tris nazývala pravým jménem. Podle autorky románu k tomu vedly zejména dva důvody. Tím prvním je, že si

¹⁴² WILSON, Leah. *Divergent Thinking: YA Authors on Veronica Roth's Divergent Trilogy*. Dallas: BenBella Books, 2014, s. 30.

¹⁴³ ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: Coobook, 2012, s. 47. ISBN 978-80-7447-125-4.

¹⁴⁴ “I believe the names we choose on our own can be powerful, and they can embody a new identity for us.” ROTH, Veronica. *The World of Veronica Roth's Divergent Series*. New York: Katherine Tegen Books, 2012, s. 26.

hrdina uvědomil, že nemůže ignorovat svoji minulost a že je nutné se s ní vypořádat. Jeho druhou motivací byla skutečnost, že začal Tris věřit a nebál se před ní ukázat i svoji zranitelnost¹⁴⁵.

Ačkoliv je každému v talentové zkoušce doporučena frakce, do níž se hodí nejvíce, má každý jedinec možnost se svobodně rozhodnout, do jaké frakce bude až do konce života patřit. Možnost svobodné volby je něčím poměrně netypickým pro dystopii, jedincům bývá zpravidla role ve společnosti určena vůdčími autoritami (*Dárce, 1984*). Nicméně možnost volby a svobodného rozhodování jsou v *Divergenci* značně omezené. Společenská hierarchie je nepropustná, jakmile si člověk vybere svoji frakci, nemá možnost svoje rozhodnutí nikdy již změnit. Každý má své místo ve společnosti a musí se ho držet. Zároveň jakmile si jedinec vybere svoji frakci, musí žít striktně v souladu s pravidly dané frakce, která mohou být někdy rovněž značně omezující. Prostřednictvím Tris se dozvídáme, jak fungují pravidla a zákony zejména v Neohroženosti nebo Odevzdanosti: „V našem domě je jedno zrcadlo. Visí za posuvným panelem v chodbě v horním patře. Můžu se do něj podívat druhý den každého třetího měsíce, když mi matka stříhá vlasy – jedno z pravidel naší frakce.“¹⁴⁶

Takto nastavený systém je v souladu s principy dystopických děl – umožňuje lehce kontrolovat obyvatelstvo. Každý má své místo, má omezenou možnost pohybu mezi frakcemi a musí žít výhradně podle pravidel svého společenství. Zároveň však tento model společnosti vede k segregaci, která má za důsledek to, že i přes počáteční úmysl o rovnosti všech frakcí se vždy nějaká skupina povyšuje nad jinou. Nedůvěru v takto nastavený systém vyjadřuje i Čtyřka: „„Myslím, že děláme chybu,“ naznačí opatrně. „Všichni jsme se začali dívat na ctnosti jinejch frakcí skrz prsty a vyzdvihujem jenom ty naše. Tohle dělat nechci. Chci bejt statečněj, nesobeckej, chytřej, laskavej i čestnej.““¹⁴⁷

Nefunkčnost systému potvrzuje i závěr díla, kdy Sečtělí ve spolupráci s Neohroženými rozpoutají válku a nezdráhají se při honu na Divergentní zabít nevinné občany Odevzdanosti. V tomto bodě si lze všimnout jisté odchylky od klasického schématu dystopického díla – za pád režimu není, ať už přímo nebo nepřímo, prvotně zodpovědný protagonista, případně odboj, nýbrž sám systém a jeho vady. Problémem bylo to, že některé frakce se začaly považovat za nadřazenější vůči jiným. Jeanine, vůdkyně Sečtělých, se

¹⁴⁵ ROTH, Veronica. *The World of Veronica Roth's Divergent Series*. New York: Katherine Tegen Books, 2012, s. 27–28.

¹⁴⁶ ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: Cooboo, 2012, s. 7. ISBN 978-80-7447-125-4.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 282.

rozhodla zničit Odevzdanost, protože „stála v cestě její touze po moci, tak našla způsob, jak se jí zbavit. Neměla vlastní armádu, tak si ji objednala u Neohrožených. Věděla, že aby ji v budoucnu nic neohrozilo, bude potřebovat ovládat masy lidí, tak vyvinula simulační sérum a miniaturní transistory. Divergence je pro ni jen další problém, který je třeba vyřešit...“¹⁴⁸

Stejně jako Čtyřka i hlavní hrdinka si postupně začíná všimnout chyb zdejšího systému. Zprvu sice nezpochybňuje nastolený režim, nicméně od té doby, kdy zjistí, že je Divergentní, si začíná uvědomovat, že něco není v pořádku. Začíná tak její hon za pravdou, který Courtland Lewis připodobňuje k Platovi a jeho podobenství o jeskyni. Tris se zprvu sama nachází v takovéto jeskyni, v jeskyni chicagského frakčního systému, v níž je svázána a omezena společností a jejími očekáváními. Až poté, kdy se začne vymaňovat ze sociálních restrikcí a vydá se tak poprvé mimo „jeskyni“, je jí umožněno začít poznávat pravdu¹⁴⁹.

Veronica Roth ve své knize demonstruje, nakolik je jedinec ovlivněn společností, v níž žije, a jak omezující a zkreslený pohled na svět můžeme v důsledku sociálních restrikcí mít. Důraz na různé sociální jevy není ničím překvapujícím, vezmeme-li v potaz, že autorka studovala psychologii a sama dokonce přiznává, že zejména sociální psychologie jí byla velikou inspirací při vytváření fikčního světa *Divergence*. V knize můžeme také například najít odkazy na Milgramův experiment, zaměřený na poslušnost vůči autoritám a na to, jak mohou být, stejně jako v *Divergenci*, naše morální zásady v jistém prostředí proměnlivé¹⁵⁰.

Z předchozích odstavců je zřejmé, že sociální kontrola je hlavním prostředkem udržování obyvatelstva v poslušnosti. Všichni členové komunity jsou sledováni, aby se předešlo jakýmkoliv zločinům. Tento dohled je prováděn na dvou úrovních. Zaprvé celoplošně pomocí simulací při Obřadu volby, při nichž jsou odhalováni jedinci, kteří se vymykají zbytku společnosti. Zadruhé samotní vůdci frakcí a jejich přívrženci pozorují členy vlastní frakce a hledají jakékoliv známky odlišnosti a posuzují, zda daný jedinec zapadá do jejich společenství. Zároveň takto nastolený systém umožňuje omezovat lidské myšlení a chování. Každá frakce se soustředí pouze na jednu lidskou ctnost, obyvatelům Chicaga je tak záměrně znemožněno se rozvíjet i v jiných oblastech. Jelikož čím je jedinec vzdělanější a všestrannější, tím je více nebezpečný pro systém. Názorným důkazem jsou divergentní lidé.

¹⁴⁸ ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: CoBoo, 2012, s. 300. ISBN 978-80-7447-125-4.

¹⁴⁹ LEWIS, Courtland. *Divergent and Philosophy: The Factions of Life*. Chicago: Open Court, 2015, s. 12.

¹⁵⁰ ROTH, Veronica. *The World of Veronica Roth's Divergent Series*. New York: Katherine Tegen Books, 2012, s. 6.

Divergentní je ten jedinec, který jeví vlohy pro více než jednu frakci. Divergentní jedinci představují pro režim značnou hrozbu, a to hned z několika důvodů. Tím prvním je, že se nedají kontrolovat. Jedním ze způsobů, jak tento režim ovládá své občany, jsou simulace. Problém však je, jak již bylo výše zmíněno, že na divergentního jedince nepůsobí, stává se tedy neovladatelným, proto se systém těchto jedinců zbavuje. Nejnebezpečnějším místem se tak pro Divergentní stává Neohroženost, kde pomocí simulací trénují budoucí Neohrožení překonávání strachu. Tento trénink však nabývá nového účelu a tím je právě odhalování Divergentních.

Odhalování a následné zabíjení divergentních jedinců v nás může evokovat představu honu na čarodějnice. Obojí je založeno na strachu z neznámého a nepochopitelného, což je dalším důvodem, proč jsou Divergentní „nepohodlnými“ členy společnosti – jsou jiní. Tuto skutečnost napovídá již samotný název, který znamená odklon či odchýlení. Nikdo neví, jak pracuje mozek divergentního jedince, není jasné, proč někteří jedinci dokáží vzdorovat simulacím a jiní ne. Proto je na tyto jedince pohlíženo jako na hrozbu, jako na někoho, komu se nedá věřit. Celková filosofie společnosti je zaměřena na život v komunitě, individualita je potlačována, proto cokoliv vybočujícího ze standardu je považováno za nežádoucí. Tento postoj k divergenci zároveň reflektuje realitu a obecný negativní lidský přístup ke všemu odlišnému a neznámému.

4.3 Rodina

K pochopení fungování rodiny a její role v *Divergenci* je třeba brát v potaz motto, kterým se řídí dané společenství: „Nejdříve frakce, potom krev.“ Již od útlého věku je dětem vštěpováno, že pravou rodinou je jejich frakce, v níž by měly nalézt naplnění a smysl života. Důležitost a nezastupitelnost frakce umocňují slova Marcuse, vůdce Odevzdaných, že mimo frakci by nikdo nebyl schopný přežít¹⁵¹. V dystopickém Chicagu sice žije mimo frakce mnoho odpadlíků, jejich život je však chápán jako nenaplněný a neplnohodnotný.

Ve světě *Divergence* se setkáme s poměrně normálně fungující rodinou, která se mnoho neliší od naší reality. Tris a její rodinní příslušníci mají mezi sebou poměrně vřelé vztahy, je však zřejmé, že do rodiny zasahuje místní ideologie, ačkoliv ne v takovém množství, jako bývá v dystopiích běžné. V tomto fikčním světě má rodina důležitou, ale omezenou roli. Je primárním místem výchovy dětí do určitého věku, přičemž každá frakce

¹⁵¹ ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: Cooboo, 2012, s. 35. ISBN 978-80-7447-125-4.

má specifické hodnoty a pravidla, které se snaží členům vštípit. Podoba klasické rodiny se tak může lišit frakce od frakce. Existují však obecná pravidla, která stojí nad rodinou. Například žádný dospívající nesmí mluvit s nikým, včetně členů vlastní rodiny, o výsledcích svých talentových zkoušek.

Pokud si jedinec při Obřadu volby zvolí jinou než svoji rodnou frakci, toto společenství se stává jeho novou rodinou a dochází ke značnému omezení, ne-li úplnému přerušení kontaktu s rodinou biologickou. Je tak zdůrazňován význam loajality k frakci nad rodinnými vazbami. Tímto způsobem systém podporuje oddanost frakci a minimalizuje vliv biologické rodiny na jedince po Obřadu volby.

Role rodiny jako hlavního zprostředkovatele hodnot dané frakce demonstruje fakt, že pro rodiny je poměrně ostudné, pokud se jejich dítě stane tzv. přeběhlíkem a nezůstane ve svém rodném společenství. Sama rodina pak takového jedince často zavrhne za to, že opustil je a zejména svoji rodnou frakci. Například během Návštěvního dne si Tris všimne, že mnoho rodinných příslušníků přeběhlíků se nedostavilo, což ukazuje na rozsah sociálního stigma, kterému musí přeběhlíci čelit. I ve své nové frakci se musí vypořádávat s tím, že je k nim přístupováno jinak než k tzv. odkojencům, tedy těm, co zůstali věrní své rodné frakci. Na přeběhlíky je totiž často pohlíženo jako na zrádce a je pro ně velice náročné zapomenout na svůj domov a zapadnout do nové frakce.

