

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI**

KATEDRA SLAVISTIKY

**ZAMJATINŮV ROMÁN *MY* V KONTEXTU RUSKÉ
LITERATURY PRVNÍ ČTVRTINY 20. STOLETÍ**

**(ZAMJATIN'S NOVEL „WE“ IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN
LITERATURE IN THE 1st QUARTER OF THE 20th CENTURY)**

Magisterská diplomová práce

VYPRACOVALA: Hana Prchlíková

VEDOUCÍ PRÁCE: doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

2008

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených
pramenů.

V Olomouci, 29. 11. 2008

podpis

Děkuji doc. PhDr. Zdeňku Pechalovi, CSc. za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní magisterské diplomové práce poskytl.

podpis

OBSAH

OBSAH.....	4
ÚVOD.....	5
1. ROMÁN MY A TZV. „ANGLICKÁ DILOGIE“	6
1.1. CESTA ZAMJATINA K ROMÁNU MY.....	16
2. PŘEDCHŮDCI ZAMJATINA	20
2.1. J. ZAMJATIN a N. V. GOGOL	21
2.2. J. ZAMJATIN a M. J. SALTYKOV-ŠČEDRIN	23
2.3. J. ZAMJATIN a F. M. DOSTOJEVSKIJ	25
2.4. J. ZAMJATIN a A. P. ČECHOV.....	27
2.5. J. ZAMJATIN a N. S. LESKOV	29
2.6. ZÁVĚR	31
3. PRVNÍ ČTVRTINA 20. STOLETÍ – „DOBA ANTIUTOPIÍ“	32
4. KACÍŘSKÝ PRINCIP V RUSKÉ LITERATUŘE	35
5. UTOPIE a ANTIUTOPIE.....	43
6. FANTASTIKA	48
6.1. H. G. WELLS	48
6.2. J. ZAMJATIN, A. PLATONOV, M. BULGAKOV A V. NABOKOV.....	50
7. SATIRA	57
8. J. ZAMJATIN a B. PILŇAK - POPUTČICI.....	63
ZÁVĚR	67
PE3IOME.....	69
ANOTACE	79
BIBLIOGRAFIE.....	80

ÚVOD

Jevgenij Zamjatin (1884-1937) je ruský spisovatel, jehož tvorbě se v současnosti věnuje řada literárněvědných studií. To je způsobeno zejména tím, že kvůli cenzuře byla řada Zamjatinových děl publikována relativně nedávno. Jeho postavení v ruské literatuře však bylo velmi významné. Svými literárními úvahami a stejně tak i beletristickou tvorbou měl vliv nejen na řadu soudobých spisovatelů, ale také na autory, kteří svá díla tvořili mnohem později.

Cílem této diplomové práce je zasadit Zamjatinovu tvorbu do širšího kontextu ruské literatury první čtvrtiny 20. století a zachytit tak určité tendence dané doby. Myšlenky svobody osobnosti, individuality a kolektivismu se totiž objevily v mnoha dílech Zamjatinových současníků.

Zamjatin takovéto myšlenky zachytil zejména v románě *My* (1920). Toto dílo je často hodnoceno jako kritika stalinismu a komunistického režimu, což je ale zařazení velmi omezené. Je nutné vnímat román *My* v širších souvislostech. Teprve poté se ukazuje, že Zamjatin svým dílem varuje nikoli před jedním konkrétním režimem, ale před jakýmkoli zřízením, které potlačuje lidskou individualitu a zbavuje člověka jedinečnosti.

Diplomová práce navazuje na práci bakalářskou, tématem které bylo srovnání románu *My* a tzv. „anglické dialogie“. Dvě anglické povídky (*Ostrované* a *Lovec lidí*) Zamjatin napsal na základě svého pobytu v Anglii a promítl do nich své postřehy ze společnosti plné pravidel a omezení a snahy o dosažení jednotnosti.

V diplomové práci je zmíněna také ruská klasická literatura, konkrétněji tvorba N. Gogola, M. J. Saltykova-Ščedrina, F. M. Dostojevského a A. P. Čechova, která přímo či nepřímo ovlivnila Zamjatinovu tvorbu.

1. ROMÁN MY A TZV. „ANGLICKÁ DILOGIE“

Tématem mé bakalářské práce bylo *Motivické srovnávání Zamjatinova románu My a tzv. „anglické dialogie“*. Jejím cílem bylo vyvrátit obsah těch hodnocení, která Zamjatinův román považovala výhradně za kritiku ruského totalitarismu a stalinismu. Jak však vyplynulo z komparace románu s tzv. „anglickou dialogií“, Zamjatina k napsání románu nevedl pouze politický vývoj v Rusku, nýbrž jakási společenská tendence, které si všimnul už v době svého pobytu v Anglii. Zamjatin v Anglii pracoval v letech 1916-1917 jako lodní inženýr. Na základě tohoto jeho pobytu pak vznikají díla *Ostrované* (1917) a *Lovec lidí* (1918). V těchto povídkách je zobrazena společnost, ve které je člověk určitým způsobem zbavován osobní svobody, což ještě podtrhuje anglická konzervativnost.

Při analýze jednotlivých motivů románu a zmíněných povídek se skutečně ukázalo, že se myšlenka na potlačování svobody člověka v Zamjatinově tvorbě objevila mnohem dříve, než mohl být předpokládán podobný vývoj v Rusku. Nicméně nelze tvrdit, že se Zamjatin ruskými poměry neinspiroval vůbec. Zasazení románu *My* do širšího kontextu je právě cílem této diplomové práce.

V bakalářské práci bylo provedeno srovnání společných motivů románu a povídek, a zejména motivu nuceného štěstí, motivu Jednotného státu, kolektivismu a jednotnosti, motiv ideálu, vzpoury, motiv trestu, Velké operace, neznáma, motivu podmanění přírody, motivu techniky a matematiky, biblického motivu.

Motiv nuceného štěstí je přítomen ve všech třech dílech. Je vyjádřen prostřednictvím myšlenky, že jenom pevně stanovený řád, tedy spoutání pravidly, přinese člověku štěstí. Stejně jak zaznívá v *Legendě o Velkém Inkvizitorovi* od F. M. Dostojevského, jenom člověk, který je zbaven svobody, může být opravdu šťastný. V Jednotném státě existují Hodinové desky, které vymezují denní režim občanů Jednotného státu. Podobnou funkci má i *Завет Принудительного Спасения* v povídce *Ostrované*. V něm se také mluví o tom, kdy se obyvatelé Jesmondu mohou zabývat určitou činností. Cokoli, co by dané řády porušovalo, je vnímáno jako nežádoucí.

Samotný název „Jednotný stát“ vypovídá o podstatě tohoto zřízení. V Jednotném státě se totiž každý musí chovat „jednotně“, což znamená nevybočovat z řady, dodržovat daná pravidla a normy. Hlavou Jednotného státu je Dobroditel, což je osoba,

která je považována za ideál a dokonce za Boha. Podobné jednotné státy si ale vytvořili také hrdinové povídek *Ostrované* a *Lovec lidí*. V *Ostrovanéch* například vikář Dewly pečlivě sleduje, jestli všichni obyvatelé Jesmondu dodržují řád, staví se do role „Dobroditele“. Svého cíle chce dosáhnout jakýmkoli prostředky, vůbec se nebrání nerespektování soukromí ostatních. Lady Campbellová ve stejné povídce také přísně dodržuje svá vlastní pravidla. Má pečlivě stanovený řád a tak striktně dodržuje své návyky, že dokonce ani svému synovi nedovolí, aby ji v tomto jejím poslání jakkoli rušil. Je jakoby spoutána neviditelnou uzdou, která jí pomáhá držet odměřenou pózu.

I když se nás hrdinové srovnávaných děl snaží přesvědčit, že právě oni jsou zosobněním ideálu, přesto se dříve či později ukazuje, že každý z jejich světů, póz a pravidel je nesmyslný, přehnaný a v žádném případě ne ideální. Dokonce i Dobroditel se v jedné chvíli jeví hrdinovi D-503 jako obyčejný člověk.

Problematika „kultu osobnosti“, tedy jedné osoby, která chce vést společnost ne v duchu svobody osobnosti, ale podle svých vlastních představ o štěstí, byla v daném období velmi aktuální. V románě *My* takovouto osobu představuje Dobroditel. Číslo jej uctívají nekriticky, jako Boha. On sám se také používá paralelu s Bohem, když vysvětluje D-503, že mnohem důležitější úkol měli ti, kteří Krista ukřižovali: „Вспомните: синий холм, крест, толпа. Одни вверху, обрызганные кровью, прибивают тело к кресту; другие – внизу, обрызганные слезами, смотрят. Не кажется ли вам, что роль тех, верхних, – самая трудная, самая важная.“¹ Podle Dobroditele byla totiž celá tato tragédie postavena právě na těch, kteří Krista ukřižovali.

Motiv Dobroditele se objevuje v ruské literatuře několikrát. Jedná se například o povídku *Legenda o Antikristu* od V. Solovjeva z r. 1900 nebo také *Legenda o Velkém Inkvizitoru* od F. M. Dostojevského.

V Solovjevově povídce se hlavní hrdina (tzv. „nadčlověk“) označuje za dobroditele. Staví se do role nového Spasitele, podmaňuje si téměř beze zbytku všechny věřící. Spojuje lid pomocí statků, poskytuje jim materiální blaho, což je podobný motiv, který se vyskytl jak v *Legendě o Velkém Inkvizitorovi*, tak i v románě *My*. Avšak v Solovjevově povídce zůstane pár věřících, kteří se odvolávají ke Kristu a díky nim je Antikrist svržen.

M. Tenace v článku *Antikrist, vyprávění o falešném dobru* Solovjevovo dílo komentovala slovy: „Stále nás nechává přemýšlet o tom, co je skutečné a co falešné,

¹ Замятин, Е.: Мы: романы, повести, рассказы, сказки. Москва. «Современник». 1989. Стр. 334.

o absolutním a relativním dobru. Až do okamžiku, kdy je definitivně odhalena maska, se zdá, že zvítězí parodie skutečnosti, omyl proti pravdě, relativní pravda nad láskou.“²

Solovjov se ve svém díle zabývá myšlenkou, jak lze poznat Antikrista. Podle M. Tenace je největším problémem nikoli rozpoznat dobro od zla, ale „rozlišit v dobru, co zachraňuje, od toho, co nezachraňuje“³ Solovjov nachází odpověď v Ježíši Kristu.

V Jednotném státě je situace neméně komplikovaná. Číslo jsou neustále ubezpečována, že to, co jim Jednotný stát nabízí je to jediné správné. Objevuje se stejná myšlenka, která zaznívá v řeči Velkého Inkvizitora a císaře – Antikrista. Člověk může dosáhnout štěstí jediné tehdy, je-li zbaven svobody.

Uniformita a kolektivismus má být cestou, jak dosáhnout onoho nuceného štěstí. Jen pokud budou všichni stejně vypadat, myslet a jednat, jediné tak bude jejich štěstí dokonalé. V Jednotném státě má být jednotnosti dosaženo pomocí šedomodrých uniforem a jednotného režimu dne. V Jesmondu v povídce *Ostrované* obyvatelé také vlastně nosí „uniformy“. Jsou to stejné cylindry, hůlky, cvikry a dokonce i stejné zubní protézy. Porušení uniformity se trestá. V Jednotném státě smrtí, v Jesmondu odsouzením a ignorováním. V anglických povídkách navíc s daným motivem úzce souvisí pověstná anglická konzervativnost, na pozadí které ještě více vyniká absurdita daných pravidel.

Obrazem ideálu v Jesmondu je tzv. „řádný, kulturní člověk“. „Как известно, человек культурный должен, по возможности, не иметь лица. То есть не то чтобы совсем не иметь, а так: будто лицо, а будто и не лицо – чтобы не бросалось в глаза, как не бросается в глаза платье, сшитое у хорошего портного. Нечего и говорить, что лицо культурного человека должно быть совершенно такое же, как и у других (культурных), и уж, конечно, не должно меняться не в каких случаях жизни.

Естественно, что тем же условиям должны удовлетворять и дома, и деревья, и улицы, и небо, и все прочее в мире, чтобы иметь честь называться культурными и порядочными.“⁴

² Solovjov, V.: *Legenda o Antikristu*. Velehrad. Refugium Velehrad-Roma s.r.o. 1996. Str. 63.

³ tamtéž, str. 60.

⁴ Замятин, Е. И.: *Мы*. Москва. «Современник». 1989. Стр. 127.

Naopak člověk, který je originální, je považován za nekulturního a nepřijatelného. V Jednotném státě je ideál měřen podle průměrnosti, podle toho, do jaké míry je člověk totožný s ostatními.

Jak již bylo zmíněno, Zamjatin svým románem varuje před kolektivismem, který pohlcuje lidskou individualitu a jedinečnost vůbec. Vladimír Svatoň se ale v článku *Kritika utopického rozumu. Jevgenij Zamjatin*. brání pojmu kolektivismus. „Nebylo by správné pokládat takovou regulaci za kolektivnost, jak se většinou děje. Kolektivita předpokládá hru sympatií a antipatií, vzájemné porozumění, schopnost soucítění, ale především humor.“⁵ Svatoň tvrdí, že to, co Jednotný stát se svými občany dělá, není kolektivnost, nýbrž izolace a „přirozená touha po družnosti je pouze vnějškově uspokojována slavnostními mechanismy, zpěvem hymny, manifestační volbou „Dobroditele“, účastí na popravách veřejných nepřátel.“⁶ Podle Slovníku cizích slov je pojem kolektivismus chápán jako „názor zdůrazňující přednost kolektivu před zájmy jednotlivce, nadřazenost kolektivu a z toho vyplývající principy uspořádání společnosti“⁷, což je definice, která v podstatě popisuje situaci v Jednotném státě. Pojem kolektivismus nemusí být nutně založen na oné vzájemné sympatii, proto není důvod jej v daném případě nepoužít.

Ve stejném období, ve kterém je napsán Zamjatinův román, vzniká také celá řada básní s názvem *My*, které opěvují kolektiv a masu (autory takových básní byli např. Vl. Kirillov, V. Alexandrovskij). Kolektivní vědomí bylo popisováno také například A. Malyškinem v knize *Падение Даура*, V. Majakovským v *150 000 000*, V. Zazubrinem v *Dvou světech*, A. Veselým v *My* atd. Fenomén kolektivnosti je v literatuře té doby velmi silný. Možná i na to Zamjatin svým dílem reagoval.

V daných dílech se jedná o narušení vztahu „moje“ a „naše“. Tato asymetrie se v literatuře projevuje u mnoha autorů. Proletářský básník a později i teoretik Proletkultu Alexej Gastěv v r. 1919 v článku *О тенденциях пролетарской культуры* vyzdvihoval význam revoluce pro průmysl a její vliv na mechanizaci nejen v průmyslových metodách, ale i ve sféře běžného, každodenního života člověka. Gastěv tuto skutečnost vítá s nadšením. Dále se zmiňuje o tom, že tato mechanizace s sebou přináší anonymitu, díky které může být člověk (doslova „proletářská jednotka“) označován písmeny a čísly. Nabízí se srovnání s podobným označením (nikoli

⁵ Svatoň, V.: *Z druhého břehu* (Studie a eseje o ruské literatuře). Praha. Torst. 2002. Str. 377.

⁶ tamtéž, str. 377

⁷ Klimeš, L.: *Slovník cizích slov*. Praha. Státní pedagogické nakladatelství. 1998. Str. 375

pojmenováním) občanů Jednotného státu, kde pro ženské postavy jsou určeny samohlásky a čísla a pro mužské souhlásky a čísla. Jednotný stát představuje společnost, která rovněž vylučuje individualitu a naopak vyžaduje anonymitu a která staví „my“ nad „já“. A právě bezejmennost a zřeknutí se svého „já“ jsou Gastěvem považovány za smysl života a poezie.

Ve své práci *Философия имени* se A. F. Losev zabývá tím, jestli je pro člověka důležité mít své vlastní jméno: „Без слова и имени человек – вечный узник самого себя, по существу и принципиально анти-социален, необщителен... не сущий, он – чисто животный организм, или, если еще человек, умалишенный человек... Человек, для которого нет имени, для которого имя только простой звук, а не сами предметы в их смысловой явленности, этот человек глух и нем, и живет он в глухонемой действительности.“⁸ Podle Losjeva člověk není schopen žít v anonymitě, bez svého vlastního jména.

Gastěv ve svých myšlenkách o technické společnosti navazoval na A. A. Bogdanova, ideologa RAPPu, filozofa a vědce, který zdůrazňoval třídní princip umění, kolektivismus a potlačení prvku individuality. Bogdanov ale dané Gastěvovi myšlenky odmítal s tím, že podobná situace by nevedla společnost ke kolektivismu, ale k tlupě či stádu. Podle Bogdanova by měl umělec ve svém díle zohledňovat techniku, což ale neznamená, že by měl vycházet pouze z ní.