Jedinec si tak často musí volit mezi rodinou a frakcí, přičemž společnost od něj žádá, aby vždy upřednostňoval frakci. U hlavní hrdinky však nedojde k tomu, že by dala přednost frakci před rodinou. Nikdy sice nedokázala žít v souladu s pravidly Odevzdanosti, a proto si zvolila jinou frakci, svoji rodinu nicméně milovala a byla ochotná se postavit své nové frakci, aby je ochránila.

4.4 Jazyk

Stejně jako v jiných dystopických dílech využívají i vůdci režimu v *Divergenci* různé jazykové prostředky k manipulaci a ovládnutí obyvatel. Nedochozí však k takovému zneužívání jazyka, jaké známe například z *1984*. V tomto dystopickém díle se jedná především o zatajování informací a záměrné vypouštění dezinformací.

Vůdci jednotlivých frakcí často zamlčují pravdu nebo poskytují zkreslené informace, aby dosáhli svých cílů. Například informace o divergentních jedincích jsou záměrně zatajovány. Běžným občanům není poskytnuto o Divergentních mnoho informací, obyvatelé Chicaga jsou udržováni v nevědomosti, což umožňuje vůdčí skupině nepozorovaně pátrat

po Divergentních a zabíjet je. Kolem Divergentních byl rovněž vytvořen narativ, že tito jedinci představují destabilizující prvek a jisté nebezpečí pro společnost. Nicméně z díla vyplývá, že ani sami vůdci neznají povahu divergentnosti a netuší, proč jsou někteří jedinci takto odlišní. Na Divergentní pohlíží jako na hrozbu zejména proto, že se nedají kontrolovat.

Obecně je celý frakční systém navržen tak, aby jeho obyvatelé měli omezený či žádný přístup k informacím o vnějším světě a zároveň sami o sobě. Je sice možné čerpat informace z médií, zejména z novin, nicméně není jasné, nakolik jsou zprávy objektivní. V díle je například zřejmé, že Sečtělост využívá hromadné sdělovací prostředky k šíření pomluv o Odevzdaných, čímž chce narušit důvěru v tuto frakci.

Občané Chicaga jsou rovněž podporováni v tom, aby si nechávali určité informace pro sebe a nikomu se nesvěřovali, například šestnáctiletí nesmí mluvit o výsledcích svých talentových zkoušek. V Neohroženosti je zase nepsaným pravidlem nezmiňovat se o svých starých frakcích. Takovýto přístup k informacím vede k tomu, že si lidé navzájem nevěří nebo se navzájem podezírají, což je velice výhodné pro vůdčí skupinu, která tímto způsobem předchází případným vzpourám ze strany obyvatelstva.

Běžným nástrojem moci dystopických světů je i odposlech a tajné sledování nebezpečných jedinců. V *Divergenci* se s tímto setkáme v Neohroženosti, kdy se všichni potencionálně divergentní jedinci dostávají do hledáčku vůdců frakce.

4.5 Historie

Součástí jazykové manipulace je i to, jak autority hovoří o minulosti daného společenství. V *Divergenci* je vytvořený jednotný narativ o tom, proč je město rozděleno do pěti frakcí. Lidem je předkládán názor, že tento model společnosti má své důležité opodstatnění v minulosti. Cílem takového rozdělení je udržovat mír a předejít dalším válkám a konfliktům, které v minulosti ničily svět. „Již před řadou desetiletí si naši předkové uvědomili, že za znesvářený svět nelze vinit žádnou politickou ideologii, náboženské přesvědčení, rasu ani národní hrdost. Dospěli k názoru, že na vině je pouze lidská povaha – sklon lidstva páchat zlo, ať už v jakékoli podobě. Proto rozčlenili společnost do frakcí, jejichž účelem bylo vymýtit ty lidské vlastnosti, které byly považovány za příčinu celosvětového sváru.“¹⁵²

¹⁵² ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: Cooboo, 2012, s. 34. ISBN 978-80-7447-125-4.

Historie je formována tak, aby podporovala a posilovala frakční identitu. Každé společenství zdůrazňuje jednu lidskou ctnost – tu, která byla protipólem lidské vlastnosti, kterou předci dané frakce považovali za zdroj zla v tehdejšímu světě. „Ti, kteří přičítali vinu agresi, utvořili frakci Mírumilovných. (...) Ti, kteří za viníka označili nevědomost, se seskupili do frakce Sečtělých. (...) Ti, kteří za příčinu zla označili pokrytectví, se sloučili do frakce Upřímných. (...) Ti, kteří poukazovali na sobeckost, se sjednotili ve frakci Odevzdaných. (...) A z těch, kteří odsuzovali zbabělost, se stali Neohrožení.“¹⁵³

Setkáváme se tu tak s velice podobným narativem, který je typický pro většinu dystopických děl, kdy si pomocí války a konfliktu v minulosti obhajuje vládnoucí skupina nastolený systém. Režim tak poskytuje obyvatelům důvody, proč mají věřit danému systému, a utvrzuje jedince v jeho nezbytnosti. Je totiž zapotřebí, aby lidé vnímali takovéto uspořádání společnosti jako to jediné a správné.

Nejenže obyvatelé Chicaga nemají pravdivé či úplné informace o založení vlastního města, zároveň nejsou vůbec informováni o širší historii světa. Alespoň takovýto dojem nabývá čtenář z vyprávění hlavní hrdinky. Tím, že je na vše nahlíženo z protagonistčiny perspektivy, máme, stejně jako ona sama, omezené informace. Nelze tedy s jistotou určit, zda je v nevědomosti udržováno celé město, nebo jen jeho část. Sama hrdinka dojde ke zjištění pravdy o okolním světě a k tomu, že je venkovní svět klíčem k pochopení celého systému, až v následujících dílech série po tom, co se na konci prvního dílu vydá za hranice pro ni dosud známého prostředí.

¹⁵³ ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: Cooboo, 2012, s. 35. ISBN 978-80-7447-125-4.

5 Dárce

Dárce je dystopickým YA románem z pera americké spisovatelky Lois Lowry. Kniha vyšla poprvé v roce 1993. V následujících letech připsala autorka další tři romány, které se zabývají podobnými tématy jako *Dárce* a volně na toto dílo navazují. V roce 2000 vyšlo *Hledání modré*, o čtyři roky později byl vydán *Posel v temném lese*. V roce 2012 napsala Lois Lowry poslední díl nesoucí název *Syn*. Všechny tyto knihy bývají zpravidla chápány jako součást jedné románové tetralogie pojmenované podle prvního dílu.

Děj *Dárce* se odehrává v blíže nespécifikované budoucnosti a vypráví příběh o dokonalém světě, v němž neexistují války, strach ani bolest. Prostřednictvím hlavního hrdiny, dvanáctiletého Jonase, nahlížíme do fungování dokonale organizované společnosti, v níž má každý jedinec jasně přidělenou roli. O všem rozhoduje Rada starších – o volbě povolání, o volbě partnera, o vyřazování jedinců ze společnosti atd. Každý rok se děti a dospívající z tohoto společenství účastní obřadů, které označují důležité milníky v jejich životech. Tím nejdůležitějším je dovršení dvanácti let, kdy je jedinci přiděleno jeho budoucí povolání. Obřadu Dvanáctek se účastní i hlavní hrdina a dostává povolání příjemce paměti. Jonas je jako jediný ze svého společenství vyvolen k tomu, aby uchovával vzpomínky a emoce minulých generací. Díky této práci se tak protagonista dozvídá, jak odlišně fungoval svět v minulosti, a zjišťuje, že jeho společenství není tak dokonalé, jak by se na první pohled mohlo zdát.

5.1 Strach a smrt

Strach a zejména smrt hrají klíčovou roli v Jonasově cestě k pochopení toho, jak jeho společenství funguje. Zpočátku děje se však zdá, že strach, smrt a obecně jakékoliv negativní emoce a prožitky z tohoto fiktivního světa již téměř vymizely. Například v porovnání s *Hunger Games*, kde lidé umírají hlady, jsou veřejně bičováni a popraveni, se tato společnost jeví jako dokonalá. Občané žijí v blahobytu a ve světě bez utrpení. Může za to takzvaná jednota, která byla ve společnosti v minulosti zavedena. Vše, co by mohlo mít negativní důsledky pro všeobecné blaho komunity, bylo z tohoto světa odstraněno nebo je to nějakým způsobem regulováno. Bezchybná společnost je však pouhou iluzí, protože i v tomto dystopickém světě se setkáme s bolestí, se strachem i se smrtí, které jsou nezbytné pro udržení nastoleného režimu v chodu.

Strach, úzkost, obavy nebo zlost jsou sice v tomto společenství přítomny, jedinci jsou však již odmala trénováni v tom, jak tyto emoce ovládat. Potlačování všech silných emocí,

nejenom těch negativních, či jejich kontrola jsou jedním ze způsobů, jak je ve společenství udržován mír a stabilita. Velké emoce totiž mohou vést k nepředvídatelnému chování a k narušení společenského řádu. Autority si jejich potlačováním udržují kontrolu nad obyvatelstvem a předchází tak konfliktům a nepokojům.

Děje se tak například prostřednictvím jednoho z obvyklých rituálů, kdy členové rodinných jednotek každý večer diskutují o svých pocitech. Toto sdílení pocitů pomáhá lidem identifikovat a usměrňovat své emoce a udržovat je na nízké intenzitě. Výsledkem je citově otupělá společnost, v jejímž hlavním zájmu je naplňování a uspokojování společných potřeb celé komunity, nikoliv potřeb vlastních. Dalším účelem tohoto rituálu je monitorování jedinců. Sdílení vlastních emocí totiž umožňuje vládnoucím autoritám zaznamenávat jakékoliv odchylky od žádoucího chování. Režim tak činí prostřednictvím odposlechů a kamer, které jsou rozmístěny po celém společenství – ať už v domech nebo na veřejných prostranstvích. Už jenom tím, že někdo vysloví nahlas nějaké své pochybnosti, sám sebe udá. Jonas se tak, aniž by to tušil, prostřednictvím dalšího každodenního rituálu, kterým je vyprávění snů, přizná ke svému prvnímu neklidu (více viz kapitola o rodině).

Je tedy zřejmé, že soukromí v této společnosti neexistuje. Monica Alina Toma¹⁵⁴ ve svém článku o dystopických motivech v *Dárci* uvádí, že tento sledovací aparát často bývá srovnáván s Foucaultovou interpretací panoptikonu. Panoptikon je model vězení, jehož promyšlený architektonický koncept umožňuje stálý dohled nad vězni, pozorovatel však zůstává skrytý. Foucault tento koncept rozvíjí dál a tvrdí, že systém moci a kontroly se pak stává internalizovanou součástí společnosti – jedinci, kteří jsou primárně objekty pozorování, nakonec sami začnou zastávat roli pozorovatelů¹⁵⁵. Se stejným principem se setkáme i v *Dárci*, lidé jsou pod neustálým dohledem jak ze strany vládnoucích autorit, tak i ze strany ostatních spoluobčanů. Proto v závěru knihy prchá Jonas ze společnosti v noci a je při tom velice obezřetný, jelikož kdyby byl zpozorován rodinou nebo sousedy, okamžitě by byl nahlášen.