V románě *Мы* je také mnoho odkazů na myšlenky taylorismu, což je filozofie amerického inženýra F. W. Taylora (1856 - 1915), která se zabývala efektivitou práce. Jejím snahou bylo dosáhnout v minimálním čase a s minimální námahou maximálního výkonu. Taylor svou filozofii aplikoval ve své továrně, kde zaměstnanci vykonávali jen úzce specializovanou práci. Taylorismus byl ale velmi kritizován a to z toho důvodu, že z dělníků dělal pouhé nemyslicí stroje, které vykonávaly monotónní práci. Zamjatin se danou filosofií inspiroval a vytvořil v Jednotném státě společnost, která funguje jako stroj. Samotný stroj je povýšen na úroveň člověka, dokonce má hodnotu i vyšší. Čísla jsou pak pouhými zlomky této společnosti, jako jednotlivci nemají žádnou hodnotu. Tento aspekt úzce souvisí s motivem techniky v Zamjatinově díle.

⁸ Лосев А.Ф. *Философия имени / Самое само: Сочинения*. Москва. «ЭКСМО-Пресс». 1999. Стр. 56.

Daná pravidla a normy člověka svazují a nedovolují mu chovat se svobodně. Některým takovýto stav vyhovuje, avšak v každém ze třech srovnávaných děl existují právě takové „originály“, tedy lidé, kteří pravidla nepřijímají a bouří se. Na počátku každé takové vzpoury je pochybnost, jsou-li prezentované normy a pravidla správné. Zamjatin proti sobě staví existenci energie a entropie. D-503 začíná pochybovat pod vlivem I-330, za jeho vzpourou stojí milostný cit. Ovšem nebouří se jenom D nebo I. V Jednotném státě se bouří prakticky každé číslo, které v románě blížeji vystupuje. Je to například O-90, která touží po dítěti, je to básník R, který je členem skupiny Mefi, je to také jeden ze strážců S. Campbel začíná porušovat pravidla kvůli svým stykům s O'Kellym, kterého ale nakonec zavraždí. Tato vražda má být pokusem vrátit vše zpátky, znovu zapadnout do kolektivu, jehož pravidla narušil. Lady Dewlyová se řádem řídí pouze v době, kdy má svůj cvikr. Avšak stane se, že se její cvikr rozbije a lady Dewlyová už pravidla nevnímá tak striktně. Lori Cruggsová v *Lovci lidí* svého muže zrazuje až kvůli podnětu z vnější, který představují zeppelinové bombardující Londýn.

Vzpouru v Jednotném státě, stejně jako i vzpouru v *Ostrovanech* či *Lovci lidí*, lze rozdělit na vnitřní a vnější. Vnitřní vzpoura přichází od lidí, kteří se do jednotných států narodili, vyrůstali v nich a nebo je přijali. Je to například vzpoura D-503, O-90, Campbela, lady Dewlyové, Lori Cruggsové. Pak ale existuje skupina lidí, kteří jdou iniciátory vzpoury z vnějšku. Tito lidé vždy jaksi vybočovali, nikdy se s pravidly úplně neztotožnili a ani se to příliš nesnaží skrývat. Představiteli této skupiny je I-330, O'Kelly, Didi, varhaník Bayley.

Kacířský princip⁹ je jednou z nejdůležitějších myšlenek celého díla. Zamjatin jej dále rozvinul ve své teorii o energii a entropii. V ruské literatuře prvních desetiletí 20. století byl tento aspekt velmi silný, a to zejména kvůli nově se tvořící společnosti a rodící se ideologii Sovětského svazu, o čemž bude pojednáno dále.

Pokud se někdo vzbouří proti „dokonalým“ systémům, následuje trest. Jak v Jesmondu, tak i v Jednotném státě je tento trest prezentován jako nezbytný prostředek k dosažení blaha společnosti, je mu připisován vyšší cíl. Pokud se číslo v Jednotném státě neztotožní se systémem, čeká je trest smrti v podobě Plynového zvonu. V Jesmondu je tímto trestem pouhé opovržení, avšak ve vyhrocené situaci, do jaké se

⁹ Kacířským principem se rozumí projevování nesouhlasu s proklamovaným dogmatem, které jak v literatuře, tak i ve společnosti dané doby panovalo. Nositelé kacířského principu vyjadřovali odlišný pohled na svět, zejména pochybovačný a kritický.

dostává Campbell, je trestem poprava. Podobný motiv se vyskytuje také v románu V. Nabokova *Pozvání na popravu*, kde má být hrdina popraven, protože je neprůhledný. Jeho neprůhlednost znamená něco neznámého, neodhadnutelného. Něco ryze soukromého a individuálního.

Motiv neznáma, které zahluje realitu, jsou patrné také v Zamjatinových povídkách a románech. Cokoli je neprůhledné, nejasné a iracionální vyvolává v číslech Jednotného státu paniku. Stejně tak na ně působí i tma, a proto je noc určena výhradně pro spánek, cokoli jiného je zakázáno. Neprůhledný je Starověký dům, neprůhledný je i člověk, který má duši, stejně neprůhledné je i město Jesmond v mlze. Lady Dewlyová používá cvikr, tvář Lori Cruggsové je zahalena neviditelnou záclonkou, v Jednotném státě byla postavena Zelená stěna. Tyto tři zdánlivě rozdílné skutečnosti mají ale stejnou příčinu své existence, a to ochránit se před neznámem, neprůhledností a mlhou. Když jsou ale tyto ochranné bariéry narušeny, dochází také k narušení principů a pravidel systému. Proto nemohou být nositelé vzpoury přijatelní, proto je pro systém nebezpečná I-330 a O'Kelly, stejně jako Cincinnatus C.

Při analýze *Ostrovani*, *Lovce lidí* a románu *My* byly dále zmíněny motivy Velké operace, matematiky a motiv biblický.

Motiv Velké Operace je spojen s prevencí. V Jednotném státě má sloužit Velká Operace k odstranění duše a fantazie, tedy těch částí člověka, které by mohly být původcem vzpoury. V Jesmondu zase existuje společenství s názvem *Армия спасения*, která má pomoci vikáři Dewlymu nastolit pevný řád podle *Завета Принудительного Спасения*. Velká Operace, *Армия спасения* i Společnost boje proti hříchu v *Lovci lidí* si kladou za cíl předejít jakýmkoli narušením systémů, pravidel a zamezit existenci individualizmu.

Motiv matematiky a techniky, který je přítomen nejen ve třech srovnávaných dílech, ale ve většině Zamjatinovi tvorby, je spojen se vzděláním autora. Zamjatin byl absolventem polytechnického institutu v Petrohradě a toto technické vzdělání ovlivnilo i jeho tvorbu. D-503 je matematikem Jednotného státu, ve svých zápiscích používá velké množství matematických termínů a technických pojmů. V povídce *Ostrované* se také často opakuje motiv čtverce a krychle (v Jednotném státě je hlavní náměstí nazváno *площадь Куба*). Matematika je exaktní věda a její využívání v románech i v povídkách ještě více podtrhuje přesnost, jednotnost, nemožnost zastávat jiný názor.

Biblický motiv je přítomen jako kontrast k světům, které se tváří jako ideální. Bůh je v Jednotném státě spíše zesměšňován, přesto ale při srovnání Boha a stávajícího řádu vychází na povrch nedokonalost a absurdita daného systému. V povídkách se hlavní hrdinové za křesťanskou víru spíše schovávají a snaží se jí využít ke svým cílům. Dewly je vikářem v Jesmondu, Cruggs je jedním z apoštolů Společnosti boje proti hříchu. I přes své vysoké postavení ve společnosti a i přes víru, kterou hlásají, se sami nebrání svoji víru porušovat. Vydírají a lžou, jen aby dosáhli toho, čeho dosáhnout chtějí.

Z dané analýzy Zamjatinových děl vyplynulo, že existuje spojitost mezi myšlenkami, představenými v románě *My*, a mezi myšlenkami povídek tzv. „anglické dialogie“. Podstatou těchto děl bylo zachycení systému, ve kterém nesvoboda a pevně stanovený řád ničí člověka. Zamjatin varuje před tím, co se stane se společností, ve které bude člověk izolován od přírody a ve které budou potlačovány základní principy jeho přirozenosti. Podle Zamjatina v takovéto společnosti budou vždy existovat lidé, kteří se vzbouří proti nastoleným pořádkům. Autorův pohled na jejich osud je ale poněkud skeptický, v závěru vždy vítězí uniformita a řád.

Ze srovnání daných děl je také patrné, že se nelze omezovat na výklady románu *My*, které tvrdí, že román kritizoval pouze ruskou společnost a stalinismus. Zamjatin znepokojovala jakákoli společnost, ve které by mohlo dojít k potlačování individuality a svobody a ve které by převládaly kolektivismus a uniformita. Avšak Zamjatin nebyl izolován ani od soudobé ruské literatury a společenských pořádků. V románě se vyskytuje mnoho momentů, které reagují na jejich formování. O. N. Michajlov zdůrazňuje, že je potřeba vnímat také dobu, ve které román vzniká: „Написанный в 1920 году, в голодном, неотопливаемом Петрограде, в обстановке военного коммунизма с его вынужденной (а часто и неоправданной) жестокостью, насилием, попранием личности, в атмосфере распространенного убеждения о возможности скорого скачка прямо в коммунизм, роман погружает нас в то будущее общество, где решены все материальные запросы людские и где удалось выработать всеобщее, математически выверенное счастье путем упразднения свободы, самой человеческой индивидуальности, права на самостоятельность воли и мысли.“¹⁰

¹⁰ Михайлов, О. Н. Грассмейстер литературы [online]. 1989. [cit. 2008-10-30]. Dostupný z WWW: <http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0260.shtml>.

Literární proces se v prvních dvou desetiletích 20. století musel vyrovnávat s řadou nových skutečností. Jevgenij Zamjatin byl spisovatelem, jehož tvorba odráží problémy života ruského národa, v jeho dílech jsou přítomny charakteristické prvky hledání umělecké koncepce.

Milan Drozda v předmluvě k románu *My* označuje toto dílo jako realisticko-symbolické a samotného Zamjatina jako spisovatele na pomezí mezi realismem a symbolismem. „Jeho význam je v něčem, totiž ve vynikajícím symbolicko-realistickém vypravěčství, kde se důslednost kacírské myšlenky pojí s brilantním ironickým stylem, v satirickém posuvu leskovovského skazu, ve vytvoření hudebněvizuální konstrukce prozaického textu; na neposledním místě pak v nonkonformistickém pojetí úlohy umění v socialistické společnosti. Tím vším výrazně ovlivnil ruskou sovětskou prózu dvacátých let.“¹¹

Vladimír Svatoň se zařazením Zamjatina k symbolicko-realistickému proudu ale nesouhlasí. „Pochybuji o tomto pojmu, nejen proto, že je založen na paradoxním spojení nespojitého (paradox možný je). Pravda je však prostší: jako všechny vědeckofantastické příběhy je Zamjatinova próza v podstatě alegorií, pro kterou je přímočarý vztah mezi obrazem a významem principem konstruktivním.“¹²

Zamjatin se ke vztahu realismu a symbolismu vyjadřuje mimo jiné v článku *О синтетизме*: „Реализм видел мир простым глазом: символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет – и символизм отвернулся от мира. Это – тезис и антитеза;“¹³ Zamjatin stavěl realismus do opozice symbolismu. Podle něj realismus zobrazuje „tělo“ života, tedy „byt“, což symbolismus rozvíjí prostřednictvím symbolů. „Из сочетания противоположных течений – реалистов и символистов – возникло течение новореалистов, течение антирелигиозное, трагедия жизни – ирония.“¹⁴

Tedy na základě výroku Zamjatina, který viděl vznik neorealismus mimo jiné jako syntézu realismu a symbolismu, nezbývá než přiklonit se k tvrzení M. Drozdy.

Zamjatinův román je také označován za román antiutopický, vyskytují se v něm ale i prvky milostného, filozofického a psychologického románu. *My* je psáno formou zápisků a proto jej lze také vnímat jako román o románě. T. Davydova tento román vnímá jako dílo syntetické: „«Мы» - «синтетическое» в жанровом отношении

¹¹ Zamjatin, J.: *My*. Praha. Odeon. 1989. Str. 29.

¹² Svatoň, V.: *Z druhého břehu (Studie a eseje o ruské literatuře)*. Praha. Torst. 2002. Str. 378.

¹³ Замятин, Е.: Я боюсь. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 77.

¹⁴ там же, стр. 91.

произведение: оно соединило в себе особенности антиутопии, а также философского, в том числе и историософского, социально-политического, любовно-психологического и фантастического авантюрного романа.“¹⁵

Е. Г. Мушченко в knize *В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина* píše, že Zamjatinův styl, kterým byl napsán román *Мы*, byl patrný již v prvním díle *Уездное*. Tento jeho styl charakterizuje jako „...желание в гротескном единстве передать положительное и отрицательное в человеческой натуре и окружающем его мире с тем, чтобы воплотить «объемность» бытия сразу по нескольким уровням: бытовом (отсюда точность и обилие деталей происходящего), личностном (отсюда изображение не только существующего, но воспринятого человеческим «я» мира), наконец, общечеловеческом.“¹⁶ Muščenko vytyčuje i další rysy Zamjatinových textů, a zejména „лаконично-репортажный, экспрессивно насыщенный в переплетении литературно-книжной, разговорной, и просторечной лексики, романтических, иронических, сказочных интонаций“¹⁷.

V Zamjatinově románě převládá racionálně. Autor klade velký důraz na význam detailu, pomocí kterého popisuje téměř každou postavu románu, neustále se objevují také leitmotivy. Zamjatin používá technický jazyk, píše svůj román ve zhuštěném stylu. „Přírodovědné a matematické pojmosloví uložil, jak vidíme, i do svých názorů na svět vůbec a na poslání literatury zvláště.“¹⁸

D-503 začíná psát své zápisky v oslavném duchu. Popisuje pořádky Jednotného státu s patosem, nekriticky. Lze jej přirovnat ke stylu Zamjatinových současníků ve 20. letech, kteří svými hesly a básněmi opěvovali revoluci. Styl zápisů D-503 se ale proměňuje v souvislosti s tím, jak se mění i hrdinův vztah k Jednotnému státu. A. E. Kedrovskij vidí jako původce této změny život a jeho vývoj. „Превращение «высокой» поэмы в роман означает, что сама жизнь с ее сложностями, противоречиями, многообразием реальных переживаний человека разрушала единомыслие «разумной механичности», ту политизированную схему бытия, которая навязывалась людям «теоретиками» «золотого века»

¹⁵ Давыдова, Т.: Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. Москва. Издательство МГУП. 2000. Стр. 201.

¹⁶ Мушченко, Е. Г.: В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Воронеж. «Логос - Траст». 1994. Стр. 52.

¹⁷ tamtéž, str. 53.

¹⁸ tamtéž, str. 10.

или коммунистического рая.“¹⁹ D-503 začíná pochybovat a s pochybami se mění i jeho osobnost. Hrdina z počátku vystupuje jako jeden z mnoha, ale najednou nalézá jedinečné rysy své osobnosti.

Zamjatinovo technické vzdělání se ale podle Milana Drozdy odrazilo nejen ve stylu vyprávění, vstoupilo také do autorovy tvorby jako složka tematická: „Nemáme tu na mysli pouze to, že se v jeho povídkách vyskytuje motiv lodi (Afrika, 1918 a Jola, 1928), ale hlavně Zamjatinovu schopnost evokovat svět racionální, technicky perfektní civilizace, jako je tomu právě v románu *My* (napsán 1920), i jeho umění vžít se do životního osudu vědce.“²⁰

1.1. CESTA ZAMJATINA K ROMÁNU MY

V Zamjatinově tvorbě se objevují prvky folklóru, staroruské literatury, odráží se v ní tradice klasické literatury 19. a 20. století a myšlenky ruských i světových filosofů, kteří měli vliv na vývoj ruské literatury a kultury první třetiny 20. století. Zamjatinova tvorba je také spojena s díly V. J. Brjusova, A. A. Bloka, A. M. Remizova (T. Davydova označuje právě A. M. Remizova za učitele Zamjatina. Zamjatin se stejně jako Remizov podle ní zabýval hledáním nových žánrů, vlastního stylu.), s prózou, dramaturgií a publicistikou M. Gorkého, A. N. Tolstého, M. A. Bulgakova, A. P. Platonova, B. A. Pilňaka.

Zamjatin se věnoval psaní románů a povídek, psal také předmluvy ke knihám, vystupoval s teoretickými články, napsal také řadu esejí o A. Čechovovi, F. Sologubovi, H. Wellsovi aj. Gorkij se například o článku Zamjatina *Новая русская проза* vyjádřil v dopise Kaverinovi: „Я хотел бы, чтоб всех вас уязвила зависть к „прежним“ - Сергееву-Ценскому, М. Пришвину, Замятину, людям, которые становятся все богаче словом, я имею в виду *Преображение* Ценского и *Кащееву цепь* Пришвина, и Замятина - статью в *Русском искусстве*, статью, в которой он сказал о вас много верного.“²¹

První úspěch měl Zamjatin až s povídkou *Уездное*, která vyšla r. 1913. Kritici autora v souvislosti s napsáním této povídky často přirovnávali ke Gogolovi, kterého si

¹⁹ Кедровский, А. Е.: Русская литература XX века: 1917 – 1930 годы. Курск. Издательство Курск. гос. пед. ин-та. 2002. Стр. 48.

²⁰ Zamjatin, J.: *My*. Praha. Odeon. 1989. Стр. 10.

²¹ Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Литературное наследство, т. 70. Москва. АН СССР. 1963. Стр. 178.

Zamjatin velmi vážil. V. A. Keldyš v předmluvě k výboru z díla Zamjatina dokonce srovnává povídku *Уездное* s povídkou Maxima Gorkého *Городок Окуров*. Říká, že Gorkij svou povídku píše „с чувством близкой и обнадеживающей исторической перспективы, чего не было дано Замятину.“²² Nicméně Zamjatinovi přiznává umění zachytit velmi trefně a bystře současné poměry.

Maxim Gorkij si Zamjatinovy povídky *Уездное* také velmi cenil a sám ji ke své povídce přirovnával: „Уподобля замятинскую повесть собственному "Городку Окурову" (1909), одному из лучших произведений в русской литературе об уездном мещанстве, Горький тем самым и давал высокую оценку "Уездному", и намечал возможную перспективу живой развивающейся традиции.“²³

V r. 1914 vzniká další povídka *На куличках*, kterou cenzura označila jako pomluvu ruské armády. „В то же время это и смелый художественный эксперимент; сгущенный до гротеска и фарса «фантастический» быт не «обличается», он органически слит с раздумьями Замятина о трагических парадоксах русского исторического развития, оттененными своеобразным лиризмом.“²⁴

Zamjatin byl zejména spisovatelem ruského „bytu“. O tomto faktu svědčí povídky *Ненутевый* (1914), *Чвево* (1915), *Апрель* (1915) atd. Povídka *Алатырь* (1915) je tematicky i stylisticky blízká zmíněným povídkám i povídce *Уездное*. A. K. Voronskij zhodnotil Zamjatinův styl slovy „словопоклонничество, мастерство, наблюдательность со стороны, ухмылочка и усмешка, анекдотичность... заостренность, резкость и ударность приема, подбор тщательный слов и фраз, большая сила изобразительности, неожиданность сравнений, выделение одной - двух черт, скупость.“²⁵

Pobyt na severu v r. 1915 Zamjatina inspiroval k napsání trilogie *Африка* (1916), *Север* (1918) a *Ёла* (1928), která je zachycena podle V. A. Tunimanova „с рельефно обрисованными народными характерами, сдержанной и одновременно символической живописью, с типичными для Замятина импрессионистическими и звуковыми лейтмотивами, ключевыми интегральными

²² Замятин, Е.: Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы., Москва. «Советский писатель». 1989. Стр. 19.

²³ Михайлов, О. Н.. Грассмейстер литературы [online]. 1989. [cit. 2008-10-30]. Dostupný z WWW: <http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0260.shtml>.

²⁴ Русские писатели. XX век. Библиографический словарь в двух частях. Под редакцией Н. Н. Скатова. Москва. «Просвещение». 1998. Стр. 518.

²⁵ Воронский, А. К.: Искусство видеть мир. Москва. «Советский писатель». 1987. Стр. 107

образами, парадоксальными психологическими ситуациями, переходящими в „Ёле“ в аскетическую неореалистическую простоту.“²⁶ V tomto popisu stylu „severních“ povídek lze vidět prvky, které jsou typické pro celou Zamjatinovu tvorbu, a to snaha o typizaci, používání leitmotivů, jednoduchost stylu.

V r. 1916 odjel Zamjatin do Anglie, aby dohlížel na stavbu lodí. Postřehy z pobytu této zemi Zamjatin přenesl do povídky *Ostrované* (1917) a *Lovec lidí* (1918). Tyto povídky mají myšlenkově velmi blízko k románu *Мы*. Určitou podobnost s povídkou *Ostrované* můžeme pozorovat u *Города желтого дьявола* М. Горького, kde autor v podobném duchu popisuje New York.

V cyklu pohádek *Большим детям сказки* (1920) Zamjatin vylíčil čtyři příběhy o Fitovi. Fita jakožto nový starosta zakazuje hlad a cholera, zřizuje mechanický pořádek. Objevuje se zde myšlenka, že pro dosažení štěstí je nutné vzdát se individuality, a také jsou zdůrazňovány oběti, které musí být provedeny pro blaho celku. V druhé pohádce dal Fita občanům dvě možnosti. Buď mohou být svobodní a nešťastní nebo mohou být všichni stejně šťastní a všichni žít bez starostí. Obyvatelé si stejně jako v *Ostrované* a v *Мы* vybírají štěstí bez svobody. Podle E. G. Muščenka má takovéto štěstí určité rysy, které lze pozorovat jak v povídce *Ostrované* a v pohádkách o Fitovi, tak i v románě *Мы*. Všichni příslušníci dané společnosti musí být stejní, nikdo se nesmí lišit, nikdo nesmí vybočovat. Všichni se podřizují pevnému řádu, ve všech sférách společnosti panuje pořádek. Objevuje se motiv uniformy, přesného označení či zařazení občanů, v románě *Мы* jsou dokonce bezejmenní občané označeni čísly. Město v pohádce o Fitovi vypadá následovně: „барак, вроде холерного, длиной семь верат и три четверти, и по бокам – закуточка с номерками. И каждому жителю – бляху медную с номерком и с иголки – серого сукна униформу.“²⁷

Je nezbytné vnímat Zamjatinovu tvorbu jako celek. Povídka *Вездное* a román *Мы* spolu nesouvisí jenom zdánlivě. Celá Zamjatinova tvorba je spojena s hledáním místa jedince ve společnosti, v kolektivu. Zamjatin se zamýšlí nad tím, co se stane s člověkem, který pravidla společnosti odmítá. Jeho tvorba se zaměřuje jak na ruskou zapadlou vesnici na jedné straně, tak na absolutistický stát na straně druhé. Všechno

²⁶ Русские писатели. XX век. Библиографический словарь в двух частях. Под редакцией Н. Н. Скатова. Москва. «Просвещение». 1998. Стр. 518

²⁷ Замятин, Е.: Мы: романы, повести, рассказы, сказки. Москва. «Современник». 1989. Стр. 201.

toto popisuje svým charakteristickým stylem, který byl často kritizován pro přílišné technické zaměření, často však také obdivován pro umění jazyka, použití kompozice.

2. PŘEDCHŮDCI ZAMJATINA

Zamjatinovu tvorbu je nezbytné vnímat také v souvislosti s ruskou klasickou literaturou. Jen tak je možné lépe pochopit specifika jeho děl a zařadit je do kontextu literatury první čtvrtiny 20. století. Zamjatin totiž navazuje na výsledky předcházejícího literárního procesu, a to jak literatury ruské, tak i světové. Avšak je nutné brát v úvahu, že „rezonance ideových, žánrových, motivačních i stylistických postupů je cestou k dalšímu příjemci a pokračovateli vždy modifikována nově se vytvářejícím literárním a společenským vývojem.“²⁸

Milan Drozda v předmluvě k románu *My* označuje Zamjatina jakožto satirika za pokračovatele Gogola a Saltykova-Ščedrina. Milan Hrala v knize *Ruská moderní literatura 1890-2000* souhlasně píše o vlivu tradice Gogola, Saltykova-Ščedrina a Leskova ve spojení s modernou, a to zejména s díly Bělého, Sologuba a Remizova. Gogol stál u počátků tzv. groteskního realismu, který se později dále rozvíjel: „Připomeňme jen temné až obludně vyhlížející postavy komedií Suchovo-Kobyлина a stejně vyznívající prózy Saltykova-Ščedrina, fantasticko-groteskní novely Dostojevského, od nichž se odvíjí řetěz modernistické prózy, symbolizovaný na počátku Bělým, později Zamjatinem, Nabokovem a Platonovem, v 60. letech pak V. Rasputinem a vrcholící v tvorbě současné postmoderny.“²⁹

Zamjatin koneckonců sám svou blízkost k některým spisovatelům klasické literatury přiznával, když ve své autobiografii napsal: „Достоевский долго оставался – старший и страшный даже; другом был Гоголь (и гораздо позже – Анатолий Франс).“³⁰

Tomuto tématu se detailněji věnuje Irina Michajlovna Popova ve své práci *Литературные знаки и коды в прозе Е. И. Замятина: Функции, семантика, способы воплощения*. Věnuje se pojmu intertextuálnost, na základě kterého hodnotí poetiku Zamjatinovy tvorby. Intertextuálnost nemá být opakováním myšlenek, obsažených v jiných textech, ale naopak jejich rozvíjením. Má být „tvůrčím dialogem“. Podle Popové literární tradice „включает в себя не столько формальную близость индивидуальных манер, общность средств и приемов художественной выразительности, сколько родство пафоса, логики и характера творческого

²⁸ Richterek, O. Ke gogolovské tradici v díle A. P. Čechova. In *Gogol a naše doba*. Olomouc. Univerzita Palackého, 1984. S. 38.

²⁹ Hrala, M.: *Ruská moderní literatura: 1890 – 2000*. Praha. Karolinum. 2007. Str. 59.

³⁰ Замятин, Е.: *Автобиография, In Избранные произведения*. Москва. «Советский писатель». 1989. Стр. 38.

поиска, схожесть интерпретаций проблемы, единство принципов познания мира.“³¹ Intertextuálnost vnímá jako „совокупность синхронных и диахронных сближений и отталкиваний, следований, совпадений, переосмыслений «чужих» художественных текстов, экстраполяции и рецепции символов, тем, идей, образов, сюжетов и других видов «чужого слова», перекодировки поэтики чужого произведения в собственных художественных целях.“³²

2.1. J. ZAMJATIN A N. V. GOGOL

Zamjatin sám ve své autobiografii zmínil, že jej Gogol provázel prakticky celý život. Velmi dobře znal Gogolovu tvorbu a považoval Gogola za svého „přítele“: „До сих пор помню дрожь от «Неточки Незвановой» Достоевского, от Тургеневской «Первой любви». Эти были – старшие, и пожалуй, страшные; Гоголь – был другом.“³³

Pro Gogolovu tvorbu typické nastavování zrcadla, problematika lidské osobnosti uprostřed společnosti, tedy satirické hodnocení společnosti, sociální typizace a také „извлечение «необыкновенного» из «обыкновенного»“³⁴.

Gogol zachycoval složitý vztah společnosti a jedince v ní, zamýšlel se nad postavením „malých“ lidí. „Začlenil příběhy drobných lidí, drcených nelidským mechanismem živelných zákonů společenského vývoje, do souvislostí epochy, volající po nastolení řádu, který by světu vrátil lidské dimenze.“³⁵ V jeho dílech se vyskytují motivy nudy, boje zla a dobra, Gogol využívá nadsázky a fantastiky, díky které lze lépe pochopit proměnlivost světa.

Zamjatin rozvíjel některé stránky Gogolovi poetiky, jako například motiv odlidštění světa, fantastiku, zájem o „byt“, o deformované charaktery lidí. Zamjatin se snaží najít rovnováhu mezi citem a rozumem, věděním a intuicí, jedincem a společností, přírodou a civilizací, minulostí a budoucností.

³¹ Попова, И. М. Литературные знаки и коды в прозе е.и. замятин: функции, семантика, способы воплощения. Тамбовский гос. технический университет. 2003 [cit. 2008-08-13]. Dostupný z WWW: <http://window.edu.ru/window_catalog/pdf2txt?p_id=5081>.

³² там же.

³³ Замятин, Е.: Я боюсь. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 5.

³⁴ Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь. Редкол.: П. А. Николаев (гл. ред.) и др. Москва. Современная энциклопедия. 1989. Стр. 589.

³⁵ Zdražil, L.: Tvář člověka a tvůrce. In Záhadný Gogol. Praha. Odeon. 1973. Str. 478.

Čistě gogolovský motiv – „mrtvé duše“ – využívá Zamjatin ve svých prvních povídkách (např. *Уездное*, *На куличках*, *Алатырь*). „Возникла проблема омертвления и оживления человеческой души и в связи с этим человеческого общества в целом (русского мира прежде всего, но – через него – и всего современного человечества).“³⁶ Gogol i Zamjatin přitom využívají typizace postav.

U Zamjatinových hrdinů je popis postav více koncentrovaný, autor dává své postavě vlastnost, která ji také jakýmsi způsobem typizuje. Často své hrdiny charakterizuje tím, že je přirovnává ke zvířatům, neživým věcem nebo k částem lidského těla. Například v povídce *Уездное* doprovází Barybu charakteristika „каменная баба“, Čebotaricha je přirovnávána k těstu. Také v románě *Мы* vypovídá o povaze hrdinů jejich vzhled. I-330 je „тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст“ s obočím, které připomíná „острые рожки икса“³⁷. Stejně jako v jejím obočí, i v její povaze nachází D-503 podobné „х“, neznámo, něco, čemu nerozumí. O-90 je jakoby kulatá, růžová a neustále je zdůrazňována její „круглая, пухлая складочка на запястье – такие бывают у детей.“³⁸ O-90 je v románě symbolem mateřství, lásky k dětem.

Charakteristiky postav pomocí několika málo typických vlastností souvisí s ironií, se kterou Zamjatin zobrazuje své postavy. V Zamjatinově díle vzniká podle Popové nesoulad mezi popisem postavy a jejími faktickými vlastnostmi, což je základem autorovy ironie: „Прием концентрации однородных характерных деталей кладется в основу замятинской иронии – излюбленного художественного обличительного средства, основанного на использовании логического контраста: явного несоответствия свойств предмета изображения и его словесного обозначения, что придает сатире Замятина гротескной, шаржированный, резко обличительный характер.“³⁹ Podle ní tedy Zamjatinův popis postav přerůstá přes ironii až do groteskního zobrazení. Uvádí jako příklad také povídku *Уездное*, kde Zamjatin použil syžetový invariant Gogolova Revizora. Jedná se o to, že v objektu Zamjatinovy ironie je také „malý“ člověk, na kterého se zaměřuje i Gogol. Ve středu pozornosti stojí člověk „nevýznamný“, se svými zdánlivě nicotnými problémy.

³⁶ Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь. Редкол.: П. А. Николаев (гл. ред.) и др. Москва. Современная энциклопедия. 1989. Стр. 586.

³⁷ Замятин, Е.: Мы. Москва. «Современник». 1989. Стр. 208.

³⁸ там же. стр. 206.

³⁹ Попова, И. М. Литературные знаки и коды в прозе е.и. замятина: функции, семантика, способы воплощения. Тамбовский гос. технический университет. 2003 [cit. 2008-08-13]. Dostupný z WWW: <http://window.edu.ru/window_catalog/pdf2txt?p_id=5081>.

Stejně jako Gogolovi hrdinové, také u Zamjatina postavy také nemají jména, ale pouze přezdívky. Jedinou výjimkou je Andrej Ivanovič Polověc v povídce *На куличках* a některé ženské hrdinky (například Marusja, Katjuška Něčesová aj.). Právě jména jsou u Zamjatina metodou pro vyjádření ironie. Autor pojmenovává svého hrdinu jménem určitého významu, ale povaha tohoto hrdiny významu jména vůbec neodpovídá a častěji je jeho pravým opakem. Gogol také často využíval sémantiku jmen k odrazení charakteru svých hrdinů.

Oba autoři také často charakterizují hrdiny svých děl pomocí vnějšího vzhledu. Například v *Повести о том, как поспорил Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* jsou hrdinové charakterizováni jako „голова – «редька хвостом вверх» у Ивана Никифоровича и голова – «редька хвостом вниз» у Ивана Ивановича.“⁴⁰ V povídce *Уездное* je zase Baryba přirovnáván k žehličce „Тяжкие железные челюсти, широченный, четырехугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком кверху.“⁴¹

V povídce *На куличках* lze také najít určitou podobnost s dílem Gogola. Jedná se zejména o zachycení atmosféry a poměrů „zapadáková“: „Скука, пустота, равнодушие, обжорство, пьянство, прелюбодеяния, порождающие жестокость, царят «на куличках», потому что русские люди – это «ланцепупы», духовные «дикари», мало изменившиеся с гоголевских времен, по мысли автора.“⁴²

V povídce *Алатырь* zase Zamjatin využívá tématu, které bylo aktuální již v klasické literatuře, a to nejen u Gogola, ale také u Saltykova-Ščedrina, Čechova, Leskova. Jedná se o zobrazení zapadlého města, kde je jak sociální, tak i duchovní život na velmi špatné úrovni. Zamjatin zde využívá satirické fantastiky, ironie, skazu.