Takto fungující fikční svět známe i z románu *1984*, v němž sledování a dozor jsou rovněž všudypřítomné¹⁵⁶. Cílem takového dohledu je pak zjistit i ty nejnítěšnější myšlenky jedince či nejdrobnější odchylky od žádoucího chování, aby mohlo být včas zamezeno

¹⁵⁴ TOMA, Monica Alina. Dystopian Community in Lois Lowry's Novel *The Giver*. *Echinoc Journal*. 2017, č. 32, s. 227–235.

¹⁵⁵ FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 195–206. ISBN 80-86019-96-9.

¹⁵⁶ ORWELL, George. *1984*. Přeložila Eva ŠIMEČKOVÁ. Brno: Levné knihy, a. s., 2009. ISBN 978-80-7309-808-7.

případné rebelii. Za prvé systém neustálého dohledu zajišťuje, že případný odpůrce režimu by byl chycen hned v samotném zárodku plánování své vzpoury. Za druhé slouží tento dohled i jako prevence – jedinec si je neustálého dohledu vědom a ví, že si musí dávat pozor na dodržování pravidel, jinak bude následovat postih.

Jak vyplývá z předchozích odstavců, režim v *Dárci* pracuje se strachem a s jinými negativními emocemi tak, jak se mu to hodí. Někdy je záměrně potlačuje, jindy uměle vyvolává atmosféru strachu, aby dosáhl svých cílů. Totéž platí i o bolesti. Lidé v této společnosti nejsou na bolest zvyklí, když už k nějaké dojde, dostávají okamžitě tlumič bolesti, aby nemuseli trpět. Nicméně v jednom případě je bolest naopak žádoucí a společností chápána jako norma, a to v případě tělesných trestů.

„Malé děti byly trestány podle odstupňovaného systému ran disciplinární hůlkou, což byla tenká, pružná tyčka, která při dopadu bolestivě štípla. Odborníci na výchovu byli v jejím používání důkladně školeni: za menší přestupky jedna rychlá rána přes dlaně, za druhý přestupek tři ostřejší šlehnutí přes lýtka.“¹⁵⁷ Tělesné tresty jsou v této komunitě považovány za standardizovaný a efektivní výchovný nástroj sloužící k nápravě nežádoucího chování. Děti se tak již od útlého věku učí, že jakékoliv odchýlení od očekávaného chování bude okamžitě potrestáno, což posiluje celkový řád a disciplínu. Jedná se také o další ze způsobů, jak režim využívá strach, konkrétně strach z bolesti, k výchově poslušného občana. Příkladem je Jonasův kamarád Asher, který byl v dětství opakovaně tělesně trestán za to, že se mu pletla slova a používal nesprávné výrazy, což vedlo až k traumatizujícím zážitkům – Asher přestal na nějaký čas mluvit.

K udržování kázně a k vytváření pocitu nejistoty rovněž slouží všudypřítomné ampliony. Ty se používají k oznamování méně závažných prohřešků, které nevyžadují potrestání. Trestem je už totiž samotné oznámení porušení pravidel v přítomnosti ostatních občanů. Jonas v díle zahanbeně vzpomíná na hlášení, které dostal prostřednictvím amplionu při jednom svém přestupku: „POZOR! PŘIPOMÍNÁME OBČANŮM MUŽSKÉHO POHLAVÍ, ŽE JE ZAKÁZÁNO ODNÁŠET Z REKREAČNÍ ZÓNY JAKÉKOLI PŘEDMĚTY A ŽE SVAČINA SE MÁ SNÍST, NE KŘEČKOVAT DO ZÁSOBY.“¹⁵⁸

Nejhorším trestem, který může jedinec této komunity oddržet, je takzvané vyřazení. To funguje velice obdobně jako vaporizace v *1984* – v obou případech se jedná o proces, při

¹⁵⁷ LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 60. ISBN 978-80-257-0870-5.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 28.

němž jsou lidé fyzicky odstraněni ze společnosti, téměř nikdo však přesně neví, co se s nimi stalo. Jedná se o hlavní způsob, jak se režim zbavuje nepohodlných jedinců. V *Dárce* může každý občan dvakrát závažně porušit některé společenským nastavené pravidlo, nicméně „... třetí šance neexistuje. Je jasně stanoveno, že pokud někdo poruší pravidla potřetí, nezbyvá než ho vyřadit.“ Jonas se zachvěl. Věděl, že se takové případy stávají. Dokonce přímo v jeho skupině Jedenáctek byl chlapec, jehož otec byl před léty vyřazen. Nikdo se o tom nikdy nezmínil jediným slovem, tak strašlivá hanba to byla“¹⁵⁹.

Existují však dva případy, kdy vyřazení není chápáno jako trest anebo hanba. Tím prvním je vyřazení novodítěte. Toto vyřazení doprovázejí pocity zklamání a smutku. To, že dítě nebylo dostatečně připraveno na život v komunitě, je totiž často chápáno jako selhání pěstouna. Naopak vyřazení starých občanů je příležitostí k oslavě a vždy jej doprovází radostný obřad.

Ve všech třech výše zmíněných případech má vyřazení své důležité opodstatnění. Lidé porušující pravidla jsou vyřazováni ze společnosti z toho důvodu, že by jejich nekorektní chování mohlo pro komunitu představovat hrozbu, a zároveň jejich eliminace slouží jako odstrašující případ – nikdo si nedovolí porušovat pravidla do takové míry, aby byl vyřazen. Co se týká novodětí, režim si dává pozor, aby do společnosti vpouštěl pouze ty jedince, kteří odpovídají jeho požadavkům. Autority nechtějí ve své společnosti žádné abnormality a individuální odlišnosti. Společnost založená na uniformitě je totiž snadněji ovladatelná. V případě starých lidí se jedná o to, že už nejsou pro společnost nijak užiteční. Každý jedinec musí mít ve společenství svoji roli, důchodci již však nemohou pracovat a nijak přispívat k chodu společenství, proto jsou z něho odejiti.

Jak již bylo výše zmíněno, většina komunity nemá ponětí, co takové vyřazení znamená. Ti, co sami vyřazení provádí, jako například pěstouni nebo ošetřovatelé v Domě stáří, ví, jak tento proces probíhá, nicméně hrůznost takového činu si nepřipouští, pouze bezmyšlenkovitě plní to, co jim bylo nakázáno. Tito jedinci byli trénováni k tomu, aby k takovým úkolům přistupovali pragmaticky a bez citů. Je tedy zřejmé, že ačkoliv smrt není v díle natolik explicitní jako v jiných dystopických románech, vyskytuje se ve společnosti v hojném množství, ale je režimem záměrně dobře skryta, lidé si její přítomnost často ani neuvědomují. Neuvědomost o skutečné povaze vyřazení pomáhá v komunitě zachovat klid. Kdyby občané věděli, že vyřazení znamená smrt, mohlo by to vyvolat vlnu odporu a protestů

¹⁵⁹ LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 14. ISBN 978-80-257-0870-5.

a destabilizovat tak celý společenský řád. Udržování této lži rovněž umožňuje autoritám se nepohodlných jedinců zbavovat bez povšimnutí.

5.2 Stratifikace společnosti

V *Dárci* se setkáme se stejným modelem společnosti jako v *Divergenci*, nachází se zde komunita založená na „rigidní segregaci nebo vyhoštění nepohodlných jednotlivců“¹⁶⁰. V obou románech dochází k vyřazování nepohodlných jedinců ze společnosti, nicméně zatímco v *Divergenci* je většina těchto jedinců stále fyzickou součástí fiktivního světa, v *Dárci* probíhá vyhoštění všech jedinců ze společnosti tím nejextrémnějším způsobem – jak již bylo výše zmíněno, jedinci jsou zabiti.

Vyhošťování jsou zpravidla ti občané, kteří již nejsou nadále pro společnost užiteční anebo do ní nějakým způsobem nezapadají. Ke všem odchylkám od zavedeného řádu věcí se tato komunita staví negativně, toto společenství je totiž založeno na unifikaci – lidé žijí ve stejných domech, všichni dostávají stejné přídělky jídla, každá rodinná jednotka vychovává právě dvě děti atd. I k procesu vývoje dětí se přistupuje jednotně. Ke zrušení variability a k potlačení individuality přispěla rovněž eliminace barev.

Jonas, dárcé a pravděpodobně rovněž Gabriel jsou však schopni barvy vidět. Zdá se, že tato schopnost bude mít nějakou souvislost s jejich barvou očí. Zatímco většina společnosti má oči tmavé, tito tři jedinci (spolu s pár dalšími) se od zbytku společenství odlišují tím, že mají oči světlé. Zatímco tmavá barva očí tak symbolizuje jednotu, světlá naopak individualitu a je tak zároveň důkazem, že se společnosti nepodařilo ze světa odstranit všechny odlišnosti.

Jonas je schopen vidět barvy ještě před tím, než se stane příjemcem paměti, později se za pomoci dárcé v této schopnosti zdokonaluje. Jako první dokáže vidět červenou barvu jablka, čemuž někteří kritici a autoři přikládají velikou důležitost. Například Susan G. Lea zde vytváří paralelu k jablku jako k zakázanému ovoci¹⁶¹. Jonas vidí něco, co by správně vidět neměl, barvy byly v podstatě společností „zakázány“, a to z několika důvodů.

Symbolika barev bývá častým jevem v dystopických dílech. Zatímco v *Příběhu služebnice* nebo v *Divergenci* se barvy používají ke stratifikaci společnosti – na základě různě barveného oblečení se odlišují různé skupiny lidí nebo vrstvy obyvatelstva – v *Dárci*

¹⁶⁰ PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, s. 88. ISBN 978-80-7671-066-5.

¹⁶¹ LEA, Susan G. Seeing Beyond Sameness: Using the Giver to Challenge Colorblind Ideology. *Children's Literature in Education*. 2006, roč. 37, č. 1, s. 57.

naopak považovala společnost barvy a následné rozdílnosti, které způsobovaly, za možnou příčinu konfliktů. Barvy mohou symbolizovat různé aspekty individuality a identity. Tím, že neexistují barvy, došlo ke smazání rozdílů mezi lidmi – byla sjednocena barva pleti, barva oblečení atp. Je pak jednodušší zachovat rovnost mezi občany, protože není možné, aby docházelo například k rasovým konfliktům. Barvy mohou zároveň vyvolávat emocionální reakce, jejich odstraněním se tak minimalizuje emocionální variabilita. V neposlední řadě se eliminací barev společnost vzdala možnosti volby. Společenství tím z jedince snímá břemeno volby a předchází těžkým nebo špatným rozhodnutím.