2.2. J. ZAMJATIN A M. J. SALTYSKOV-ŠČEDRIN

Michail Jevgrafovič Saltykov-Ščedrin byl jedním z nejvýznamnějších satiriků 19. století. Blízkost textů obou autorů je nejpatrnější v Zamjatinových pohádkových

⁴⁰ Попова, И. М. литературные знаки и коды в прозе е.и. замятин: функции, семантика, способы воплощения. Тамбовский гос. технический университет. 2003 [cit. 2008-08-13]. Dostupný z WWW: <http://window.edu.ru/window_catalog/pdf2txt?p_id=5081>.

⁴¹ Замятин, Е.: Мы: романы, повести, рассказы, сказки. Москва. «Современник». 1989. Стр. 30.

⁴² Попова, И. М. Литературные знаки и коды в прозе е.и. замятин: функции, семантика, способы воплощения. Тамбовский гос. технический университет. 2003 [cit. 2008-08-13]. Dostupný z WWW: <http://window.edu.ru/window_catalog/pdf2txt?p_id=5081>.

cyklech, zejména v cyklu *Большим детям сказки*, a v románě Saltykova-Ščedrina *История одного города*.

V centru cyklu pohádek *Большим детям сказки* stojí čtyři pohádky o Fitovi. Myšlenky vyjádřené ve čtyřech pohádkách o Fitovi Zamjatin dále rozvedl v povídkách *Ostrované*, *Lovec lidí* a zejména pak v románě *Мы*. Autor v nich poukázal na absurditu takového zřízení, které je postaveno na nesmyslných příkazech. Podobným motivem pohádkového cyklu, románu a povídek je také Dobroditel, svoboda člověka, prázdná nařízení a příkazy. V roce 1927 Zamjatin píše drama *История одного города*, které se svým názvem přímo odvolává k nejvýznamnějšímu dílu Saltykova-Ščedrina.

История одного города Saltykova-Ščedrina je obrazem města Hloupětína (Глухов) a jeho zhruba stoleté historie. Saltykov-Ščedrin se zaměřuje především na představitele moci a zejména na postavu Ponur-Mručejev (*Угрюм-Бурчеев*), který se snaží přetvořit město podle svých představ. Autor svým dílem poukazuje na absurditu samovlády a satiricky zobrazuje byrokratickou moc ve městě. „Saltykov zkoumá, jak i lid formuje své vládce tím, co si od nich nechává či nenechává líbit.“⁴³

История одного города bývá interpretována jako historická satira nebo jako aktuální politický pamflet. V díle lze najít jak satiru na dobu vlády Alexandra I., tak i dobové narážky, z čehož vyplývá, že je nutné vnímat *Историю одного города* jako spojení historického a dobového plánu. Je v něm však také poloha varující, „varující velký národ před ním samým, před jeho slabostmi (věčně klečící, trpí, slepě oddaní Hloupětínští), před jeho nenapravitelnou důvěrou ve špatné lidi (jásavé vítání hejtmana Rafana, všeobecná radost při každém ze série převratů za vlády samozvaných hejtmank), před jeho nebezpečnými sklony (pogromistické nálady a činy za těžké vlády hejtmank) a tak dále.“⁴⁴ V. Vlašínová v článku *Satira M. J. Saltykova-Ščedrina u nás*⁴⁵ zdůrazňuje, že satira Saltykova-Ščedrina má nadosobní, zobecňující charakter. Podle ní šlo autorovi o to, aby se dostal k jádru problémů společnosti.

V Zamjatině cyklu pohádek *Большим детям сказки* jsou patrné prvky fantastiky, grotesky a mýtu. I. Popova považuje takovouto mytologizaci, společně s fantastikou a groteskou, za nejdůležitější prvky v ruské literární tradici. Podle Popové Zamjatin ve většině pohádek v porevolučním období použil satirické a fantasmagorické

⁴³ Milota, K.: Varující město. In Saltykov-Ščedrin, M. J. Historie města Hloupětína. Praha. Odeon. 1989. Str. 386.

⁴⁴ tamtéž. Str. 385.

⁴⁵ Vlašínová, V.: M. J. Saltykov-Ščedrin v české literatuře. Praha. Státní knihovna ČSR – Slovanská knihovna. 1976.

postupy, které se vztahují k tradici Saltykova-Ščedrina. „Сказки этого периода представляют собой своеобразный цикл, в котором реалии новой революционной действительности передаются художественно с помощью экспериментально-стилевого переосмысления русской сатиры Салтыкова-Щедрина.“⁴⁶

V pohádkách o Fitovi se hlavní hrdina sám prohlásí za gubernátora a řeší problémy svého úřadu osobitým způsobem. Ruší hlad, zakazuje cholera. V *Истории одного города* Saltykova-Ščedrina vystupuje podobná postava, a to Ponur-Mručejev. Zabývá se podobně nesmyslnými úkoly jako Fita, chce zhasnout Slunce a nebo provrtat díru do země, aby mohl pozorovat, co se děje v pekle. Oba, Fita i Ponur-Mručejev, se prohlašují za spasitele lidstva. Zajímavým momentem románu Saltykova-Ščedrina je také situace, kdy jeden z hodinářů Hloupětína rozebere hlavu mocnáře Brudastého a objeví v ní varhánky, které hrají jenom „ROZMETÁM“ a „NESTRPÍM“.

Obě díla jsou tedy varováním nad nadvládou nad člověkem a nad „dobroditeli“, kteří se stavějí do role vládců a spasitelů. Ukazuje se v nich, že ovládnout člověka nemusí být těžké, že lidé mají tendenci být vedeni. Toho také využívá Jednotný stát pod záminkou zajištění štěstí.

V Zamjatinově dramatu *Истории одного города* pak lze pozorovat nejsilnější vliv tradice Saltykova-Ščedrina. Zamjatin využil podobného tématu, když satiricky zachytil společnost, ve které vládce, i když s nesmyslnými příkazy a požadavky, ovládá lid a ten jej následuje.

2.3. J. ZAMJATIN A F. M. DOSTOJEVSKIJ

Společným prvkem tvorby těchto dvou autorů je vztah ke svobodě. Téma svobody je v díle Dostojevského velmi silné. Autor zkoumá zejména otázky, je-li člověk svobodný a pokud ano, jak s touto svobodou nakládá.

Některé myšlenky o svobodě osobnosti, které Zamjatin vyjádřil v povídkách *Ostrované* a *Lovec lidí* a v románě *Мы*, mají svůj původ snad už v *Зáписích з podzemí* Dostojevského. Tato díla spojuje zejména idea, že lidské štěstí nemůže být vybudováno na čistě rozumovém základě, musí být zohledněna také svoboda osobnosti, lidská individualita. V *Зáписích з podzemí* totiž „podzemní člověk“ tvrdí, že když se člověku

⁴⁶ Попова, И. М. Литературные знаки и коды в прозе е.и. замятина: функции, семантика, способы воплощения. Тамбовский гос. технический университет. 2003 [cit. 2008-08-13]. Dostupný z WWW: <http://window.edu.ru/window_catalog/pdf2txt?p_id=5081>.

dá volnost, nebude si s ní vědět rady a bude chtít být raději spoután. Tuto myšlenku ale vyjadřuje také Murin v *Bytné*, objevuje se i v Raskolnikově teorii o svobodě elity. Nejsilněji pak zaznívá v *Bratrech Karamazových*, a to v *Legendě o Velkém Inkvizitorovi*. V ní a také v *Zápisích z podzemí* se Dostojevský postavil proti myšlence skleněného ráje, kterou v podobě „хрустального дворца“ vyjádřil N. G. Černyševskij v románě *Что делать?* Dostojevskij nesouhlasí s názory sociálních utopistů a kritizuje zejména model společnosti, kde by jednání člověka bylo přesně matematicky určeno.

Příběh *Legendy o Velkém Inkvizitorovi* se odehrává v 16. století ve španělské Seville, kde se zjeví Ježíš Kristus. Koná zázraky, uzdravuje nemocné a tím na sebe upoutá pozornost Velkého Inkvizitora. Velký Inkvizitor dá Krista zatknout a ve vězení k němu pronáší dlouhou řeč. Obviňuje ho z toho, že chtěl dát lidem svobodu za každou cenu, ale taková svoboda přivedla lidi do neštěstí. Sám Inkvizitor si přitom dává za zásluhu, že nad svobodou zvítězil a tím dal lidem štěstí. Podle něj chce být lidstvo zotročeno, jen aby bylo syté. Inkvizitor chce lidem poskytnout chléb a zároveň také uklidnit jejich svědomí, protože převezme veškerou jejich vinu na sebe.

Podle N. A. Berďajeva Inkvizitor pohrdá člověkem a neuznává lidskou důstojnost. „Popírá jeho vyšší přirozenost, jeho schopnost směřovat k věčnosti a splynout s absolutnem. Touží zbavit lidi svobody a vnutit jim ubohé a ponižující štěstí tím, že je ubytuje v útulném zřízení...“⁴⁷ Ze slov Velkého Inkvizitora je také patrné, že pohrdá samotným Kristem, ačkoli by měl být jakožto představitel katolické církve jeho učedníkem. Obviňuje jej z mnoha chyb a o sobě tvrdí, že musel právě tyto Kristovy chyby uvést na pravou míru. Kristus celý monolog Inkvizitora vyslechne mlčky a až v závěru jej jako odpověď políbí. Polibek je v tomto případě symbolem odpuštění, projevem lásky k hříšnému člověku.

V 36. zápise popisuje D-503 své setkání s Dobroditelem. Dobroditel se dokonce přirovnává k samotnému Bohu. Bůh totiž taky trestá hříšníky a je tedy stejným katem jako Dobroditel. Tvrdí, že lidé touží být spoutáni. Takováto obhajoba myšlenek zaznívá také od Inkvizitora. Lidé budou spoutáni a tedy šťastni a odpovědnost za hříchy ponesou jiní.

Důležité místo v *Legendě* mají také myšlenky pozemského ráje. Jeho podstatou je udělat člověka šťastným, ochránit ho před nutností výběru, před svobodou. Toho lze podle S. L. Franka dosáhnout jedině zbavením člověka duchovního života, uchováním

⁴⁷ Berďajev, N. A.: Kapitola z knihy *Nové náboženské vědomí společnosti*. In *Velký inkvizitor*. Nad textem F. M. Dostojevského. Velehrad. Refugium Velehrad-Roma s.r.o. 2002. Str. 287.

dětského vědomí: „ideálního stavu lze dosáhnout jedině zřeknutím se tvůrčího neklidu ducha.“⁴⁸ Frank vidí v duchu a duchovnu neklid, vzpouru a zejména svobodu. Pravý smysl *Legendy* pak vnímá jako konflikt oné duchovní svobody a dětského, omezeného vědomí.

A právě takovéto myšlenky jsou blízké těm, které jsou obsaženy v Zamjatinově románě, konkrétně v zobrazení Dobroditele, ale také v povídce *Ostrované* v postavě vikáře Dewlyho. V Jednotném státě také panuje názor, že jenom nesvobodný člověk, spoutaný řadou zákonů a všemožných norem, může být opravdu šťastný. D-503 vypráví legendu o lidském štěstí: „Тем двум в раю – был предоставлен выбор: или счастье без свободы – или свобода без счастья; третьего не дано. Они, олухи, выбрали свободу – и что же: понятно – потом века тосковали об оковах.“⁴⁹ Obyvatelé Jednotného státu, poučení chybou svých předků, si vybrali ráj, tedy okovy. V knize *Завет Принудительного Спасения* (povídka *Ostrované*) je zase přesně určen rozvrh dne, nedává možnost svobodně se rozhodnout o využití času vlastním způsobem.

Podobně jako v *Legendě* také v románě *Мы* je vybudován pozemský ráj. Představuje jej Jednotný stát. Pozemský ráj je však kategorie velice relativní a ne všichni považují dané společenství za ideální.

2.4. J. ZAMJATIN A A. P. ČECHOV

Zamjatin si tvorby Čechova velmi vážil. Čechovovi je věnován jeden ze Zamjatinových článků *Чехов и мы*. V něm píše: „По созвездиям моряки определяют курс; по литературным объединяющим более или менее близких писателей группам приходится определять курс в широком море русской литературы. Но чтобы найти созвездие, нужно сначала опереться глазом на какую-нибудь особенно яркую и крупную звезду. В созвездии писателей-реалистов такая опора для глаза – Чехов.“⁵⁰ Dále Zamjatin zdůrazňuje, že Čechovova tvorba je přímo spojena se soudobým realismem. Považuje Čechovovi názory na společnost za stále aktuální a díla, která rozvíjejí tyto jeho myšlenky, dokonce za to

⁴⁸ Frank, S. L.: *Legenda o Velkém inkvizitorovi*. In *Velký inkvizitor*. Nad textem F. M. Dostojevského. Velehrad. Refugium Velehrad-Roma s.r.o. 2002. Str. 312.

⁴⁹ Замятин, Е.: *Мы: романы, повести, рассказы, сказки*. Москва. «Современник». 1989. Стр. 241.

⁵⁰ Замятин, Е.: *Я боюсь*. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 141-142.

nejlepší, co vůbec v soudobé literatuře vzniká. Zamjatin dále vyzdvihoval Čechovovo umění realistické metody, výrazné dějové osnovy, expresionistických postupů.

J. Sekera charakterizoval Čechovův umělecký postup jako „poklidný pseudoindiferentní tón vyprávěcí řeči, dále práci s opakovanými detaily, které se stávají motivy či leitmotivy, a konečně metodu konfrontační.“⁵¹ Čechov totiž, zvláště v raných krátkých prózách, využíval metody jednoho motivu, kterým postavu charakterizuje. Tento motiv se často opakuje a tím vzniká hodnocení postavy. Čechov je znám také svým uměním podtextu a náznaku. Zvláštní důraz také kladl na ekonomičnost projevu, snažil se o co největší věcnost. V tomto aspektu tvořil svá díla také Zamjatin.

I. M. Popova vidí spojitost mezi díly Zamjatina a Čechova zejména v užívání jemného humoru, živosti syžetu, výraznosti dějové linie, ironii aj. „Ранее творчество А. П. Чехова, как свидетельствуют художественные тексты, вызвало широкий творческий отклик у Е. И. Замятина в его произведениях 1910 – 1930-х годов.“⁵²

Čechova zajímá také téma odcizení, ztracená lidskost. Věnuje se mu prakticky v celé své tvorbě. Odcizení je například motivem novely *V roklíně*. Tento motiv je však příznačný i pro soudobé umění. „Moderní umění, pokud jím myslíme umění druhé poloviny devatenáctého století a století dvacátého, je v podstatě více či méně uvědomělým zápasem o znovunalezení ztracené lidskosti.“⁵³ Zvlášť danému tématu (vyjádřených zejména v próze 90. let 19. století) je povídka *На куличках* a román *Мы*. Jedná se o zachycení konfliktu mezi jednotlivcem se světem, o osamělost člověka v takovém světě.

Kacířské myšlení a vzpoura je podstata Zamjatinova románu i další jeho tvorby. Protest je ale motivem Čechovovi povídky *Gusev* (1890), kde jedna z postav Pavel Ivanyč se k protestu otevřeně hlásí a dokonce jej vnímá jako jakýsi smysl života: „Я воплощенный протест. Вижу произвол — протестую, вижу ханжу и лицемера — протестую, вижу торжествующую свинью — протестую. И я непобедим, никакая испанская инквизиция не может заставить меня замолчать.“⁵⁴ Je hrdý na to, když ho lidé označují za nesnesitelného. Pro svůj postoj není příliš oblíbený

⁵¹ Sekera, J.: Černý mnich. A. P. Čechov – osobnost a dílo. Šenov u Ostravy. Tilia. 2002. Str. 116-117.

⁵² Попова, И. М. Литературные знаки и коды в прозе е.и. замятина: функции, семантика, способы воплощения. Тамбовский гос. технический университет. 2003 [cit. 2008-08-13]. Dostupný z WWW: <http://window.edu.ru/window_catalog/pdf2txt?p_id=5081>.

⁵³ Cigánek, J.: A. P. Čechov. Praha. Orbis. 1964. str. 44.