Lidé se tak nevzdali pouze barev, společenství toho ztratilo mnohem více. Lois Lowry se k tomu, o co všechno se společnost připravila a proč takto nastavená komunita nemůže fungovat, vyjádřila následovně: „... nemůžeme žít v ohrazeném světě ‚jen pro nás a jen teď‘, kde jsme všichni stejní a cítíme se v bezpečí. Museli bychom toho obětovat příliš mnoho. Bohatství barev a rozmanitost by zmizely, nebylo by proč chovat k ostatním skutečné city. A nebylo by proč se rozhodovat.“¹⁶²

I sám hrdina si postupně začíná uvědomovat, jaké negativní důsledky mělo pro společenství odstranění barev ze světa:

„Není to spravedlivé, že nic nemá barvu!“

„Není to spravedlivé?“ Dárce se na Jonase zvědavě zadíval. „Vysvětli mi, jak to myslíš.“ „No...“ Jonas se nad tím musel zamyslet. „Když je všechno stejné, nikdo nemá v ničem na vybranou. Chtěl bych se ráno probudit a sám se rozhodnout: vezmu si modrou halenu nebo červenou?“¹⁶³

Ačkoliv je tato komunita založena na jednotnosti, najdeme v ní i nějaké rozdílnosti, například co se hierarchie týče. V *Dárce*, podobně jako ve většině dystopických děl, narazíme rovněž na rozdělení společnosti na vládnoucí skupinu vs. zbytek obyvatelstva. Toto dělení nicméně nezpůsobuje to, že by nevládnoucí jedinci navenek nějak zjevně trpěli nebo strádali, jako například v *Hunger Games*. Z díla není jasné, zda autority žijí v lepších podmínkách nebo nějak zásadněji profitují z nevládnoucí části populace. Tato binární opozice spočívá zejména v dělbě moci.

¹⁶² LOWRY, Lois. Proslov autorky při převzetí Ceny Johna Newberyho. In: LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 201. ISBN 978-80-257-0870-5.

¹⁶³ LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 105. ISBN 978-80-257-0870-5.

V hierarchii zaujímá nejvyšší pozice Rada starších, v jejímž čele stojí předsedkyně, hlava společenství, kterou občané volí každých deset let. Rada starších dohlíží na všechny aspekty života komunity, od přidělování dětí do rodinných jednotek a rozhodování o jejich jméně, až po stanovování pravidel chování a přiřazování profesí. Určování povolání je jeden z nejdůležitějších úkolů Rady starších, který je brán velice vážně. Členové Rady po dlouhá léta sledují děti, aby zhodnotili, k čemu mají největší vlohy, a na základě výsledků svého pozorování pak jedincům na obřadu Dvanáctek oznamují jejich budoucí profese.

Tento ceremoniál nám může připomínat Obřad volby z *Divergence*. V obou případech se jedná o nejdůležitější milník v životě občana daného společenství. Nicméně zatímco v *Divergenci* k obřadu dochází v šestnácti letech, v *Dárci* již ve dvanácti. Zároveň se v *Dárci* setkáme s více obřady, ten ve věku dvanácti let je pouze tím nejdůležitějším, ne jediným. Až do věku dvanácti let prochází občané obřadem každý rok. Každý obřad má svůj symbolický význam a představuje konkrétní etapu vývoje dítěte. Například ve věku devíti let děti dostávají vlastní kolo, což symbolizuje jejich rostoucí nezávislost. Každoroční obřady rovněž umožňují autoritám sledovat vývoj a chování mladých občanů. Tyto ceremoniály také posilují pocit sounáležitosti a jednoty ve společnosti. Všichni členové komunity se těchto obřadů účastní a slaví dosažení nových milníků společně, což podporuje kolektivní identitu a soudržnost.

Děti jsou jejich pomocí rovněž vedeny k samostatnosti, odpovědnosti a jsou z nich trénováni poslušní občané, jejichž úkolem je být co nejvíce prospěšný pro společnost. Je jim sice ponechán i nějaký prostor pro hraní, vše je však bedlivě sledováno a neustále hodnoceno. Už v osmi letech začínají děti vykonávat dobrovolnické práce, které jim umožňují získat zkušenosti a dovednosti v různých profesních oblastech, a slouží tak k tomu, aby se děti seznámily s potřebnými pracovními návyky. Od dvanácti let jsou již systematicky trénovány k výkonu svého povolání. Děti v *Dárci* jsou tak nuceny dospět již ve velice nízkém věku. Tento urychlený proces dospívání je do značné míry vynucen společenskými normami a má zajistit, že každá osoba co nejrychleji a nejefektivněji začne přispívat ke zdárnému fungování celé komunity. Podobně jako v *Divergenci* i tady je na komunitu kladen veliký důraz. Hodnota člověka spočívá zejména v jeho prospěšnosti pro společenství.

Na rozdíl od *Divergence* však nemají lidé v *Dárci* možnost volby, jejich budoucí směřování je určeno Radou starších. Je sice možné se proti jejich rozhodnutí odvolat, stává se to však velice zřídka. Společenský systém je postaven na důvěře ve vedení a na přesvědčení, že autority ví nejlépe, co je pro jedince a komunitu nejlepší.

Ačkoliv jsou všechna povolání považována za důležitá a pro společnost nezbytná, z povídání Jonasovy matky je zřejmé, že některé společenské role mají větší prestiž než jiné.

„Novoděti jsou hrozně roztomilé,“ povzddechla si Lily. „Přála bych si dostat zařazení jako rodička.“

„Lily!“ okřikla ji matka ostře. „Takhle nemluv. To není zařazení, na které by člověk měl být hrdý.“

(...)

„Tři roky,“ odpověděla matka přísným tónem. „Tři porody a je konec. Zbytek života pak tráví jako dělnice, dokud nepřejdou do Domu stáří. Takhle by sis to představovala, Lily? Tři roky zahálky a pak až do stáří těžká dřina?“¹⁶⁴

Nejdůležitější roli ve společnosti, alespoň podle slov Jonasova otce¹⁶⁵, zastává příjemce paměti. Stát se příjemcem paměti je na jednu stranu považováno za velkou čest, což dokazuje i fakt, že toto důležité sociální postavení s sebou nese určitá privilegia. Příjemce paměti například může jako jediný z celé společnosti ve svém obydlí vypnout mikrofon a zamezit tak odposlechu. Na druhou stranu vede příjemce paměti velice osamělý život, téměř s nikým se nestýká, většina lidí ho ani nikdy neviděla. Víceméně žije mimo společnost. Přesto je jeho role pro společenství významná – má pravomoc měnit pravidla: „Změna pravidel byla nesmírně složitá věc. Když se někdy jednalo o něco opravdu důležitého, (...) musel o tom v konečné instanci rozhodnout příjemce paměti.“¹⁶⁶

Nicméně později se v díle ukazuje, že jeho role je v podstatě skoro až symbolická. Na základě svých znalostí historie by měl sice dávat autoritám cenné rady a do značné míry ovlivňovat jejich rozhodování, opak je však pravdou. Toto odpovídá příjemce paměti, když se ho Jonas ptá, jak často si k němu Rada starších chodí pro rady: „Málokdy. Jen když se vyskytne nějaký problém, s jakým se ještě nesetkali. Pak si mě zavolají, abych využil vzpomínky a poradil jim. Ale stává se to opravdu zřídka. Někdy bych si přál, aby moje vědění využívali častěji. Mohl bych jim povědět tolik věcí, poradit jim, co by bylo dobré změnit. Ale oni nestojí o změnu. Žijeme tu tak spořádaně, všechno je dopředu dané, nikdo netrpí. Přesně jak si to lidé sami zvolili.“¹⁶⁷ Ze slov dárce je zřejmé, že i když se Rada starších prezentuje otevřeně vůči novotám a radám ze svého okolí – i samotní občané tohoto

¹⁶⁴ LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 26–27. ISBN 978-80-257-0870-5.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 73.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 19.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 112.

společenství mají možnost vznést požadavky ke změně pravidel – jsou spokojeni se stávajícím režimem a nic měnit nehodlají. I sami obyvatelé tohoto společenství se smějí tomu, že je prakticky nemožné v této společnosti měnit pravidla, nebo že to trvá velice dlouhou dobu. Je zřejmé, že primárním cílem Rady starších není jednat v nejlepším zájmu obyvatel, ale udržet nad nimi moc a zajistit přetrvání daného režimu.

5.3 Rodina

Co se týká pojetí rodiny, tradiční fungování rodiny je v *Dárci* po vzoru jiných dystopických románů zničeno. Rodinné jednotky v *Dárci* vznikají uměle. Lidé jsou režimem připraveni o svobodnou volbu partnera, je to Rada starších, která má v této záležitosti hlavní slovo. „...výběr partnerů byl tak promyšlený, že když si dospělý zažádal o partnera nebo partnerku, trvalo celé měsíce a někdy i roky, než se dočkal schválení a vyhlášení nového spojení. Braly se v potaz nejrůznější vlastnosti – povaha, hladina energie, inteligence, zájmy – a všechny musely být v dokonalém souladu.“¹⁶⁸ Výběrem partnerů je minimalizováno riziko konfliktů a neshod mezi mužem a ženou. Jedná se zároveň o jeden z prostředků kontroly populace, pomocí něhož zabraňují autority vzniku hlubších emočních vazeb. Ty jsou pro režim nežádoucí, mohly by představovat riziko, jelikož by se mohly dostat do konfliktu s loajalností vůči celé komunitě. Mimo to mají zamilovaní a emocemi ovládaní lidé tendence dělat iracionální rozhodnutí a jsou tak hůře kontrolovatelní.

Z obdobných důvodů zasahuje režim i do sexuálního života partnerů – ten je pravděpodobně neexistující. Pro sexuální touhy, pudovost a obecně silné lidské emoční projevy se ve společnosti vžil termín neklid – ten je režimem regulován. Neklid je společností totiž chápán jako něco nežádoucího, co je potřeba ihned nahlásit a léčit pomocí pilulek, které musí povinně užívat každý jedinec. Režim záměrně přistupuje k neklidu jako k nemoci, aby v lidech umocnil potřebu užívat léky, jejichž cílem je tuto lidskou přirozenost potlačovat. Jedná se o další ze způsobů, jak autority ovládají obyvatelstvo. Potlačováním individuálních lidských tužeb režim předchází tomu, že tyto přirozené lidské potřeby budou občany rozptylovat od jejich skutečného poslání, kterým je budování prosperující komunity. Mimo to mohou vládnoucí autority tímto způsobem rovněž kontrolovat reprodukci.

¹⁶⁸ LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 55. ISBN 978-80-257-0870-5.

V této společnosti jsou k odnošení a k porodu dětí využívány náhradní matky, takzvané rodičky. Děti jsou těmto ženám po porodu okamžitě odebírány, a jakmile je uznáno za vhodné, jsou umístěny do rodinné jednotky. Režim takto zajišťuje sociální rovnost, čímž předchází případným konfliktům. Každá rodina má přiděleny dvě děti, všechny mají stejné možnosti a prostředí pro růst a vývoj a všechny jsou vychovávány obdobným způsobem. Pomocí systému rodiček je rovněž záměrně bráněno vzniku hlubšího emočního pouta mezi rodičem a dítětem. K tomu přispívá i fakt, že i jméno dítě získává od vůdčích autorit, nikoliv od svých rodičů. To podporuje ideu, že děti patří společnosti jako celku, nikoliv jednotlivým rodinám.