⁵⁴ Чехов, А. П. Гусев. Новая литературная сеть [online]. 1890 [cit. 2008-11-25]. Dostupný z WWW: <<http://www.antonchegov.ru/book/148/>>.

a někdy také společnosti nepohodlný. Podobným tématem se Čechov zabývá také v povídce *Ve vyhnanství* (1892).

Se vzpourou je spojeno téma další - člověk proti despotii. „Člověk hodný toho jména má být svobodný, pokud možno co nejméně závislý dokonce i na vlastní fyziologii, jejíž despotie je pro člověka vlastně první překážkou, kterou musí překonat, má-li vážně uvažovat o něčem vyšším, lidsky důležitějším.“⁵⁵

2.5. J. ZAMJATIN A N. S. LESKOV

Nikolaj Semjonovič Leskov zaujímá v ruské literatuře výjimečné místo. Podle Vladimíra Kostřici spočívala specifika jeho tvorby v autenticitě vyprávěných příběhů, ve skazovém způsobu vyprávění a ve zdůrazňování hovorového jazyka. Leskov se podle Kostřici téměř nevázal na soudobou ani světovou literaturu: „Leskov se stával jakýmsi spisovatelem bez literárního zázemí, spisovatelem samým pro sebe, v jehož pracích jako by se přímo a nezprostředkovaně odrážela konkrétní fakta a události, jichž byl svědkem.“⁵⁶ Přesto zdůrazňuje to, že Leskov polemizoval s mnoha díly i událostmi, reagoval na ně. Dokonce uvádí, že Leskov chtěl soutěžit se všemi významnými spisovateli své doby. „Nikoli nadarmo byl Leskov jako důsledně až naivně realistický spisovatel svým spodním proudem spojen s modernistickým experimentátorstvím (tak ho však pochopila až generace symbolistů) a stylizací, narativní technikou, mystifikátorstvím, které někdy překračuje až do hájemství jevů, jež dnes označujeme jako postmoderna.“⁵⁷ V Čechovově tvorbě můžeme nalézt podobné rysy a navíc také hledání nových žánrů.

Některé rysy tvorby Jevgenije Zamjatina se pojí také s poetikou Nikolaje Leskova. Především je to skazová forma vyprávění, ale také zachycení obrazu zapadlého města. „Skazová forma, která se v literatuře rozvíjí především tehdy, chtějí-li autoři z nějakých důvodů vyzvednout maximální pravděpodobnost líčených příběhů, nahrazuje vlastně to, co se v literárním díle na rozdíl od bezprostředního vyprávění nutně ztrácí, tj. živý kontakt vypravěče s publikem, vypravěčova intonace, mimika,

⁵⁵ Sekera, J.: Černý mnich. A. P. Čechov – osobnost a dílo. Šenov u Ostravy. Tilia. 2002. Str. 49.

⁵⁶ Kostřica, V.: Próza N. S. Leskova, Výstavba ostravsko-karvinských dolů, Olomouc, 1980, str. 46

⁵⁷ Pospíšil, I.: Tranzitivní zóny, žánrová senzibilita a A. P. Čechov. In Jak čteme ruské klasiky. Praha : Národní knihovna ČR, 2005. Str. 96.

gesta atd.“⁵⁸ Leskov využíval mnoha postupů, ale skazová forma vyprávění je jakýmsi jádrem, na kterém byl vystavěn jeho umělecký systém.

Zamjatin využil skazového vyprávění například v povídce *Уездное*. A. Voronskij právě v jazyku, ve skazovém vyprávění vidí úspěch této povídky: „Язык - свеж, оригинален, точен. Отчасти это - народный сказ, разумеется, стилизованный и модернизированный, - отчасти – простая разговорная провинциальная речь пригородов, посадов, растеряевых улиц.“⁵⁹ Zamjatinův skaz je podle něj spíše epický, autor jej doplňuje o ironii a satiru. Prvky skazu Zamjatin využil také v povídce *Кряжи, Непутевой, Алатырь* aj.

Nelze opomenout ani tu skutečnost, že Zamjatin napsal v roce 1925 drama *Блоха*, které je inspirováno Leskovovým dílem *Левша*.

⁵⁸ tamtéž, str. 82

⁵⁹ Воронский А.: Литературные силуэты. Москва. «Красная новь». 1927. стр. 24.

2.6. ZÁVĚR

Jevgenij Zamjatin si velmi vážil ruské klasické literatury a pokračoval v některých aspektech její tradice a rozvíjel myšlenky takových spisovatelů jako byli N. V. Gogol, J. M. Saltykov-Ščedrin, F. M. Dostojevskij, A. P. Čechov a N. S. Leskov.

Při odlišnosti tvorby zmíněných autorů existují mezi jejich díly určité souvislosti. Sám Zamjatin přiznával, že jej značně ovlivnila tvorba N. V. Gogola a F. M. Dostojevského. Ve svých povídkách v 10. a 20. letech 20. století Zamjatin rozvíjel některé principy poetiky Nikolaje Vasiljeviče Gogola. Zamjatin zachycuje degradaci člověka, který je zbaven morálních zásad. Stejně jako Gogol charakterizuje i Zamjatin své hrdiny s pomocí několika detailů, využívá sémantiky jmen. Vznikají tak karikatury lidí, podobné Gogolovým postavám (například Korobočka, Sobakijevič, Nozdrev u Gogola, Baryba, Čebotarycha u Zamjatina). Ve svém článku *Чехов и мы* označuje A. P. Čechova za pevný bod ruské literatury, ke kterému by se měli spisovatelé obracet. S N. S. Leskovem jej pojí zejména zájem o skazovou formu vyprávění. Zamjatin se věnoval také myšlence o nadvládě nad člověkem, kterou mimo jiné zachytil v *Истории одного города* Saltykov-Ščedrin.

3. PRVNÍ ČTVRTINA 20. STOLETÍ – „DOBA ANTIUTOPIÍ“

První čtvrtina dvacátého století je poznamenána světovou válkou, ruskými revolucemi, nástupem bolševiků k moci. Je to doba, kdy se v literatuře formují nová pojetí a nové směry. Lidstvo se vyrovnává s velkým pokrokem ve vědě a technice.

J. Pechar tuto dobu označuje za dobu antiutopií. Kromě románu Zamjatina totiž vzniká řada děl, která lze zařadit k tomuto žánru. Nejedná se pouze o díla literatury ruské, nýbrž i světové. Německo se vyrovnává s obdobím nacismu, v italské literatuře je přítomno téma fašismu.

V Zamjatinově díle je soustředěna řada hlavních myšlenkových a uměleckých tendencí první třetiny 20. století. Milan Drozda píše v předmluvě k románu *My* o Zamjatinovi jako o předchůdci a zakladateli nové prózy, která vzniká v počátcích 20. let.

Ruskou literaturu první čtvrtiny 20. století nelze vytrhnout z kontextu 90. let 19. století, kdy vzniká modernismus, který ve velké míře ovlivnil další vývoj v literatuře. Vzniká tzv. „nová, tedy neklasická“ literatura, kterou vytvářeli jak představitelé moderny (např. L. Andrejev, A. Platonov) nebo realisté (M. Gorkij, I. Bunin). V. V. Musatov v souvislosti s daným obdobím vidí příčinu problémů Ruska v tom, že nebyla vypracována celková národní idea. Tvrdí, že v takové době plné změn a nejistot, byla budoucnost Ruska zcela nevypočitatelná a nepředvídatelná: „Русская литература конца XIX - начала XX вв. остро ощутила, что русская жизнь готова двинуться в любую сторону. Время показало, что диапазон этой готовности – от мировой революции до мировой империи. И, качнувшись в сторону первую, Россия в итоге осуществила второе.“⁶⁰

Spisovatelé se v daném období setkávají s novým fenoménem, a to s masou. Nová situace vyvolává zájem o mytologické a folklorní tradice, které jsou patrné například v dílech J. Zamjatina nebo M. Gorkého. Objevují se také myšlenky, že jednotlivec jako takový zanikne, a proto je v tomto období v literatuře patrná tendence adresovat umělecké dílo mase a „говорить на ее языке“⁶¹.

⁶⁰ Мусатов, В. В.: История русской литературы первой половины XX века (советский период). Москва. Издательство «Высшая школа». 2001. Стр. 8-9.

⁶¹ там же, стр. 10.

Osip Mandelštam se ve své eseji *Конец романа* (1922) zamýšlí nad osudem románu. Říká, že v centru románu byl vždy jedinec (popřípadě skupina jedinců), jeho rozvíjení a utváření. Současná situace ale způsobila, že jedinec je odsunut do pozadí a naopak je vyzdvihován kolektiv, národ, masa. „Ясно, что, когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы.“⁶² To také vysvětluje větší zájem o „malou“ prózu v daném období.

Spisovatelé tedy navazovali kontakt s novým čtenářem, kterému se literatura do jisté míry přizpůsobovala. Musela ale reagovat také na nově vzniklou moc: „Литература оказалась не только под давлением массового вкуса, но и под прессом идеологии, стремившейся назвать художнику свои задачи.“⁶³ Tato skutečnost je jedním z důvodů, proč se u řady spisovatelů objevuje obava z možného potlačování individuality a svobody tvorby. Začala převládat myšlenka, že pouze masa tvoří historii, a proto je tedy nutné zřít se všeho individuálního.

Zamjatin se velmi výstižně o této nové tendenci literatury vyjádřil v článku *Я боюсь*: „Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь – я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое.“⁶⁴

Vzniká ideologie Proletkultu, v čele které stál Alexandr Alexandrovič Bogdanov. Bogdanov zdůrazňoval kolektivní princip, byl zásadně proti takové kultuře, která by byla založena pouze na činnosti jednotlivce.

Jedním z představitelů tzv. proletářských básníků byl Alexej Kapitanovič Gastěv. Ve své sbírce básní *Поэзия рабочего удара* z r. 1918 píše: „Человек превращается в железную конструкцию, ощущая себя героем и создателем

⁶² Мандельштам, О. Эссе. [online]. 1922 [cit. 2008-08-03]. Dostupný z WWW: <http://imwerden.de/pdf/mandelshtam_essays.pdf>.

⁶³ Мусатов, В. В.: История русской литературы первой половины XX века (советский период). Москва. Издательство «Высшая школа». 2001. Стр. 12.

⁶⁴ Замятин, Е.: Я боюсь. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 52-53.

машинно-коллективного мира.“⁶⁵ Dále také vyjadřuje myšlenku, že lidé by se měli změnit v jakési stroje, měli by být osvobozeni od jmen a označení pouze čísly. Takováto stanoviska jakoby přesně kopírovala situaci v Jednotném státě. Občané sami nemají jména, nejsou ničím jiným, než pouhou částí velkého kolektivu. Vzhledem k tomu, že Gastěv svou sbírku vydal už v r. 1918 a Zamjatinův román *Мы* vzniká až poté, je více než možné, že Zamjatin se právě Gastěvou absurdní myšlenkou nechal inspirovat. Nicméně je třeba vzít v úvahu, že se Zamjatin pokusil zachytit ve svém románě tendenci společnosti nejen ruské a že na román *Мы* měl vliv také Zamjatinův pobyt v Anglii.

Zamjatin píše ve svém článku *Я боюсь*: „Пролеткультовское искусство – пока шаг назад, к шестидесятым годам.“⁶⁶

Další vývoj literatury čím dál více ztěžuje spisovatelům psát svobodně na libovolná témata. V r. 1922 vzniká tzv. *ГЛАВЛИТ*, což vlastně znamená zavedení cenzury. Spisovatelé měli na výběr mezi dvěma možnostmi – buď se ideologii přizpůsobit nebo se z ní neztotožnit a bojovat s následky, které takováto pozice vyvolala: „подчинение идеологии съедало художника, даже очень талантливого. Сопротивление художника идеологии, стремящейся его пожрать, - сквозной, универсальный сюжет советской литературы, и победителями из него вышли немногие.“⁶⁷

⁶⁵ Гастев, А. К.: Поэзия рабочего удара. Москва. Издательство ВЦСПС. 1923. Стр. 17.

⁶⁶ Замятин, Е.: Я боюсь. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 52.

⁶⁷ Мусатов, В. В.: История русской литературы первой половины XX века (советский период). Москва. Издательство «Высшая школа». 2001. Стр. 14.

4. KACÍŘSKÝ PRINCIP V RUSKÉ LITERATUŘE

V. Černý se ve svém *Prvním sešitě o existencialismu* vyslovuje pro permanentní revoluci: „Lze však, a je dokonce třeba, život žít a – nesouhlasit s ním. Vzpoura nesouhlasu je jedinou formou, jíž stále a znovu lze popírat absurdnost životní.“⁶⁸ Vzpoura nepřináší štěstí, ale znamená v podstatě jedinou cestu jak bojovat proti životnímu absurdnu.

Kacířství, vzpoura, revoluce – to jsou základní principy a myšlenky Zamjatinova románu. Avšak nejen jeho. V podstatě všechna díla, která vznikla v téže či pozdější době a která nesouhlasila s proklamovanou ideologií, vyjadřují tento kacířský princip. Zamjatin se tomuto tématu věnoval ve své publicistice a je vlastně přítomno prakticky v celé jeho tvorbě. „Pochopíme-li My ne jako model socialismu jako takového, ale jako umělecky oprávněné rozvinutí negativní tendence, která jej ohrožuje, oceníme pronikavost Zamjatinova „kacířského“ myšlení.“⁶⁹

Klíčová zásada Zamjatina a jeho tvorby je tedy v neustálém boji entropie s energií. Hlavní myšlenka tohoto boje je zachycena v rozhovoru hrdinů románu *My*: „А какую же ты хочешь последнюю революцию? Последней нет, революции – бесконечны. Последняя – это для детей: детей бесконечность пугает, а необходимо, чтобы дети спали спокойно...“⁷⁰ Zamjatin se o energii a entropii vyjadřuje také v článku *О литературе, революции, энтропии и прочем*: „Революция – всюду, во всем; она бесконечна, последней революции нет, нет последнего числа. Революция социальная – только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, но неизмеримо больше – космический, универсальный закон (universum) – такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии). Когда-нибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле – числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды – и книги.“⁷¹ Proces entropie je podle Zamjatina nekonečný.

Zamjatin tedy vidí revoluci jako zákon bytí. Revoluce je smrtelná, ale v jejím zániku je skryt nový začátek. Jako entropie myšlenky je vnímáno dogma, a to ve všech sférách života. A právě vzpoura proti dogmatu, kacířství (*еретизм, взрыв*) je jediný

⁶⁸ Černý, V.: *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha. Mladá fronta. 1992. Str. 36.

⁶⁹ Zamjatin, J.: *My*. Praha. Odeon. 1989. Str. 23

⁷⁰ Замятин, Е.: *Мы: романы, повести, рассказы, сказки*. Москва. «Современник». 1989. Str. 84.

⁷¹ Замятин, Е.: *Я боюсь*. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 95-96.

způsob, jak dogma porazit. „Еретики – единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли.“⁷² Literatura, která se dogmatem neřídí, je naopak vnímána jako škodlivá, ačkoli právě tato škodlivá literatura je podle Zamjatina velmi cenná a užitečná, protože je antientropická. Zamjatin dále tvrdí, že se období energie a revoluce střídají s obdobím entropie.

Právě tento kacírský princip Zamjatina, princip energie a entropie jakoby odrážel charakter doby a charakter soudobé literatury. V literatuře té doby šlo totiž o to, kdo se přizpůsobí systému (entropie) a kdo tento systém bude narušovat, kdo s ním bude nesouhlasit a proti němu bojovat (energie). Tento boj entropie s energií, dogmat a nesouhlasu s nimi je charakteristický pro ruskou literaturu prvních desetiletí 20. století.

Motiv vzpoura a kacírství se ale v literatuře objevoval i dříve. Například v romantismu, který se zabývá světem individuality. Představiteli vzpoury byli romantičtí pěvci-buřiči, kteří toužili po svobodě, neuznávali žádnou autoritu kromě svého vlastního svědomí. Jejich díla byla namířena proti dogmatu. Mezi nejvýraznější zástupce „kacířů“ patřili také básníci děkabristé. Významnými „buřiči“ 19. století byli i Fjodor Michajlovič Dostojevskij a Lev Tolstoj.

V. Černý rozvíjí myšlenky dánského filosofa Kierkegaarda a tvrdí, že neexistuje žádná filosofie obecného člověka: „Pravda znamená subjektivitu, individuálně, jedinečnost, a nejvyšší skutečnost, Bůh, není žádná Idea, jejíž by byl člověk, vtělení jiné ideje, „lidskosti“, částíčkou, nižším stupněm nebo odvozeninou;“⁷³ Jako příklad uvádí Dostojevského, který se podle něj zabývá člověkem jako jedincem a nikoli člověkem v obecné rovině. Hrdinové Dostojevského jsou naprosto svobodní, svoboda je jejich úděl a nikoli povinnost. K takovému schématu se přiklání i Černý, když říká, že člověk se sice může snažit zbavit své svobody, schovávat se v davu a žít neosobně, přesto se mu to nepodaří a bude dál svobodný. Postavy v Dostojevského dílech mají svobodu výběru, volí si mezi Kristem a Antikristem, mezi tím, jestli věřit nebo nevěřit. „Svoboda víry znamená i svobodu nevěřit: tvrdit jen absolutnost sebe, vyhlásit člověkobožství.“⁷⁴

⁷² Замятин, Е.: Я боюсь. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 96.