Rodiče sice do jisté míry svým dětem poskytují emocionální podporu, naprosto však chybí jakýkoliv láskyplný vztah mezi rodinnými příslušníky. V tomto stylu výchovy, jehož hlavním cílem je připravit jedince na fungování ve společnosti, totiž velkých emocí není třeba, naopak by mohly pro režim znamenat komplikace – jedinec by mohl začít upřednostňovat blaho rodiny před celkovým blahem komunity.

Rodinné jednotky mají čistě pragmatickou funkci, hlavním úkolem rodičů je učit děti pravidlům, zajistit jejich prospěšné fungování ve společnosti a vychovat poslušného občana. Zároveň fungují jako dozorcí, kontrolují, zda jejich děti dodržují stanovená pravidla, případně korigují jejich chování tak, aby bylo v souladu s předpisy společenství. Rodina tak představuje spíše jakousi organizační jednotku systému, v němž pro lásku není prostor.

Jonas až díky dárci a vzpomínkám na dávné časy pochopil, co to jsou láskyplné vztahy mezi rodinnými příslušníky. Rovněž poznal význam slova prarodič, jelikož nic takového v tomto fiktivním světě neexistuje. Aby bylo zamezeno případnému vzniku hlubších emočních vazeb mezi jedinci v rodinných jednotkách, jakmile nejsou rodiče potřební pro výchovu dětí, jsou přemístěni do ubytoven pro další bezdětné dospělé. Ve starším věku se potom dostávají do Domu stáří. Rodina, byť uměle vytvořená, tak nikdy nemá šanci žít pohromadě, což je jen další ze způsobu vůdčích autorit, jak zajistit loajlnost jedince vůči režimu, a nikoliv vůči vlastní rodině.

5.4 Jazyk

Stejně jako v jiných dystopických dílech i v tomto románu je jazyk jedním z nástrojů propagandy. Veliký důraz je v této společnosti kladen zejména na preciznost vyjadřování. Občané jsou vedeni k tomu, aby používali přesná a jednoznačná slova. Nepřesný jazyk by totiž mohl být nebezpečný, protože by mohl vést ke dvojsmyslům a nedorozuměním, mohl

by neúmyslně šířit mylné informace a poškozovat tak režim. Jazyková preciznost rovněž zastává funkci vnitřní kontroly. Když jsou lidé zvyklí používat přesný jazyk, vyvíjejí si vnitřní kontrolu nad svým vyjadřováním a chováním. Tím se stávají svými vlastními dozorci, což snižuje potřebu externího dohledu.

Občané se například pomocí přesného jazyka učí nelhat. Jonas jednou prohlásil, že „umírá hlady“, načež ho instruktor „bez meškání odvedl stranou a v krátkosti mu udělil soukromou lekci přesného vyjadřování. On přece hlady neumírá, vysvětloval Jonasovi. Má jen hlad. V jejich společenství nikdo neumírá hlady, ani v minulosti neumíral a nebude umírat ani v budoucnosti. Kdo to říká, lže. Samozřejmě že to tak nemyslí. Ale přesné vyjadřování slouží právě k tomu, aby nikdo nezalhal bezděčně“¹⁶⁹.

Tato ukázka demonstruje, jak společenství v *Dárci* přistupuje k jazyku. Fráze „umírá hlady“ je vnímána jako lež, jelikož ji instruktor posuzuje doslovně. Zatímco v jednom z dnešních pojetí metafory podle Lakoffa a Johnsona¹⁷⁰ jsou metafory chápány jako běžná součást jazyka, jako prostředek myšlení a chápání světa kolem nás – a tedy jako nezbytná část jazyka, která z něj nemůže být eliminována, v *Dárci* se společnost naopak snaží veškerou obraznost a metaforičnost z jazyka odstranit. Přenesení významu by totiž představovalo něco nadbytečného a potencionálně škodlivého – mohlo by vést k nedorozuměním. Takovéto užívání jazyka zároveň reflektuje celkovou ideologii společnosti, v níž není prostor pro kreativitu a jakoukoliv nejednoznačnost či rozporuplnost. Proto se již od útlého věku občané musí cvičit v tom, jak se vyjadřovat jednoznačně a přesně. Pokud se dopouští chyb, jsou pak za to často fyzicky trestáni.

Regulace jazykového projevu má zároveň za cíl potlačit individuální myšlení a vytvořit tak poslušného a snadno ovladatelného občana. V tomto případě můžeme vidět jistou podobnost mezi tím, jak s jazykem zachází vládnoucí autority v *Dárci* a v *1984*. V *Dárci* se sice neseťkáme s žádnou obdobou „doublethinku“¹⁷¹, v obou románech nicméně dochází k vážným zásahům do jazykového systému – slova jsou z něj buď odstraňována, nebo ztrácí svůj původní význam. Tím vůdci režimu omezují myšlení občanů a regulují jejich chování.

¹⁶⁹ LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 78. ISBN 978-80-257-0870-5.

¹⁷⁰ LAKOFF, George a JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-071-6.

¹⁷¹ ORWELL, George. *1984*. Přeložila Eva ŠIMEČKOVÁ. Brno: Levné knihy, a. s., 2009. ISBN 978-80-7309-808-7.

Například slovní spojení „mít rád“ je považováno za nepřesné a zastaralé. Když se Jonas zeptá rodičů, zda ho mají rádi, je pokárán za to, že se vyjadřuje nepřesně a používá zastaralý výraz: „„Přece víš, že naše společenství by nemohlo dost dobře fungovat, kdyby se lidé nevyjadřovali přesně. Můžeš se zeptat *Máte ze mě radost?* Odpověď zní *Ano,*“ pokračovala matka. „Nebo *Jste hrdí na moje výsledky?*““¹⁷² Občané jsou rovněž podporováni v tom, aby používali neutrální jazyk – je to jeden z dalších mechanismů, jak režim získává, z již výše zmíněných důvodů, kontrolu nad emocemi svých občanů.

Jazyk a jeho současná podoba úzce souvisí s principy, na nichž byla tato společnost v minulosti založena. Všechny věci a skutečnosti, které nebyly pro společnost praktické, přispívaly k tvorbě rozdílů, nebyly nezbytné pro všeobecné blaho nebo naopak ohrožovaly zdejší ideologii, byly ze společnosti odstraněny. Jazyk reflektuje realitu, proto v této komunitě velká množství slov, která pojmenovávala již neexistující entity, zanikla. Příkladem je sníh, jehož význam Jonas pochopí až prostřednictvím vzpomínek na dávné časy. Jiná slova se sice stále vyskytují v běžné mluvě, ale ztratila svůj původní význam a používají se pouze ve významu přeneseném:

„„Chovali se jako... jako...“

„Zvířata?“ navrhl Jonas a zasmál se.

„Přesně tak,“ rozesmála se i Lily. „Jako zvířata.“ Ani on, ani ona přesně nevěděli, co to slovo znamená, ale obvykle se používalo o někom, kdo je nevzdělaný nebo neobratný, zkratka kdo nezapadá mezi ostatní.“¹⁷³

Jindy zase režim nepoužívá původní pojmenování pro nějaké skutečnosti a záměrně je nahrazuje eufemismy, čímž zmírňuje nebo zakrývá skutečnost. Lze si zde všimnout jistého paradoxu. Zatímco, jak bylo výše zmíněno, tato společnost usiluje o přesné vyjadřování, v tomto případě jde proti vlastnímu přesvědčení a nepojmenovává věci pravými jmény, ale užívá různé opisy a eufemismy. Tato skutečnost tak dokazuje to, že i s jazykem zachází režim tak, jak se mu to hodí.

Příkladem je již dříve analyzovaný termín neklid nebo také slovo vyřazení. Když se prostřednictvím dárce hlavní hrdina dozví, jak funguje vyřazení a co se ve skutečnosti skrývá za tímto pojmem, zhrouť se mu svět. Je to zejména ta chvíle, kdy dárce odhaluje protagonistovi skutečnou náplň práce pěstouna, kdy dojde k největšímu narušení Jonasovy

¹⁷² LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 137. ISBN 978-80-257-0870-5.

¹⁷³ Tamtéž, s. 10–11.

víry ve společnost a ke vzniku pocitů zrady a odporu vůči vlastní rodině a hodnotám celé komunity. „*On ho zabil! Můj otec ho zabil!*“ uvědomil si Jonas, ohromený vlastním poznáním. (...) Jonas měl pocit, jako by mu něco rvalo vnitřnosti, cítil strašlivou bolest, která se prodírala na povrch a našla si průchod v drásavém křiku. „Já nechci! Nepůjdu domů! Nemůžete mě k tomu donutit!“ Jonas vzlykal, křičel a bušil pěstmi do postele.¹⁷⁴ Od této chvíle Jonas ví, že pro něj není možné v tomto společenství nadále žít, a je odhodlaný jednat, aby tyto kruté praktiky zastavil.

5.5 Historie

V dystopické literatuře se setkáme s různými přístupy k historii. Zatímco v *Hunger Games* není obyvatelstvu Panemu umožněno zapomenout na určité dějinné události, v *Dárce* nemají občané zdejšího společenství o minulosti žádné informace. „Dárce varuje před nebezpečím kulturní amnézie tím, že používá potlačování historické paměti jako nástroj totalitní kontroly...“¹⁷⁵ Neznalost historie má své důležité opodstatnění – předchází možnému zpochybňování současného stavu věcí. Pokud by lidé k historii přístup měli, mohli by začít porovnávat minulost se současností a kriticky zhodnocovat, jakým způsobem je jejich společnost řízena a zda se jejich předci neměli dříve lépe. Tímto způsobem však lidé žádné porovnání nemají, což umožňuje režimu si nastavit libovolná pravidla.

Na rozdíl od *Hunger Games* nebo *Divergence* se zdejší vůdčí autority ani nesnaží vytvořit jednotný narativ o tom, proč a jak vzniklo toto společenství, co tomu předcházelo atp. Za prvé z knihy vyplývá, že ani ti nejvýše postavení pravděpodobně neví, jak byla tato komunita zřízena. Proto se společnost snaží udržovat status quo, nic jiného totiž nezná. A rovněž proto je role dárce natolik důležitá, ten jediný totiž může pomoci hledat odpovědi na nově vzniklé problémy – jako jediný ví, zda se tato problematika nevyskytovala i v minulosti a jak ji případně jejich předci řešili.

Za druhé ani není třeba odůvodňovat takto fungující model společnosti. Kvůli přísnému dohledu a zničení tradičního fungování rodiny není možné, že by se z generace na generaci předávaly informace o tom, jak svět dříve vypadal. Pro občany je tak toto zřízení

¹⁷⁴ LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 161–162. ISBN 978-80-257-0870-5.

¹⁷⁵ “The Giver warns against the dangers of cultural amnesia by depicting the suppression of historical memory as a tool of static totalitarian control...”

HANSON, Carter F. The Utopian Function of Memory in Lois Lowry's *The Giver*. *Extrapolation*. 2009, roč. 50, č. 1, s. 45.

společnosti to jediné, které kdy poznali. Již od mala jsou vychováváni k tomu, aby ve zdejší režim bezmezně věřili, proto nemají důvod ho zpochybňovat nebo považovat za nesprávný. To umožňuje vládnoucí elitě s jedinci manipulovat a omezovat jejich svobody, občané si totiž ani neuvědomují, jak špatně je s nimi zacházeno. Je ovšem možné, že si kvůli nedostatku informací o historii ani sama Rada starších nepřipouští, že jedince omezuje a nejedná s nimi správně.