⁷³ Černý, V.: První a druhý sešit o existencialismu. Praha. Mladá fronta. 1992. Str. 15-16.

⁷⁴ Černý, V.: První a druhý sešit o existencialismu. Praha. Mladá fronta. 1992. Str. 24.

Tvorba Dostojevského nese výrazné prvky antidogmatičnosti. „Писатель показал, что действительность богаче теорий о ней и заключать ее в рамки догматики нельзя.“⁷⁵ Z daného hlediska má největší důležitost polemický význam jeho děl. Například v *Zápiscích z podzemí* se objevuje „spor s teorií „rozumného egoismu“ a se všemi dobovými pokusy vybudovat morálku na materialisticko-deterministických základech.“⁷⁶ V *Zápiscích z podzemí* zaznívá také ona teorie svobody, která byla zmíněna výše. V *Zápiscích z Mrtvého domu* jakoby byl vznášen protest proti vězeňským kázním. V *Bratřech Karamazových* je obsahem jedné z kapitol Ivanova vzpoura. Odvrací se od Boha. V. V. Rozanov tvrdí, že Ivan nepřestal v Boha věřit, jeho vzpoura má jinou příčinu: „Odmítnut nikoli proto, že by nebyl možný, že k němu nedojde, ale proto, že jej už není zapotřebí.“⁷⁷

Prakticky v celém díle L. N. Tolstého je patrné hledání svobody a pravdy. Za své kacířské *Lidové povídky* byl vyloučen roku 1907 z církve. Chtěl totiž křesťanství bez pravoslavné dogmatiky (tedy bez entropie). Bránil se proti tomu, že církev nedodrжуje pravidla daná Kristem. Tolstoj zejména v posledním období svého života vyjadřoval kritický vztah ke všemu, jediné, v čem viděl smysl bylo všelidové umění. Kritiku směřoval hlavně k systému jako takovému, přitom ale zdůrazňoval i odpovědnost samotného člověka: „A odpovědnost nese nejen společenský systém, ale i každý jednotlivec, který se tomu podřizuje. Nelze všechno svádět jen na systém!“⁷⁸

Kacířství vyjadřuje mimo jiné ve svých publicistických statích *Hanba vám a Nemohu mlčet*. Upozorňoval na nutnost vytvoření nového modelu světa. Tolstoj nesouhlasí s trestem smrti a brání se argumentu, že takový trest je prováděn pro dobro společnosti: „Для меня, для обеспечения моей жизни все эти высылки людей из места в место, для меня эти сотни тысяч голодных, блуждающих по России рабочих, для меня эти сотни тысяч несчастных, сидящих, как сельди в бочонке, и мрущих от тифа в недостающих для всех крепостях и тюрьмах.“⁷⁹ Nesouhlasí s takovou obhajobou násilí a nechce žít ve společnosti, která používá podobné oddůvodnění. Stať *Nemohu mlčet* je přímým obviněním systému, který využívá

⁷⁵ Кудрявцев, Ю. Г.: Три круга Достоевского. Москва. Издательство Московского университета. 1979. Стр. 248.

⁷⁶ Parolek, R., Honzík, J.: Ruská klasická literatura. Praha. Nakladatelství Svoboda. 1977. Str.392.

⁷⁷ Rozanov, V. V.: Legenda o Velkém inkvizitorovi F. M. Dostojevského. In Velký inkvizitor. Velehrad. Refugium Velehrad-Roma. 2000. Str. 144.

⁷⁸ Parolek, R., Honzík, J.: Ruská klasická literatura. Praha. Nakladatelství Svoboda. 1977. Str. 439 .

⁷⁹ Толстой, Л. Н. Не могу молчать. [online]. 1908 [cit. 2008-11-24]. Dostupný z WWW: <http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1220.shtml>.

takovýchto prostředků. Tolstoj vyzýval k nenásilnému odporu, schvaloval stávky, protože ty podle něj znamenají neuposlechnutí rozkazu.

Extrémní kritický postoj Tolstoj zaujal zejména v posledních letech svého života. Snažil se odhalit pravou podstatu věcí, odmítal spokojit se pouze se lživou morálkou. Zabýval se hledáním pravdy a hledáním viny. Zajímalo ho, co je skutečná pravda a co se jako pravda pouze tváří. Svou kritikou chtěl strhnout masku oněm přetvářeným lžím. Motivy hledání, věčné snahy najít pravdu Tolstoj použil již dříve, a to například ve *Vojně a míru* v postavách Andreje Bolkonského a Pierra Bezuchova. Oba neustále zkoušeli přijít na to, co je jejich smyslem života.

Často je spisovatelova tvorba a jeho život posledních let spojován s „krizí“. M. Bachtin ale tvrdí, že základy tohoto zlomu se vyskytovali již v Tolstého tvorbě v 50. a 60. letech a později se odrazily například ve *Zpovědi* a v nábožensko-filosofických traktátech, ale také například ve změně životního stylu. „Světový názor Tolstého, jeho umělecká tvorba, právě tak jako jeho životní styl oponovaly vždy, již v prvních spisovatelových literárních vystoupeních, vládnoucím směrům dané doby.“⁸⁰

V první čtvrtině 20. století má kacířský princip také řadu zástupců. Představuje jej početná skupina spisovatelů, která byla označována jako poputčici. Jejich vzpoura spočívala zejména v tom, že se neztotožňovali s „dogmatickým“ uměním, snažili se jít vlastní cestou a dokonce upozorňovali na nedostatky.

Lze k nim přiřadit také skupinu Pereval, která v podstatě představovala jeden z posledních pokusů o zabránění rozdělení umění na oficiální a zakázané. Pereval měl být jakýmsi modelem nezávislého a svobodného umění. Skupina vznikla roku 1923 z iniciativy A. Voronského jako „sdružení dělnických a rolnických spisovatelů, jehož cílem je umělecké ztvárnění skutečnosti a které svůj osud a úkoly plně spojuje s úkoly a osudem revoluce.“⁸¹ Pereval nesouhlasil s postoji skupin RAPP a LEF. Členové této skupiny naopak vyžadovali objektivitu při zobrazování reality, zdůrazňovali význam intuice v procesu tvorby. Voronskij se stal redaktorem prvního sovětského literárního časopisu *Красная новь*.

⁸⁰ Bachtin, M.: Předmluva ke Vzkříšení. In Lev Nikolajevič Tolstoj jak ho viděl... Praha. Lidové nakladatelství. 1978. Str. 105.

⁸¹ Докладная записка поданная группой «Перевал» в отдел печати СКРКР(б), In: Литературные манифесты от символизма до наших дней. Москва. «XXI век – согласие». 2000. Стр. 56.

Kacířství a vzpoura je právě jedním z principů futurismu. Jeho představitelé naprosto odmítli celý dosavadní literární vývoj a jakoukoli kulturní tradici, což už je samo o sobě myšlenkou kacířskou. Stavěli zejména na provokaci, na šokování publika, ke kritikám byli lhostejní. Futuristé psali svá díla v duchu revolty. Jejich vzpoura směřovala proti jakékoli hierarchii. „Byl-li symbolismus tváří v tvář inertnímu, nesoběstačnému hmotnému světu konstrukcí světa duchovního, konstrukcí, která do reality vnášela novou hierarchii, pak futurismus znamená destrukci hierarchie, totální dehierarchizaci.“⁸² V tom je totiž jejich podstata - boj proti dogmatu, proti všemu zažitému a nové přijetí skutečnosti. K. Čukovskij ve své knize *Футуристы*⁸³ dokonce mluví o jakémsi podvědomém anarchismu. Proto se také nelze divit, že futuristé přijali revoluci. Znamenala pro ně totiž onu dehierarchizaci, ke které se hlásili.

Futuristé se snažili zachytit neklid, rychlost, pohyb, a to se odrazilo na formální stránce jejich děl. Řídili se teorií osvobozených slov, slovu jako takovému přikládali větší důležitost než jeho významu. Jejich díla jsou charakteristická proměnlivostí básnického rytmu, který měl odrážet onu dynamiku a pohyb, nedodržováním pravidel interpunkce, destrukcí věty. Tvorba futuristů byla experimentální, vytvářeli neologismy, využívali netradiční grafické podoby svých veršů.

Jako výrazový prostředek používali tzv. „zaumnyj“ jazyk. Šlo o to, používat jakýsi vlastní jazyk, který nemá obecný význam. To mělo umožnit básníkovi, aby se vyjadřoval plnohodnotněji. A. Alexandrov tuto specifiku futuristů charakterizuje jako „Ритмичная словесная масса с нарочито ослабленной коммуникативной функцией («речь вне быта») и с установкой на звукообраз, на создание новых слов или новой речевой ситуации, на алогизм.“⁸⁴ „Zaumnyj“ jazyk oslovil také D. Charmse a A. Vvjeděnského.

Roku 1922 zakládá V. Majakovskij spolu s některými dalšími představiteli futurismu skupinu LEF (*Левый фронт искусства*). Její členové (např. V. Majakovskij, N. Asejev, O. Brik, A. Kručonych aj.) prosazovali aktivní umění, tedy realizaci umění prostřednictvím reklamy nebo různých druhů kampaní. „Nechápali to jako „ponížení“ umění, ale jako integrální součást svého programu.“⁸⁵ Pro skupinu LEF je také typická racionalizace v umění. Lefovci neuznávali inspiraci, naopak prosazovali věčnost,

⁸² Drozda, M., Hrala, M.: Dvacátá léta sovětské literární kritiky. Praha. Universita Karlova. 1968. Str. 12.

⁸³ Чуковский, К.: Футуристы. Москва. «Полярная звезда». 1992. Стр. 38.

⁸⁴ Александров, А.: Чудодей. In Хармс, Д.: Полет в небеса. Ленинград. «Советский писатель». 1988. Стр. 18.

⁸⁵ Hrala, M.: Ruská moderní literatura 1890-2000. Praha. Karolinum. 2007. Str. 239.

pokrok, techniku jakou součást umění. Stavěli do popředí sociálně-politické a nikoli estetické hledisko. Z toho také vyplývá sklon kubofuturistů i Lefovců k politické angažovanosti.

Z „kacířského“ hlediska je nejvýznamnější jejich „anti-“ pohled na svět. M. Drozda mluví o lefovské antiestetičnosti, antitradicionalismu, antipsychologismu a antifilosofičnosti. Je však nutné zdůraznit, že futuristé mnohdy spíše polemizují než popírají. Jejich antitradicionalismus je pak „jen slovním přeškrtnutím tradice, ve skutečnosti byl jejím rozvinutím, neboť to byla polemika na základě osvojení tradice, a tedy její převedení do nového sociálního kontextu.“⁸⁶

Lefovská kritika a program měl význam zejména ve „varování před nebezpečím pseudosocialistického kýče, jako osamělý statečný vzdor hrstky kvalifikovaných profesionálů proti přívalu a diktátu obecného průměru.“⁸⁷ V tom tedy spočívá jejich kacířský princip, který je spojoval se Zamjatinem, se spisovatelem pro futuristy spíše nepřijatelným. Kritizovali všechno, co je statické, co neměně existuje. Stejně jako Zamjatin bojovali proti dogmatu, i když dogma pro každého z nich představovala jiná skutečnost.

Výraznou postavou ruské literatury 20. a 30. let 20. století byl také Daniil Ivanovič Charms (1905-1942).

Jeho tvorba je plná absurdit a provokací. Paradoxní je už jen ta skutečnost, že Charms věnoval velkou část své tvorby dětskému publiku, ačkoli děti nesnášel. Díla Charmse obsahují velké množství prvků grotesky, svérázného humoru, který spíše zneklidňuje než rozveseluje. Takovýto typ humoru se vyskytl už u Gogola (smích skrze slzy). Ironii a grotesku namířil proti racionalismu.

Charms bojoval proti dogmatu, které pro něj mělo podobu nudy a schématu. „Его искусство противорассудочно, если понимать под рассудком сухость, унылую схему, мертвую обязательность, дотошную аналитичность, не способную на новый синтез.“⁸⁸ Bojoval proti tomu svými povídkami plnými paradoxů a absurdních situací, bouřil se už jen svojí extravagancí, měl nezvyklý styl oblékání. K mystifikaci používal také množství pseudonymů, význam jeho nejznámějšího (Charms) není dosud rozluštěn. Podle Charmse má umělec „делать установку не

⁸⁶ Drozda, M., Hrala, M.: Dvacátá léta sovětské literární kritiky. Praha. Universita Karlova. 1968. Str. 21.

⁸⁷ tamtéž. Str. 54.

⁸⁸ Александров, А.: Чудодей. In Хармс, Д.: Полет в небеса. Ленинград. «Советский писатель». 1988. Стр. 22.

на следование нормативной логике, а на отступление от нее.“⁸⁹ Spisovatelé se tedy nemají řídit normou, logikou nebo tím, co je zvyklé ve společnosti, ale využívat spíše principu svobodné tvorby.

Ve svých dílech používal vlastního jazyka. Vytvářel nová slova. Oslovil jej také tzv. „zaumný“ jazyk futuristů. V daném směru jej ovlivnil A. V. Tufanov, který v roce 1925 založil tzv. „*Орден заумников DSO*“. Právě Tufanov prosazoval myšlenku „*текучеству*“, tedy plynoucí přítomnosti, nestálosti, což s sebou přináší nemožnost zachytit náležitý tvar jevu. „*Текучество*“ se stala jedním z principů tvorby D. Charmse. Spolu s A. Vvjeděnským se označoval za tzv. „činara“. Nutno však podotknout, že skupina OBERIU, jejímiž členy byli i zmínění autoři, se ve svém manifestu od „zaumného“ jazyka distancovala.

Nejdůležitějším prvkem Charmsovy poetiky je absurdita. Je často postavena na situacích z běžného života. V tomto duchu je napsána například hra *Елизавета Бам* (1927). Objevuje se zde motiv trestu bez viny, který je podstatou také povídky *Старуха* (1935). *Jelizaveta Bam* dokonce některými prvky připomíná Kafkův *Proces* a *Pozvání na popravu* Vladimira Nabokova. Jelizaveta totiž má být popravena za zločin, který je jí neznámý. „Je v ní velmi zřetelný pocit ohrožení nedefinovatelnou vnější silou.“⁹⁰ Objevuje se zde motiv absurdní hry na schovávanou, kdy má být Jelizaveta nalezena proto, aby byla zabita. Charms spojuje motiv popravy s úryvky dětských básniček, což vyvolává dojem „hry na popravu“. Paradoxní je také reakce Jelizavetiných rodičů, kteří s popravou souhlasí. Matka Jelizavetu dokonce obviní z vraždy.

Pro Charmsovu tvorbu je příznačná hravost, komika, proto je možné, že v próze *Puškin a Gogol* o sebe spisovatelé stále zakopávají, proto vzniká paradoxní situace v *Sonetu*, kdy si nikdo nemůže vzpomenout, jestli je dříve číslo 7 nebo 8. V Charmsových povídkách lidé padají z oken, lámou si čelisti, umírají při paradoxních situacích, seznamují se nebo se prostě jen potkávají. „Není to vše jenom nastavené zrcadlo, které svým způsobem kritizuje lidskou společnost?“⁹¹

V roce 1927 vzniká nová skupina OBERIU (*Объединение реального искусства*), ke které se hlásí kromě D. Charmse také A. Vvjeděnskij, N. Olejnikov, N. Zabolockij aj. Představitelé skupiny se snažili nalézt pravý význam slov, chtěli se vrátit zpět k realitě (nikoli k realismu). Tvrdili totiž, že umění nic neodráží, že je samo

⁸⁹ Русские писатели. XX век. Библиографический словарь в двух частях. Под редакцией Н. Н. Скатова. Москва. «Просвещение», 1998. Стр. 517.

⁹⁰ Hnilo, M.: Doslov. In Charms, D.: Dobytku smíchu netřeba. Praha. Argo. 1994. Str. 200.

⁹¹ Tamtéž. Str. 201.

realitou, má vlastní zákony. Jejich díla mají specifickou logiku. Proti možným kritikám, které by mohly označovat jejich tvorbu za nereálnou, se bránili tím, že mají pouze jiná kritéria reálnosti a logičnosti. „Может быть вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства?“⁹² Tvrdili, že kritéria, která existují, nejsou jediná, že na skutečnost je možné nahlížet i jinými způsoby. Představitelé skupiny OBERIU také požadovali svobodné umění a to, že umělec má právo volit vlastní prostředky a formy sebevyjádření. I to je projevem jejich kacírství.