Jediný, kdo má přístup ke vzpomínkám na dávné časy, je příjemce paměti. Jeho role se ukáže být jako klíčová, protože minulost, kterou dárce Jonasovi vyjeví, přinutí protagonistu začít zpochybňovat stávající režim. Nejdříve se však zdá, že ho nové vzpomínky na válku, násilnou smrt a různé druhy bolesti utvrzují v tom, že jeho předci jednali správně, když založili toto společenství, v němž žádné takové negativní aspekty života již neexistují. Později však začne Jonas zjišťovat, že odstranění těchto negativních věcí bylo provedeno na úkor mnoha pozitivních. Prostřednictvím svých nových poznatků o minulosti tak začíná Jonas chápat, jak režim funguje, stále je však pro něj obtížné se vymanit z ideologie, která mu byla již od útlého věku vštěpována. Tuto skutečnost demonstruje jedna z klíčových ukázek díla, v níž Jonas s dárce rozebírají, proč z jejich společenství byla odstraněna možnost svobodné volby:

„A my se neodvažujeme nechat lidi, aby se sami rozhodovali.“

„Není to bezpečné?“ nadhodil dárce.

„Není, ani trochu,“ odpověděl Jonas bez váhání. „Co kdyby si směli sami vybrat partnera? A co kdyby se rozhodli špatně?“

(...)

„Lidi je opravdu potřeba chránit před špatným rozhodnutím.“

„Je to bezpečnější.“¹⁷⁶

Nicméně Jonas začíná mít čím dál tím větší pochybnosti o režimu a začíná nesouhlasit s tím, na jakých principech byla tato společnost založena.

„Proč je nevidí všichni? Proč barvy zmizely?“

Dárce pokrčil rameny. „Lidé o tom rozhodli, stejně jako rozhodli o zavedení jednoty. Stalo se to dávno, dřív, než kam sahají moje vzpomínky nebo vzpomínky předchozího příjemce, mnohem, mnohem dřív. Vzdali jsme se barev, když jsme se vzdali slunečního svitu

¹⁷⁶ LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 106. ISBN 978-80-257-0870-5.

a skoncovali s odlišností.‘ Na chvíli se zamyslel. ‚Naučili jsme se leccos ovládat. A něčeho jsme se zas museli vzdát.‘

‚To jsme neměli dělat!‘ Vyhrkl Jonas rozhorleně.¹⁷⁷

Jsou to však až ty chvíle, když pomocí vzpomínek na minulost Jonas zjistí, co to dříve byla láska, a rovněž když se dozví, co znamená vyřazení, kdy si hrdina plně uvědomí, že nesouhlasí s tím, jaké hodnoty toto společenství vyznává. Proto se s dárcem rozhodnou, že je třeba, aby všichni lidé měli přístup k minulosti. Věří, že i jejich spoluobčané si tak uvědomí všechny negativní aspekty této společnosti.

¹⁷⁷ LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, s. 104. ISBN 978-80-257-0870-5.

6 Komparativní analýza

Cílem následující části diplomové práce je komparace *Hunger Games*, *Divergence* a *Dárce*. Nejdříve bude provedeno porovnání románů z hlediska jejich zařazení k young adult literatuře. Stěžejní částí této kapitoly bude nicméně porovnání dystopických světů a zejména nástrojů moci, které jsou ve fiktivních společnostech uplatňovány.

6.1 Young adult literatura

Jak již bylo dříve zmíněno, všechna tři díla se zpravidla řadí k young adult literatuře, jediný *Dárce* se nicméně může pohybovat na pomezí YA literatury a literatury pro děti. Hlavním důvodem, proč *Dárce* bývá někdy určován již dětským čtenářům, je nízký věk hlavního hrdiny a jemu odpovídající témata.

Čtenáři LPDM často čtou knihy o hrdinech, kteří jsou stejného nebo podobného věku. Jonasovi je na počátku románu teprve jedenáct let, v průběhu příběhu se z něj stává dvanáctiletý hrdina. *Dárce* oslovuje stejně staré čtenáře a ti by se, jak je patrné z teoretické části této diplomové práce, na základě vymezení některých autorů ještě neřadili k YA čtenářstvu, nýbrž ke čtenářstvu dětskému. Zároveň je v knize méně explicitního násilí, romantických vztahů a dalších témat, která jsou typická pro YA literaturu. V porovnání s *Hunger Games* a s *Divergencí* je i jazyková stránka tohoto díla jednodušší, jasnější, bez vulgarismů. Tato skutečnost nemusí být nutně dána tím, že by dílo cílilo na mladšího čtenáře, nicméně je třeba brát v potaz jazyk samotného fiktivního společenství, který je sám o sobě „prostší“ (viz kapitola 5.4).

Na druhou stranu se Jonas na svůj věk chová velice vyzrálé a kniha otevírá hluboká a komplexní témata, která k pochopení vyžadují zralejšího čtenáře a jsou typická spíše pro YA texty, jako například téma hledání vlastní identity. Mimo to se podle některých odborných publikací a autorů dvanáctiletí již řadí k „mladým dospělým“, a tak bývá kniha někdy klasifikována i jako young adult literatura.

Co se týká *Hunger Games* a *Divergence*, u těchto románů nejasnost ohledně jejich zařazení nepanuje. Je to dáno starším věkem hlavních hrdinů – jak Katniss, tak Tris je 16 let – od čehož se odvíjí témata relevantní pro svět dospívajících. Násilí je zde mnohem explicitnější, knihy se mimo jiné zabývají romantickými vztahy a jejich fyzickými projevy, hledáním identity, problematikou rodinných vztahů, vzhledu a dalšími tématy, jež jsou příznačná pro literaturu určenou mládeži.

Co všechny tři knihy mají společné z pohledu young adult literatury je hrdina v „teen“ letech a již zmiňované téma hledání vlastní identity a sebe sama. Tris, Jonas i Katniss často stojí před nelehkými životními úkoly. To, jak se s nimi vypořádají, formuje jejich osobnost a určuje jejich budoucí směřování. Takové rozhodnutí však nemá vliv pouze na hrdiny samotné, ale ovlivní to chod celého společenství. S tím úzce souvisí další častý motiv YA literatury – vyvolenost hlavního hrdiny, kdy se zprvu zdánlivě obyčejní protagonisté stávají pro společnost důležitými a nepostradatelnými osobnostmi. Tato výjimečnost úzce souvisí s odlišností hrdinů. Všichni tři protagonisté do svého společenství nějakým způsobem nezapadají – v něčem se totiž od zbytku společnosti liší. S tímto je pak následně úzce spjata i young adult téma sociální identity – všichni tři hrdinové se snaží pochopit, jak jejich společenství funguje, a snaží se v něm nalézt své místo.

6.2 Nástroje sloužící k udržování moci

Hunger Games, *Divergence* i *Dárce* se řadí k dystopické literatuře, což dokazuje i analytická část této práce, která na základě analýzy nástrojů moci vytyčila dystopické rysy těchto románů. Už jen z toho důvodu, že romány přináležejí ke stejnému žánru, najdeme v dílech obdobné znaky, podobná témata a opakující se schémata. Na druhou stranu se díla v tom, jak pracují se strachem a se smrtí, jak stratifikují společnost a přistupují k rodině a jak používají jazyk a hovoří o historii, často liší.

Strach a smrt

Co se týká atmosféry strachu a smrti, ta je nejvíce explicitní v *Hunger Games*. Právě tento režim využívá, zejména prostřednictvím Hladových her, veřejných bičování a poprav, strach a bolest k dosahování svých zájmů. Často tak činí otevřeně a veřejně. Smrt je velmi násilná, čtenář je často svědkem brutálních scén. V *Divergenci* rovněž dochází k zabíjení, vládnoucí autority se zprvu nicméně k těmto ohavným činům otevřeně nepřiznávají. Na rozdíl od *Hunger Games* tak o těchto praktikách vládnoucích orgánů mají ponětí jen někteří jedinci. I zde se tak setkáme s množstvím násilných scén, je jich ale méně, kniha se zaměřuje spíše na psychologické a emocionální dopady strachu a smrti na jedince. Lidé z tohoto společenství nepocítují největší strach z toho, že by mohli přijít o život, jak je tomu v *Hunger Games*, nýbrž z toho, že by byli vyřazeni ze společnosti. Strach z vyřazení ze společnosti je nicméně společný pro všechny romány, v *Divergenci* a v *Dárce* je však stavěn více do popředí než v *Hunger Games*.

Společnost v *Dárci* působí ze všech tří jako ta nejvíce harmonická a mírumilovná, strach z ní téměř vymizel. Přesto se režim, stejně jako ve zbylých románech, zbavuje nepohodlných občanů tím, že je zabíjí. Podobně jako v *Divergenci* o tom ví pouze hrstka lidí, ti, co to ví, si nicméně na rozdíl od obyvatel Chicaga nepřipouští hrůznost těchto činů. Zároveň by se dalo říci, že smrt je zde zobrazována subtilněji, tyto vraždy probíhají „humánnějším“ způsobem, spíše připomínají eutanázii. Lidem je vpíchnuta injekce, zatímco v *Hunger Games* a v *Divergenci* dochází ke střelení a jiným krutějším popravám.

Ačkoliv se strach a smrt vyskytují ve všech společenstvích a pomáhají udržet jejich status quo, rozdíl je v tom, jak režimy ke smrti přistupují. V *Hunger Games* se jedná o základní nástroj moci, jímž vládnoucí autority získávají moc nad obyvatelstvem. V *Divergenci* je ten základní prostředek kontroly stratifikace společnosti, smrt je způsob, jakým vládnoucí autority řeší abnormality ve společnosti, v závěru díla je důsledkem touhy po politických změnách. V *Dárci* je v porovnání s ostatními díly smrt pojímána jinak. Společenství ani nechápe pravou podstatu smrti. Smrt je, v podobě vyřazení, normalizována a brána jako běžná součást života jedinců, nikdo si však neuvědomuje hrůznost takového činu.

Stratifikace společnosti

V dílech se setkáme s různými typy společenství. Zatímco v *Hunger Games* panuje politický despotismus, v němž jako ten hlavní prostředek kontroly slouží zejména strach, v *Divergenci* a v *Dárci* se setkáme spíše se segregací a s vyhošťováním nepohodlných jedinců. V *Hunger Games* a v *Dárci* narazíme na klasické dělení společnosti na vládnoucí či privilegovanou skupinu vs. zbytek obyvatelstva. Zatímco v *Hunger Games* toto dělení společnosti způsobuje značné sociální rozdíly – vládnoucí autority žijí v blahobytu, zbytek společnosti trpí nedostatkem – v *Dárci* se s takovouto nerovností nesetkáme.

V *Divergenci* nenarazíme vyloženě na jednu vládnoucí skupinu, svět je založen na rovnocennosti frakcí, každé společenství má určitou samosprávu, volí si své vlastní vůdce, a ti se pak ve spolupráci s autoritami z ostatních frakcí podílí na chodu celé společnosti. Binární opozice mezi vládnoucí skupinou a zbytkem obyvatelstva zde není natolik zřejmá a jasně vyznačená. Naopak je zde jasně zřetelné dělení na členy a nečleny společnosti. Tímto se *Divergence* liší od ostatních románů. V *Dárci* nebo v *Hunger Games* jsou nevyhovující jedinci ze společenství fyzicky odstraňováni – jsou zabíjeni. V *Divergenci* se tak také děje v některých případech, například u divergentních jedinců. Ostatní jedinci nezapadající do

společnosti, odpadlíci, jsou však v tomto fiktivním dystopickém společenství fyzicky stále přítomni, jen nejsou považováni za jeho součást. Dalo by se tedy obecně říci, že ačkoliv se to někdy děje odlišnými způsoby, všechna tři dystopická společenství používají jako jeden ze svých nástrojů moci eliminaci jedinců, kteří vykazují nějaké nežádoucí znaky pro společnost.

Dalším společným znakem všech románů je, že každá společnost má v čele systému jednu vůdčí osobnost. V *Hunger Games* jí je prezident Snow, v *Dárci* zaujímá nejvyšší místo ve společnosti předsedkyně Rady starších a v *Divergenci* je do pozice vůdce stavěna Jeanine, vůdčí osobnost Sečtělých. Nicméně zatímco prezident Snow je vykreslován jako suverénní a absolutistický vládce, který má v Panemu hlavní slovo, předsedkyně Rady starších je v románu zmíněna spíše okrajově. Zdá se, že o důležitých záležitostech rozhoduje kolektivně celá Rada starších, nikoliv jedna autorita. Co se týče *Divergence*, systém jako takový nemá jednoho vůdce. Nicméně Jeanine může být považována za hlavní vůdčí osobnost, jelikož je to zejména ona, kdo stojí za naplánováním vzpoury, ovládnutím části obyvatelstva a následným svržením systému.

V dílech se rovněž setkáme s různě segregovanými skupinami obyvatelstva. V *Hunger Games* je Panem rozdělen do 12 krajů na základě jejich specializace na různé oblasti produkce, krajům pak velí Kapitol. V *Divergenci* jsou lidé podle svých ctností rozděleni do 5 frakcí. Každý tak má své jasně dané místo ve společenství, pozice jedince je neměnná a zpravidla nedochází k prolínání jednotlivých skupin. Pouze v *Dárci* se nesetkáme s vyloženou dělbou komunity do skupin, podobnou funkci nicméně zastává přiřazení povolání. I zde má jedinec jasně určenou a neměnnou roli ve společnosti.

Rodina

Ve všech třech románech se setkáme s odlišným pojetím rodiny, přesto lze nalézt nějaké podobnosti, zejména mezi *Divergencí* a *Hunger Games*. Tyto romány se liší od většiny dystopických textů tím, že v nich ještě úplně nebylo zničeno tradiční fungování rodiny. Jak v Panemu, tak i v Chicagu se setkáme s obdobným fungováním rodiny, na jaké jsme zvyklí v současnosti. Rodiny jsou pro Tris a Katniss místem, odkud do jisté míry mohou čerpat lásku a podporu. Rodinní příslušníci mají mezi sebou zpravidla vřelé vztahy a hlavní hrdinky by udělaly cokoli, aby je ochránily. Dystopické režimy v obou románech si nicméně uvědomují důležitost rodiny a možná nebezpečí, která by tato základní sociální

jednotka mohla pro ně představovat. Proto vůdčí autority Panemu i Chicaga do fungování rodiny zasahují, přesto tato opatření nejsou natolik drastická jako v *Dárci*.

V *Hunger Games* je rodina chápána jako nejzranitelnější místo každého jedince, proto využívá Panem k ovládnutí svých občanů strach o jejich blízké. V *Divergenci* má rodina omezenou roli a setkáme se zde s většími zásahy do jejího fungování. Hlavním úkolem rodičů, až do Obřadu volby, je vštěpovat svým dětem pravidla dané frakce. Po obřadu, kdy dospívající občané často přeběhnou do jiné frakce, rodina začíná postrádat funkci, a tak i dochází k omezení kontaktu mezi rodinnými příslušníky. Frakce má totiž před rodinou přednost.

Stejně jako v *Divergenci* i v *Dárci* je komunita před rodinou upřednostňována, v tomto případě je však zásah do fungování rodiny mnohem extrémnější. Tradiční rodina v tomto světě neexistuje, rodinné jednotky jsou tvořeny uměle, děti na svět přivádí náhradní matky. O většině aspektů života dítěte pak rozhodují vůdčí autority a jimi stanovená pravidla. Hlavní funkcí rodinných jednotek je tak z jedince vychovat poslušného a všech norem znalého občana. Jakmile je tento cíl splněn a dítě je připraveno začít aktivně přispívat ke zdárnému chodu společnosti, rodina se stává, podobně jako v *Divergenci*, nadbytečnou jednotkou, a proto je zrušena.

Jazyk

Ve všech analyzovaných románech figuruje jazyk jako jeden z nástrojů propagandy, liší se však míra jeho zneužívání a způsoby, jak je jazyk využíván k ovládnutí a manipulaci obyvatel. V *Hunger Games* a v *Divergenci* hraje jazyk zásadní roli, zejména co se zatajování informací a vypouštění dezinformací týče. Zneužíváním síly masmédií a informačních technologií dochází k manipulaci veřejného mínění. Kapitola prezentuje různé skutečnosti tak, jak uzná za vhodné – například manipuluje s veřejným obrazem splátců, prezentuje Hladové hry jako slavnostní událost nebo zatajuje historická fakta. Se zamlčováním informací se setkáme rovněž v *Divergenci*, společnosti například zůstává ukryta pravda o divergentních jedincích či o historii. I zde se využívají hromadné informační prostředky k šíření nepravd, mylných informací nebo pomluv o jednotlivých frakcích. V obou dílech je pak do určité míry omezena svoboda slova – vůdčí autority mají různě po společnosti rozmístěny odposlechy a jedinci si tak musí dávat pozor na to, co říkají.

V *Dárci* dochází k mnohem extrémnějšímu zneužívání jazyka v porovnání se zbylými romány. K odposlechu a k zatajování informací se přidávají i velké zásahy do jazykového

systemu. Svoboda projevu je zde ještě více omezena – po jedincích je vyžadován přesný jazykový projev, z něhož je eliminována veškerá emocionalita a obraznost. Paradoxně se však setkáme i s eufemismy, jejichž cílem je skrýt skutečný význam některých pojmů. Jazyk v *Dárci* nefiguruje zejména jako nástroj k ovlivnění veřejného mínění, jako je tomu v *Divergenci* a v *Hunger Games*, ale hlavně jako prostředek sloužící k potlačení emotionality, ke kontrole chování a k omezení myšlení.

Historie

Historie hraje ve všech třech dystopických světech zásadní roli. Úzce souvisí s jazykovou manipulací – jak již bylo výše zmíněno, jak v *Divergenci*, tak v *Hunger Games* vykreslují režimy historii v souladu se svými zájmy. Občané společnosti tak mají k dispozici pouze jednotný, režimem vytvořený narativ o tom, jak jejich společnost vznikla. Zároveň však z děl není zřejmé, kolik toho o minulosti vědí samy vůdčí autority.

V obou románech je zmiňována temná minulost, plná válek a jiných katastrofických událostí, která je stavěna do kontrastu s pozitivní přítomností – tímto způsobem vůdčí autority umocňují nezbytnost současného modelu společnosti. V porovnání s ostatními romány lpí režim v *Hunger Games* na minulosti nejvíce, vůdčí osobnosti v podobě každoročních Hladových her připomínají občanům krajů historickou rebelii a tím jim nedovolují zapomenout na temné dějiny. Naopak v *Dárci* minulost jako by nikdy ani neexistovala, o dějinných událostech má přehled pouze příjemce paměti. Minulost zde zastává odlišnou funkci, neumocňuje nezbytnost současného stavu věcí, jako v *Hunger Games* a v *Divergenci*, naopak se v závěru díla stane příčinou Jonasova prozření a jeho uvědomění si „zkaženosti“ celého systému. Na „vině“ může být i fakt, že Jonas se jako jediný ze tří protagonistů dozvěděl skutečnou pravdu o tom, jak svět vypadal dříve.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo na základě analýzy současných dystopických young adult děl, konkrétně *Hunger Games*, *Divergence* a *Dárce*, zhodnotit, jaké jsou v těchto románech používány nástroje moci, pomocí nichž je obyvatelstvo daných fikčních světů udržováno v poslušnosti. Práce si kladla za cíl určit, jak se v tomto ohledu jednotlivá díla liší, anebo naopak shodují, a vyvodit, co tyto poznatky vypovídají o zobrazení dystopických motivů v literatuře pro „mladé dospělé“.

Aby tyto otázky mohly být zodpovězeny, bylo nejdříve nutné v teoretické části diplomové práce stanovit elementární rysy, vývoj a současné tendence YA literatury. Pro plnou charakteristiku a pochopení této oblasti literatury byla do diplomové práce rovněž zahrnuta kapitola o literatuře pro děti a mládež, jelikož se jedná o soubor textů úzce souvisejících a částečně se překrývajících s texty, které spadají do kategorie young adult. Z analýzy sekundární literatury vyplynulo, že ani pro jeden termín neexistuje jednotná definice, různí literární vědci, či různá knižní nakladatelství nebo různé literární příručky stanovují odlišná vymezení těchto pojmů, zejména co se věkové hranice cílových čtenářů týče.

Pro analyzované knihy není příznačná pouze young adult tematika, ale zároveň veliké množství dystopických témat a motivů. Jednou z hlavních otázek, kterou se tato diplomová práce zabývala, bylo, jak dystopická společenství těchto tří románů fungují, zejména co se udržování stability nastoleného systému týče. K zodpovězení této otázky bylo třeba na základě sekundárních pramenů definovat termín dystopie, vymežit základní rysy tohoto žánru, vzít v potaz jeho vývoj a stanovit obecnou charakteristiku nástrojů moci v dystopické literatuře. Z analýzy sekundárních zdrojů vyplynulo, že dystopické režimy nejčastěji využívají strach a smrt, stratifikaci společnosti, rodinu, jazyk a historii jako nástroje k udržování moci.

Následná analytická část diplomové práce zkoumala, jak konkrétní dystopické světy v *Hunger Games*, v *Divergenci* a v *Dárci* využívají dříve stanovené nástroje moci. Z následné komparativní analýzy pak pramení poznatek, že všechna tři díla uplatňují všechny z výše zmíněných prostředků, často se však liší způsoby, jak jsou dané nástroje moci využívány, a jejich míra užití.

Nejvíce smrti a strachu nalezneme v *Hunger Games*, jedná se o základní nástroj moci zdejšího režimu. V *Divergenci* se rovněž setkáme s násilnými scénami, jsou však méně časté

a nejsou tolik explicitní. *Dárce* působí nejmírumilovněji, přesto zde dochází k vraždám – avšak režimem dobře skrytým a v porovnání s předchozími romány poměrně humánním.