Jejich díla byla jakoby hravá a dětská, ačkoli často vyznívají negativně. „V podtextu pak byl tragický pocit světa, absurdnost a paradoxnost bytí člověka a snahy cokoliv změnit, neboť možnosti individua vyrovnat se s neznámými silami, které ho ovládají jsou mizivé.“⁹³ To se týká zejména pozdější tvorby Charmse, která je ovlivněna nátlakem, výslechy a nemožností vystupovat.

⁹² Манифест ОБЕРИУ [online]. 1927 [cit. 2008-11-22]. Dostupný z WWW: <<http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm>>.

⁹³ Hrala, M.: Ruská moderní literatura 1890-2000. Praha. Karolinum. 2007. Str. 266.

5. UTOPIE a ANTIUTOPIE

Zamjatinův román *My* je jedním z nejvýznamnějších próz psaných v žánru antiutopie 20. století. V tomto žánru vznikla řada děl před i po napsání románu *My*, avšak jeho význam spočívá v tom, že jej lze považovat za první klasický román tohoto žánru.

Antiutopie v podstatě navazuje na žánr utopie, odvolává se na něj, vychází z něho. Slovo utopie pochází z řečtiny a skládá se ze slov „žádný“ a „místo“, tedy místo, které neexistuje. Poprvé tento termín použil Thomas More ve svém díle *Utopia* v roce 1516, ale v žánru utopie bylo již mnohem dříve napsáno také Platónovo dílo *Republika*. Dalšími významnými díly tohoto žánru jsou *Nová Atlantida* od Francise Bacona, *Sluneční stát* od Tommasy Campanelly. Tyto utopie zobrazují města a státy v ideální podobě a to tak, jak by měly podle jejich autorů vypadat.

Na počátku 20. století se v této oblasti objevila určitá specifika a vzniká celá řada děl v žánru antiutopie. Pokud utopie zachycovala ideální stav, ideální zemi či stát, v antiutopii jsou zdůrazňovány negativní rysy těchto forem.

Antiutopii ale nelze pokládat za úplný protiklad utopie. Antiutopie spíše rozvíjí základní principy utopie s tím, že je dovádí až do úplné absurdity. Jinou podobou antiutopie může být dystopie, která je považována za pravý opak utopie. „Dystopie na rozdíl od antiutopie ukazuje společnost, jejíž občané jsou neskrývaně utlačováni politickým systémem.“⁹⁴

Antiutopie je ze své podstaty antižánr, který polemizuje s určitou skutečností. „В культуре XX в. антиутопия стала сконцентрированным философско-художественным выражением негативных явлений в жизни человечества. В то же время это – антижанр-«пророк», предупреждающий на основе глубокого анализа отрицательных общественных явлений о грядущих исторических катастрофах.“⁹⁵ Antižánry vznikaly narušováním stávajících žánrů. Princip antižánru spočívá podle Zamjatina v tom, že „вы отрицаете что-нибудь явно вытекающее из всего предыдущего построения или делаете из построения явно ложный вывод и тем

⁹⁴ Antiutopie [online]. 18.10.2008 [cit. 2008-10-23]. Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Antiutopie>>.

⁹⁵ Давыдова, Т.: Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. Москва. Издательство МГУП. 2000. Стр. 191.

самым заставляете читателя с большой энергией сделать правильный вывод, запечатлеваете этот вывод в читателе как бы после некоторого спора, а такие выводы всегда прочнее. К той же, в сущности, категории относятся иронические утверждения и отрицания.“⁹⁶

Antižánru se věnovali například symbolisté, na ně pak v první čtvrtině 20. století navázali spisovatelé jako např. A. M. Remizov, J. I. Zamjatin, I. S. Šmeljev, V. I. Šiškov, A. P. Čapjgin, M. M. Prišvin, S. N. Sergejev-Censký.

Podstatou antiutopie je spor s utopií a nejčastěji s ironickým či satirickým odstínem. Oba žánry přitom spojuje satira. V utopii je satira namířena proti společnosti, ve které autor žije, zatímco v antiutopii proti utopické myšlence a proti její realizaci. Podle A. E. Kedrovského jsou v románě *My*, stejně jako v jakékoli jiné antiutopii, vytyčeny širší cíle než v satirě: „Она не только обличает отдельные стороны жизни (хотя и не обходится без этого), сколько дает представление о несостоятельности самой утопической идеи, то есть построения «золотого века» без таких исконных принципов жизнеустройства, как приоритет личности, свобода индивидуального выбора, духовные ориентации в качестве главных.“⁹⁷

Společné pro utopii a antiutopii je to, že zobrazují ucelený obraz světa – tzn. hlediska politická, ekonomická, sociální, s náboženstvím, kulturou, vědou a morálkou. Avšak v utopii je prezentován lepší svět a v antiutopii horší forma světa. Sám Zamjatin stavěl žánr „čisté“ utopie do opozice k protisociálně-filosofické fantastice. Společnými rysy těchto dvou žánrů je také fantastika, vztah k času a prostoru. G. Morson k problematice času dodává, že utopie se zároveň snaží být uchroníí (tedy společností vně času), zatímco antiutopie «радикально историчны в том смысле, что для нее будущее – это другое настоящее <...>»⁹⁸

V utopii i antiutopii nalezneme symboly, alegorie, hyperboly, archetypy, často se také vyskytuje motiv snu. Zajímavé je, že v Jednotném státě v románu *My* jsou sny zakázané a kdo sní, ten je považován za nemocného. Stejný motiv se vyskytuje i v románě *Pozvání na popravu* V. Nabokova, který je také označován za dílo žánru antiutopie.

⁹⁶ Замятин, Е. И.: Я боюсь. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 173.

⁹⁷ Кедровский, А. Е.: Русская литература XX века: 1917 – 1930 годы. Курск. Издательство Курск. гос. пед. ин-та. 2002. Стр. 45.

⁹⁸ Морсон Г.: Границы жанра. Утопия и утопическое мышление: Антиутопия зарубежной литературы. Москва. «Прогресс». 1991. Стр. 240-241.

V románě *My* můžeme pozorovat i další prvky tohoto žánru. Zamjatin popisuje jakousi ideální společnost – Jednotný stát. Tento popis ale na pozadí dalších skutečností (zákaz snů, žádné soukromí, striktní a často absurdní pravidla) vyznívá spíše negativně než obdivně. Zamjatin varuje před situací, kdy vzniká společnost, ve které nesvoboda znamená štěstí. Dalším z rysů antiutopie je také to, že staví člověka před morální dilema. V románě *My* tento rys lze doložit pochybami hrdiny D-503 o tom, jestli je Jednotný stát opravdu to, co tvrdí. Hrdina je postaven do situace, kdy se musí rozhodnout mezi milostným citem k I-330 a povinnostmi ke státu, ve kterém vyrostl a který pro něj představuje jistotu.

Rozdíl utopie i antiutopie spočívá v tom, že utopie zobrazuje společnost jako celek, kolektiv, ale antiutopie se snaží popsat místo jedince ve společnosti. V utopiích nevzniká žádný vnitřní konflikt. Utopická společnost je totiž postavena na pravidlech, která se zdají být rozumná a přijatelná všem. Tato společnost je navíc izolována od vnějšího světa. V utopii je zachycena ideální společnost, v antiutopii se společnost ideální pouze jeví. Snaží se přesvědčit, že je jedinou možnou cestou, avšak je naopak absurdní a nepřijatelná. Pro díla žánru antiutopie je také typické to, že celkově vyznívají jako varování před určitými tendencemi. Další odlišností je to, že syžet utopie je statický, u antiutopie spíše dynamický. To souvisí také s postojem hlavního hrdiny – v utopii je to nejčastěji pasivní pozorovatel onoho dokonalého světa, v antiutopii člověk, který se bouří proti společnosti, proti jejím zákonům.

Odlišná je i pozice autorů utopie a antiutopie. Autor utopie věří, že je možné vytvořit společnost, která bude lepší, než je ta současná. Autor antiutopie je podle E. J. Batalova «разочарованный или тайный утопист, критически относящийся к идеям и теориям утопистов»⁹⁹, «но воплощающий свою позицию с помощью приемов и художественных средств утопии»¹⁰⁰.

Specifikou antiutopie je také existence dvou odlišných světů: „мир, построенный на «надо», то есть на рассудочности, на основе точного (математического) научного знания, где каждое «я» превращено в штифтик в органном вале» (Ф. М. Достоевский «Записки из подполья»); и мир, где человек, отказавшись от цивилизации, вернулся к существованию почти первобытному,

⁹⁹ Баталов Э. Я.: В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. Москва. «Политиздат». 1989. Стр. 270.

¹⁰⁰ там же, стр. 265

когда поступками управляли в большей мере инстинкты и желания («хочу»)).¹⁰¹ V románě *Мы* je první svět zastoupen Jednotným státem a druhý lidmi za stěnou, tzn. lesními lidmi. Konfrontace těchto dvou světů vytváří základní konflikt v antiutopii *Мы*.

Na počátku 20. století má antiutopie jisté charakteristické rysy – kritiku přítomnosti, obavy z budoucnosti a varování před negativními tendencemi, které v budoucnosti mohou nastat. Zobrazuje svět před katastrofou. K tomu využívá satiru, grotesku a paradoxy.

A. N. Ostrouch se ve svém článku *Антиутопия Е. И. Замятина против тоталитаризма* zabývá otázkou, proč antiutopie vzniká právě ve 20. století. Odpovědí je podle něj to, že v této době se objevují první snahy o vybudování ideálních států s jednotnou ideologií a také to, že se do popředí dostává industrializace, automatizace výroby, technika, rozvoj v oblasti médií, které začínají člověkem manipulovat a potlačují individualitu. „В антиутопии XX века доказывается, что не только победа какой-либо идеологии и превращение ее в государственную ведет к установлению тоталитаризма, но и неконтролируемый технический прогресс тоже.“¹⁰²

A. E. Kedrovskij ale pozoruje podobnou tendenci ruské literatury dříve než ve 20. století. Konkrétně hovoří o „сочетании несочетаемого – великих замыслов и катастрофических их последствий.“¹⁰³ Daný rys se podle něj objevil již v díle F. M. Dostojevského: „Его «Сон смешного человека»(1877) структурно (утопия - антиутопия), по смыслу (неизбежное разрушение приснившегося «золотого века») моделирует логику связи тезы и антитезы.“¹⁰⁴

Antiutopie nejčastěji kritizuje určitý stav ve společnosti, který neuznává svobodu osobnosti. Kritizuje totalitarismus, který může vzniknout. Z tohoto hlediska se ukazuje Zamjatinova schopnost vidět směr, kterým se ubírá ruská literatura a Rusko vůbec. G. V. Čudinova v tomto ohledu vyzdvihuje Zamjatinovu schopnost odhadnout budoucí vývoj: «Уже в начале века автор сумел прогностически угадать и художественно раскрыть все механизмы и способы воздействия тоталитарного

¹⁰¹ Мущенко, Е. Г.: В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Воронеж. «Логос» - «Траст». 1994.

¹⁰² Остроух, А. Н. Антиутопия Е. И. Замятина против тоталитаризма. SPb Center for History of Ideas [online]. [cit. 2008-11-12]. Dostupný z WWW: <<http://ideashistory.org.ru/pdfs/36Ostoukh.pdf>>.

¹⁰³ Кедровский, А. Е.: Русская литература XX века: 1917 – 1930 годы. Курск. Издательство Курск. гос. пед. ин-та. 2002. Стр. 44.

¹⁰⁴ тамже, стр. 44.

режима на человека.»¹⁰⁵ Je však nutné opět připomenout existenci tzv. „anglické dilogie“ a její souvislost s románem *Мы*.

Dalšími díly žánru antiutopie je také např. *Zámek* (1921-1922) a *Proces* (1915-1918) France Kafky, *Konec civilizace* od Aldouse Huxleyho, *1984* od George Orwella (1948). V ruské literatuře v tomto žánru vznikla celá řada děl, jako například *Argonauti* od A. Bělého (1904), *Večer v roce 2217* od N. Fedotova (1906), *Republika Jižního Kříže* od V. J. Brjusova (1907) a také jeho epická tragédie *Země* (1904). Určité prvky antiutopie lze nalézt také v některých dílech A. Platonova (*Čevengur*) a M. Bulgakova. Nelze však opomenout ani *Pozvání na popravu* V. Nabokova.

¹⁰⁵ Чудинова, Г. В.: Роман Евгения Замятина «Мы» в контексте антитоталитарного романа XX века. Тамбов. Издательство Тамбовского государственного университета. 1994. Стр. 211.

6. FANTASTIKA

Fantastické představy, jakkoli jsou nereálné, jsou vzaty ze skutečnosti. Avšak tato skutečnost je jimi deformovaná nebo zjednodušená. Fantastiku využívali i realisté jako Krylov ve svých bajkách či Saltykov-Ščedrin. „Zejména satira se k nim (k prvkům fantastiky – pozn. autora) často obrací: fantastika umožňuje hnát satirou napadený jev do „neuvěřitelné“, obludné podoby a tím podtrhnout, zdůraznit jeho „nepřirozenost“, tj. nepřijatelnost z hlediska estetického ideálu umělce.“¹⁰⁶

Zamjatin viděl v nové době a především v nových objevech a pokroku tzv. fantastickou realitu. Ve svém článku *О синтетизме* píše: „И рядом с конторой, где продаются билеты на Марс, - магазин, где продаются колбасы из собачины. Отсюда в сегодняшнем искусстве – синтез фантастики с бытом.“¹⁰⁷ Zamjatin tedy uvažoval o tom, že dnešní fantastické představy se mohou v budoucnosti stát realitou, ale nemyslel si, že by při tom nutně musela zaniknout současná každodennost.

6.1. H. G. WELLS

Významným představitelem fantastického žánru byl H. G. Wells (1866-1946). Je považován za jednoho ze zakladatelů žánru science-fiction, psal však také romány sociálně kritické a filozofické. Zamjatin redigoval překlad jeho spisů, je autorem několika článků o jeho tvorbě

Wells je autorem několika vědecko-fantastických románů jako například *Stroj času* (1895), *Ostrov doktora Moreaua* (1896), *Neviditelný* (1897). Varuje před deformacemi společnosti, před možnými důsledky kapitalismu, před masovou společností. Zajímá jej odlidštění, které může být způsobeno vědou a technikou. Upozorňuje na možný vývoj společnosti nikoli jako tvořivého kolektivu lidí, ale jako lidského stáda, které je lehce ovladatelné. „Jestli Wells silou svého kritického rozumu a silou svého umění ovlivnil kritický proud v soudobé západní vědeckofantastické literatuře, není možné pominout i druhou stránku jeho působení – totiž vliv jeho pesimismu a nevíry v budoucnost, ze které vycházejí ti, kdož završili vývoj utopie přes všechna její stadia až k antiutopii.“¹⁰⁸

¹⁰⁶ Drozda, M.: Ruská sovětská literatura. Praha. Orbis. 1961. Str. 17.

¹⁰⁷ Замятин, Е.: Я боюсь. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 78.

¹⁰⁸ Genčiová, M.: Vědeckofantastická literatura. Srovnávací žánrová studie. Praha. Albatros. 1980. Str. 45.

Sám Zamjatin napsal o fantastice Wellsově tvorby: „Уэллсовская фантастика - это фантастика, может быть, только для сегодня, а завтра она уже станет бытом. Мы можем сказать это тем увереннее, что многие из фантазий Уэллса - уже воплотились, потому что у Уэллса есть странный дар прозорливости, странный дар видеть будущее сквозь непрозрачную завесу нынешнего дня.“¹⁰⁹ Touto charakteristikou jakoby popisoval svůj román *My*.

Zamjatin označuje žánrovou formu Wellsových knih jako «городской миф, городская сказка, логическая фантастика, химические, математические, механические фантазии, наконец – социально-фантастический роман.»¹¹⁰ Zamjatin se o Wellsových dílech dokonce vyjadřuje jako o mechanických a chemických pohádkách. Zdůrazňuje, že Wellsových dílech je přítomný jakýsi všeovládající mechanismus.

Zamjatin v závěru svého článku o H. Wellsovi vymezuje postavení fantastiky v ruské literatuře: „Россия, последние годы ставшая фантастичнейшей из стран современной Европы, несомненно отразит этот период своей истории в фантастике литературной. Но пока литература в России замерла, она еще где-то в туманном будущем.“¹¹¹

Myšlenky H. G. Wellse rozvinul také K. Čapek zejména ve svém dramatu *R.U.R.* (1920) a románě *Krakatit* (1924).