Ve všech společenstvích rovněž panuje strach z vyřazení ze společnosti. Jako jeden z hlavních způsobů ovládnání obyvatelstva je využíván zejména v *Divergenci*, kde obava z vyřazení z komunity je natolik silná, že si jedinec často raději zvolí smrt, než aby žil mimo společnost, a v *Dárci*, v němž se vyřazení dokonce stává přímou hrozbou a trestem za neuposlechnutí pravidel. Ve všech dílech je jako jeden z nástrojů moci využívána i hierarchizace společnosti – populace je dělena do skupin, každý má ve společenství své místo, jedincova pozice je většinou neměnná. Ve všech románech se setkáme s jednou vůdčí osobností a s binárními opozicemi – ať už se jedná o dělení na vůdčí autority vs. zbytek obyvatelstva (*Hunger Games*, *Dárce*) nebo na členy vs. nečleny společnosti (*Divergence*).

Pojetí rodiny se moc neliší od naší reality v *Hunger Games* a v *Divergenci*. Přesto tato sociální jednotka slouží jako jeden z nástrojů moci. Režim buď zneužívá strach obyvatel o jejich blízké (*Hunger Games*) nebo částečně narušuje rodinné vazby tím, že upřednostňuje význam komunity před důležitostí rodiny (*Divergence*). Největší zásahy do fungování rodiny jsou patrné v *Dárci* – rodinné jednotky jsou vytvářeny uměle – jedná se tak o jeden z hlavních prostředků používaných k ovládnání obyvatelstva v tomto románu.

Dalším nástrojem moci je jazyk, k jehož největšímu zneužívání dochází prostřednictvím zásahů do jazykového systému v *Dárci*. V *Hunger Games* a v *Divergenci* se nesetkáme s tak závažným zneužíváním jazyka, přesto hraje důležitou roli, zejména co se zatajování informací či šíření dezinformací týče.

Často dochází k šíření dezinformací o historii (*Hunger Games*, *Divergence*) anebo k úplnému zapření její existence (*Dárce*), pomocí čehož režim zajišťuje, že obyvatelstvo vnímá současný model společnosti jako ten jediný správný.

Další část komparativní analýzy se zabývala rozbořením děl z hlediska jejich zařazení k young adult literatuře. Z tohoto oddílu diplomové práce vyplývá, že zatímco ohledně *Divergence* a *Hunger Games* nepanují nejasnosti ohledně jejich zařazení k literatuře pro mladistvé, *Dárce* někdy bývá pro nízký věk hlavního hrdiny a menší míru užití témat relevantních pro „mladé dospělé“ řazen k dětské literatuře. Ve všech dílech nicméně najdeme témata typická pro young adult texty, proto tyto romány bývají často řazeny do této oblasti literatury.

Zaměření těchto děl na YA čtenářstvo se pak projevuje i ve specifickém zobrazování nástrojů moci, jež se jeví odlišně ve srovnání s dystopiemi jako takovými. Nástroje moci

neslouží pouze jako varování před totalitními režimy, technickým pokrokem atp. Celý dystopický svět s jeho nástroji kontroly vytváří vhodné prostředí pro zkoumání YA témat a může fungovat jako metafora pro „bouřlivé“ dospívání. Stejně jako v realitě rebelují dospívající proti rodičům či jiným autoritám, ve fikčních světech se bouří proti nástrojům moci. Důležitou roli hraje zejména stratifikace společnosti – uzavřené komunity s přísnou hierarchií představují ideální prostředí pro rozvíjení tématu sociální a vlastní identity. Tato YA témata jsou obecně příznačná zejména pro YA dystopie, což demonstrují i výsledky komparativní analýzy – dystopické světy a jejich nástroje moci v *Hunger Games*, v *Divergenci* a v *Dárce* umožňují spisovatelům zkoumat, jak se jejich protagonisté snaží nalézt sami sebe a zároveň své místo v dané dystopické společnosti.

Předmětem této diplomové práce byla dystopická YA díla *Hunger Games*, *Divergence* a *Dárce*, na základě jejichž analýzy se tato diplomová práce pokusila osvětlit, jaké nástroje moci jsou uplatňovány v dystopických světech. Z této analýzy pak vyplývají základní dystopické rysy těchto románů, jejichž četnost svědčí o oblíbenosti tohoto žánru mezi „mladými dospělými“. Této skutečnosti odpovídají i výsledky komparativní analýzy – ve všech třech románech se prolínají prvky dystopického žánru s young adult tématy. Ve všech dílech najdeme podobné nástroje moci a v leccem obdobně fungující dystopický fikční svět, který prostřednictvím mladistvých hlavních hrdinů a témat relevantních pro svět dospívajících oslovuje young adult čtenáře. Z předložených výsledků komparativní analýzy *Hunger Games*, *Divergence* a *Dárce* tak lze demonstrovat jeden ze současných trendů dystopické literatury – tím je přizpůsobování dystopických světů potřebám a zájmům dospívajících čtenářů.

7 Seznam použitých informačních zdrojů

Primární literatura

COLLINS, Suzanne. *Hunger Games: Aréna smrti*. Přeložil Zdík DUŠEK. Praha: FRAGMENT, 2010, 328 s. ISBN 978-80-253-1012-0.

LOWRY, Lois. *Dárce*. Přeložila Dominika KŘEŠŤANOVÁ. Praha: Argo, 2013, 206 s. ISBN 978-80-257-0870-5.

ORWELL, George. *1984*. Přeložila Eva ŠIMEČKOVÁ. Brno: Levné knihy, a. s., 2009, 261 s. ISBN 978-80-7309-808-7.

ROTH, Veronica. *Divergence*. Přeložila Radka KOLEBÁČOVÁ. Praha: CooBoo, 2012, 341 s. ISBN 978-80-7447-125-4.

Sekundární literatura

Knižní zdroje

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2016, 570 s.

COATS, Karen. Young Adult Literature: Growing Up, In Theory. In: *Handbook of Research on Children's & Young Adult Literature*. Illinois State University: Routledge, 2010, s. 315–329.

COLE, Pam B. *Young Adult Literature in 21st Century*. Boston: McGraw-Hill Higher Education, 2009, 702 s.

ČEŇKOVÁ, Jana; Naděžda SIEGLOVÁ a Kateřina DEJMALOVÁ. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury: adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež*. Praha: Portál, 2006, 171 s. ISBN 80-7367-095-X.

FLETCHER, Lisa. *Popular Fiction and Spatality: Reading Genre Settings*. Palgrave Macmillan, 2016, 220 s.

FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, 427 s. ISBN 80-86019-96-9.

HRDLIČKOVÁ, Marcela. Hledání vlastní identity jako dominantní téma současné young adult fiction. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství XII.:* Sborník textů

z 12. ročníku odborného semináře pořádaného 8. 11. 2023 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově, 2023, s. 5–22. ISBN 978-80-87190-79-1.

KOLEZSAR, Michal. Young adult jako fenomén. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství XII.*: Sborník textů z 12. ročníku odborného semináře pořádaného 8. 11. 2023 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově, 2023, s. 23–60. ISBN 978-80-87190-79-1.

LAKOFF, George a JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2002, 336 s. ISBN 80-7294-071-6.

LEWIS, Courtland. *Divergent and Philosophy: The Factions of Life*. Chicago: Open Court, 2015, 288 s.

LIŠOVSKÁ, Pavlína. Young adult literatura – fenomén, který přivedl mladé ke čtení a do knihoven, aniž by k tomu měli důvod „shůry“. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství XII.*: Sborník textů z 12. ročníku odborného semináře pořádaného 8. 11. 2023 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově, 2023, s. 61–86. ISBN 978-80-87190-79-1.

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2004, 704 s. ISBN 80-7185-669-X.

NILSEN, Alleen Pace a Kenneth L. DONELSON. *Literature for Today's Young Adults*. 8. vyd. Spojené státy americké: Pearson, 2009, 239 s. ISBN: 978-0-205-59323-1.

PAVLOVA, Olga. *2 + 2 = 5: Světy antiutopické a dystopické literatury*. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2022, 115 s. ISBN 978-80-7671-066-5.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment s.r.o., 2007, 364 s. ISBN 978-80-239-9284-7.

PHARR, M. F., CLARK, L. A. *Of Bread, Blood, and the Hunger Games: Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., Publishers, 2012, 245 s.

ROTH, Veronica. *The World of Veronica Roth's Divergent Series*. New York: Katherine Tegen Books, 2012, 47 s.

TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích, 1992, 98 s. ISBN 80-7040-055-2.

TRUPE, Alice. *Thematic Guide to Young Adult Literature*. Westport: Greenwood Press, 2006, 272 s.

WILSON, Leah. *Divergent Thinking: YA Authors on Veronica Roth's Divergent Trilogy*. Dallas: BenBella Books, 2014, 256 s.

WILSON, Leah. *The Girl Who Was on Fire: Your Favorite Authors on Suzanne Collins' Hunger Games Trilogy*. Dallas, TX: BenBella Books, 2011, 280 s.

Odborné časopisy

CART, Michael. From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature. *Voices from the Middle*. 2001, roč. 9, č. 2, s. 95.

HANSON, Carter F. The Utopian Function of Memory in Lois Lowry's *The Giver*. *Extrapolation*. 2009, roč. 50, č. 1, s. 45.

KRÁLÍKOVÁ, Andrea. Hladké čtení fikčních světů. *A2*. 2017, roč. XIII, č. 24, s. 8.

LEA, Susan G. Seeing Beyond Sameness: Using the Giver to Challenge Colorblind Ideology. *Children's Literature in Education*. 2006, roč. 37, č. 1, s. 57.

PAVLOVA, Olga. Literární dystopie a pokusy o její vymezení ve světovém a českém kontextu. *Slovo a smysl: časopis pro mezioborová studia*. 2018, roč. 15, č. 30, s. 111–127.

SEGI LUKAVSKÁ, Jana. Mládí na věky věků. *A2*. 2017, roč. XIII, č. 24, s. 13.

TOMA, Monica Alina. Dystopian Community in Lois Lowry's Novel *The Giver*. *Echinox Journal*. 2017, č. 32, s. 227–235.

Internetové zdroje

BIELEC, Dorota. Imaginace proti totalitě – český antiutopický román. Online. *ACTA UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS FACULTAS PHILOSOPHICA MORAVICA*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 193–198. Dostupné z: <https://edicee.ucl.cas.cz/data/sborniky/2005/iai/bielec.pdf>. [cit. 12. 4. 2024].

NOVÁK, Josef. Antiutopie a dystopie: ošklivé světy, za které si lidé můžou sami. Online. *Drakkar: pochmurná města*. Říjen 2010, č. 22, s. 6–15. Dostupné z: https://drakkar.sk/22/drakkar_2010_22_rijen.pdf. [cit. 23. 3. 2024].

REVIS, Beth. The Making of the World. Online. *The League of extraordinary Writers: Writers of YA Fiction and Speculative Fiction*. 31. 5. 2010. Dostupné z: <https://leaguewriters.blogspot.com/2010/05/making-of-world.html> [cit. 12. 4. 2024].

STRICKLAND, Ashley. *A brief history of young adult literature*. CNN. Online. 15. 4. 2015.
Dostupné z: <https://edition.cnn.com/2013/10/15/living/young-adult-fiction-evolution/index.html>. [cit. 28. 1. 2024].

YALSA. Online. Dostupné z: <https://www.ala.org/yalsa/alex-awards>. [cit. 28. 1. 2024].