¹⁰⁹ Замятин, Е.: Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. Москва. «Советский писатель». 1989. Стр. 199.

¹¹⁰ Замятин, Е. И.: Герберт Уэллс. Петербург. Издательство «Эпоха». 1922. Стр. 30.

¹¹¹ там же, стр. 46.

6.2. J. ZAMJATIN, A. PLATONOV, M. BULGAKOV A V. NABOKOV

Zamjatin se v *My* zamýšlel nad problematikou kolektivismu, nad otázkami jednotlivce a jeho místě ve společnosti. M. Drozda tuto charakteristiku upřesňuje: „Je to problém osobnosti a kolektivu, jednotlivce a systému, ztotožnění individua s celkem, kolektivním úkolem. Toto ztotožnění bylo vytyčeno jako ukazatel cesty z buržoazní anarchie, z dějin probíhajících živelně k dějinám vědomě tvořeným.“¹¹² Tyto motivy zajímaly řadu autorů dané doby.

J. Zamjatina spojuje s danými autory už jen to, že se neztotožnili s proklamovaným proudem literatury a odmítali psát tak, jak bylo přikazováno nejrůznějšími institucemi. Takovýto spisovatelé byli označováni jako tzv. „poputčici“ a pronásledováni pro jejich „škodlivý“ vliv na literaturu. Zmínění spisovatelé mají ale společné také to, že využívali žánru antiutopie, v jejich dílech jsou přítomny prvky fantastiky.

J. B. Skorospjelová v knize *Замятин и его роман «Мы»* tvrdí, že právě Bulgakov, Platonov a Nabokov šli ve stopách Zamjatina: «в семимильных сапогах, но все-таки за ним. И его теория, его практика прокладывали им дорогу...»¹¹³

Také T. Davydova píše, že Zamjatin je tvůrcem nové tradice ruské literatury 20. století, a to právě svým antiutopickým románem *My*. „Сомнения в праве человека вмешиваться в естественный ход жизни и строить ее по какому-то единому плану есть и в фантастических романах А. Н. Толстого «Аэлита» (1922) и «Гиперболоид инженера Гарина» (1926), повестях М. А. Булгакова, рассказах А.П. Платонова первой половины 1920-х гг. и его романе «Чевенгур» (1927), повести В. В. Набокова «Приглашение на казнь» (1936).“¹¹⁴

Andreje Platonova se Zamjatinem pojí obava z potlačení lidské svobody a přirozenosti, z vlivu moci nad jednotlivcem. Platonov ji vyjádřil ve svém románu *Čevengur*. Román lze považovat za fantastickou grotesku, avšak jsou v něm patrné také

¹¹² Zamjatin, J.: *My*. Praha. Odeon. 1989. Str. 22.

¹¹³ Skorospjelová, E. Б.: *Замятин и его роман «Мы»*. Москва. Издательство Московского университета. 1999. Стр. 22.

¹¹⁴ Давыдова, Т.: *Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века*. Москва. Издательство МГУП. 2000. Стр. 197.

prvky antiutopie, která „mohla být vnímána jen jako selhání všech těch racionálních utopií, které se staly maskou totalitaristické diktatury.“¹¹⁵

Román je zasazen do 20. let do provinčního městečka Čevengur. Kádrové čistky v Čevenguru při své důkladnosti způsobily, že v městě zůstalo pouhých jedenáct obyvatel. Takovýto počet samozřejmě nebyl schopen čelit přesile bílých, a tak téměř všichni z Čevenguru zahynou. Jiří Honzík v tomto románě Platonova vidí satiru na komunismus a na ambice lidí, které jsou s komunismem spojeny. Právě na těchto ambicích je postaven režim, který popírá lidskou přirozenost. Avšak způsobem, jakým Platonov tyto ambice a vůbec celý režim zobrazuje, vzniká podoba absurdního zřízení, které nemá nic společného se svobodou a s lidským štěstím. Platonov podle Honzíka nevede otevřenou autorskou polemiku s komunismem, ale „demaskuje jej nepřímou a zevnitř, prostřednictvím jakoby protokolárně objektivního popisu revolučního a hlavně porevolučního dění v odlehlém zapadákově kdesi v hlubinách středoruské polostepi.“¹¹⁶

Technika a stroje hrají v románě významnou roli. Zachar Pavlovič vnímá zpočátku stroje jako živé a zcela srovnatelné s člověkem. Nakonec ale vidí „беззащитную, одинокую жизнь людей, живших голыми, без всякого обмана себя верой в помощь машин.“¹¹⁷ Podobně i D-503 nejdříve jako hlavní konstruktér a matematik Jednotného státu považuje Integrál téměř za božstvo. S tím, jak se mění jeho vztah k Jednotnému státu, k individualitě, tehdy přehodnocuje své dřívější postoje. Už neobdivuje stroje, jediné, po čem touží, je mít svou vlastní matku: „Если бы у меня была мать – как у древних: моя – вот именно мать. Чтобы для нее – я не Строитель «Интеграла», и не номер Д-503, и не молекула Единого Государства, а простой человеческий кусок – кусок ее же самой – испонтанный, раздавленный, выброшенный... И пусть я прибиваю или меня прибивают – может быть, это одинакого, - чтобы она услышала то, чего никто не слышит, чтобы ее старушечьи, заросшие морщинами губы - - “¹¹⁸

Slepá oddanost režimu, kterou lze pozorovat v Čevenguru, je zobrazena také v Jednotném státě. V Čevenguru se objevuje myšlenka na to, není-li možné zrušit noc, aby mohli obyvatelé pracovat. Podobně uvažuje i D-503 v románě *Мы*, když ve svých

¹¹⁵ Pechar, J.: Dvacáté století v zrcadle literatury. Praha. Filosofia. 1999. Str. 341.

¹¹⁶ Honzík, J.: Dvě století ruské literatury. Praha. Torst. 2000. Str. 172.

¹¹⁷ Платонов, Андрей . Чевенгур [online]. 1998 [cit. 2008-11-07]. Dostupný z WWW: <<http://www.klassika.ru/read.html?proza/platonov/chewengur.txt&page=8>>.

¹¹⁸ Замятин, Е. И.: *Мы*. Москва. «Современник». 1989. Стр. 336.

zápiscích doufá, že i hodiny soukromí budou regulovány státem a že stát bude mít nakonec pod kontrolou veškerou činnost čísel.

Podle Honzíka se v Čevenguru ukazuje, jaký podvod provedl bolševismus na obyčejných lidech: „ukazuje, jak rafinovaně využil a zneužil jejich zaostalosti, ale i naivity a prostoduchosti, jak ve svém mocenském zájmu v nich podpořil a rozvíjel nejhorší a lidsky i společensky nejdestruktivnější sklony a pudy.“¹¹⁹ Dobrodítel také využívá toho, že lidé jsou ochotni následovat osobu, která za ně převeze odpovědnost. Je totiž jednodušší následovat člověka, který vede za štěstím bez jakékoli odpovědnosti za následky, než se o toto štěstí zasloužit vlastními silami.

Honzík dále vidí v Čevenguru spíše emotivní, intuitivní přístup k bytí, což se má promítat i do jazykové sféry. Platonov vytváří tzv. „novořeč“, kdy lidé jen slepě opakují a deformují slogany. Honzík tvrdí, že jazyk Platonova má podobnou funkci jako smích v dílech N. V. Gogola. Naopak u Zamjatina je přístup k bytí spíše racionální, což má blíže k literatuře evropské. Zamjatin snad také proto dostal přezdívku „Evropan“. Do určité míry tento Zamjatinův racionální postoj souvisí také s jeho technickým vzděláním.

Nelze tvrdit, že by Zamjatin přímo ovlivnil tvorbu Andreje Platonova. Je však jisté, že oba autory spojoval zájem o lidskou svobodu, o deformaci osobnosti v podmínkách kolektivní společnosti. Svými díly varovali před takovými tendencemi, a proto také nemohli patřit ke spisovatelům podporovaným režimem.

Michail Bulgakov je považován za pokračovatele „linie groteskního realismu, spojení reality a fantazie u Gogola, Satylkova-Ščedrína, Dostojevského a Zamjatina.“¹²⁰ Bulgakov píše svá díla ve fantasticko-groteskním žánru, který ve světové literatuře představuje E. T. A. Hoffmann, v ruské literatuře pak zejména Gogol, ale který našel své místo také v dílech J. Zamjatina. Bulgakova, stejně jako Zamjatina, zajímají otázky odlidštění, vývoje a zneužití vědy a techniky, o čemž svědčí například jeho díla *Osudná vejce* a *Psí srdce*. Bulgakov se v literatuře zasloužil o spojení prvků fantastična a grotesknosti s realistickým popisem.

V *Osudných vejcích*, podobně jako v *Pším srdci*, Bulgakov zdůrazňuje, že by člověk neměl porušovat přírodní zákony a jít proti přirozenému řádu. Stejně jako Zamjatin si uvědomuje možný negativní dopad vědeckotechnického vývoje.

¹¹⁹ Honzík, J.: Dvě století ruské literatury. Praha. Torst. 2000. Str. 173.

¹²⁰ Hřala, M.: Ruská moderní literatura 1890-2000. Praha. Karolinum. 2007. Str. 491.

V *Osudných vejcích* vynalezne vědec Persikov paprsek, který má lidstvu pomoci. Avšak nedopatřením jsou osvícena vejce hadů, kteří pak málem způsobí zkázu. Ve *Psím srdci* chce zase profesor Preobraženskij provést pokus, jehož následkem je to, že se pes změní v člověka. Autor pak srovnává charakter „člověkopsa“ s lidem. Zakončení obou povídek ale dává šanci na možnou nápravu chyb - v *Osudných vejcích* zasáhnou první mrazy, v *Psím srdci* zase změní profesor Persikov Barykova zpět na psa. „Nelze nepřipomenout výraznou autorovu snahu sdělit čtenáři právě tuto okolnost, totiž vyjádřit potřebu normálu, aby lidé mohli žít v klidu a spokojenosti.“¹²¹ Konec románu *My* je spíše pesimistický.

M. Zahrádka uvádí, že v těchto dvou prózách jsou obsažena nejdůležitější témata Bulgakovových děl „jako je „tvůrce a moc“, „tvůrce a dav“, výjimečnost a nenahraditelnost talentu (proti tehdejší formuli „každý je nahraditelný“), síla zla a slabost dobra.“¹²² Bulgakovovy díla vyznívají jako varování před něčím, co ničí lidskou přirozenost, zamýšlí se nad nadvládou člověka nad člověkem. Na *Psím srdci* byly nepřipustné narážky na soudobé realie, například na zabavování bytů a na nesmyslnost byrokratických předpisů (člověk nesmí bez dokumentů vůbec existovat).

Ve fantasticko-satirickém žánru je také napsána *Diaboliáda*. Bulgakov v ní kritizuje odlidštění a byrokratismus. Na postavě Korotkova ukazuje, jak může skončit člověk, který je přemožen systémem.

M. Zahrádka uvádí, že dílem *Mistr a Markétka* završuje téma „tvůrce“ a „moc“. Je vystiženo například ve vztahu Mistra a soudobé literární kritiky, která jej ničila svými komentáři. V románě se objevuje motiv strachu, pronásledování, byrokratických nesmyslností. Román staví do kontextu s Zamjatinovým románem *My* také problematika svobody a nesvobody. U Zamjatina lze za svobodné považovat snad jen lesní lidi, těch se pravidla a normy netýkají. Ostatní jsou svázáni přísnými pravidly Jednotného státu a jejich osobní svoboda je omezena pouze na hodiny soukromí, které však podle slov D-503 budou také brzy usměrněny pravidly. V Jednotném státě je také tajná skupina Mefi, ale ani její stoupenci nemohou být považováni za zcela svobodné. Také oni jsou povinni dodržovat daná pravidla. Na rozdíl od ostatních čísel Jednotného státu jim ale daná situace nevyhovuje a snaží se ji změnit. V Bulgakovově románě je snad jedinou svobodnou postavou Jošua, a to pro jeho absolutní víru a dobrotu. Ostatní

¹²¹ Hrala, M.: Ruská moderní literatura 1890-2000. Praha. Karolinum. 2007. Str. 495.

¹²² Zahrádka, M.: Toulky s ruskými spisovateli. Olomouc. Univerzita Palackého. 2003. Str. 96.

jsou nějakým pravidlům podřízeni. M. Amusin tvrdí, že Bulgakov zobrazuje svobodného jenom toho, kdo věří ve vyšší spravedlnost, kdo je ochoten pomoci lidem najít pravdu.¹²³ K podtržení motivů svobody a nesvobody využívá Bulgakov barevné symboliky, vnitřních monologů, svoboda a nesvoboda je také základem dialogů.

Vladimira Nabokova také zajímala myšlenka potlačování individuality, konflikt jedince a prostředí. Věnoval se jí například v románě *Pozvání na popravu*.

Tento román lze podle Milana Hraly (*Ruská moderní literatura 1890-2000*) považovat za antiutopii. Hlavní hrdina románu je výjimečný, ale jeho výjimečnost spočívá pouze v tom, že se odlišuje od ostatních, že je normální. Ostatní jsou podřízeni svému společenskému postavení, což se odráží „loutkovitostí“ a „mechaničností“ jejich chování, jak píše Hrala. Pro zařazení románu k antiutopii je také důležité to, že děj románu probíhá v neurčitém čase a prostoru.

Román vyznívá jako varování před určitou možnou situací. Nabízí se myšlenka, že Nabokov románem varoval před stalinismem a nebo před fašismem, román byl totiž napsán r. 1935-1936. Jde sice o dílo s politickými podtóny, ale pravděpodobně se nejedná o varování před jedním konkrétním politickým systémem. Podle M. Sýkory Nabokov kritizuje „пошлость“, tedy „<...> samolibou, sentimentální vulgárnost ve všech jejích formách.“¹²⁴ Přesto tento román lze chápat jako varování před totalitarismem jako takovým. Nabokov pravděpodobně neměl na mysli jeden konkrétní režim, ale jakýkoli režim, který by potlačoval lidskou svobodu.

Na *Pozvání na popravu* lze ale také nahlížet jako na fantasticko-groteskní dílo, rozvinutí stylu moderní grotesky, v čemž lze naopak pozorovat souvislost s tvorbou M. Bulgakova. Nabokov zde využívá fantastiky a prvků grotesky, což vytváří jakýsi nadčasový obraz románu. „Čím více se odpoutává od reality, tím více ztrácí možnost dobového a místního zakotvení a naopak získává na obecné platnosti, na důraznosti a hloubce odhalení mechanickosti lidských vztahů v moderním světě, jejich jisté zvrácenosti.“¹²⁵

Vězení hlavního hrdiny Cincinnata C. je pouze jakousi kulisou, stejně jako všechno ostatní kolem. Velmi silnými motivy románu je hra, dětství, sen, cizota.

¹²³ Амусин, М. Ваш роман вам принесет еще сюрпризы (О специфике фантастического в "Мастере и Маргарите"). «Вопросы литературы» [online]. 2005, no. 2 [cit. 2008-09-10]. Dostupný z WWW: <<http://magazines.russ.ru/voplit/2005/2/amu5.html>>.

¹²⁴ Sýkora, M. : Vladimir Nabokov od Mášeňky k Daru. Brno. Host. 2002. Str. 122.

¹²⁵ Hrala, M.: Ruská moderní literatura 1890-2000. Praha. Karolinum. 2007. Str. 519.

Všechno je na pomezí pravdy a přetvářky, skutečnosti a nereálna. Cokoli, co se hlavnímu hrdinovi zdá jako jistota, je v zápětí popřeno či relativizováno.

Hrdina čeká ve vězení na trest smrti, ke kterému byl odsouzen za svou neprůhlednost. Je jiný právě tím, že má normální instinkty. Jedinečnost je také předmětem kritiky Jednotného státu. Je to nežádoucí vlastnost, která je jak v románě *My*, tak i v *Pozvání na popravu* trestána smrtí. U Cincinnata je zdůrazňována „непроницаемость“, tedy neprůhlednost. Tento motiv se vyskytuje také v románě *My*, kde čísla žijí ve skleněných bytech. Neprůhledný je pouze Starověký dům, neprůhledná je také I-330, která má „глаза задернуты этой проклятой непроницаемой шторой“¹²⁶

Cincinnatus si vede zápisky. Stejně jako i v případě románu *My* lze hovořit o románu o psaní, o románě. Cincinnatus ve svých zápiscích popisuje mimo jiné i své sny. Avšak snít je podle vězeňského řádu zakázáno a stejně tak i v Jednotném státě jsou sny považovány za nemoc.

Mechaničnost lidských vztahů vyznívá zejména v jednání Cincinnatovy matky a manželky. Cincinnatus svou matku viděl jedinkrát v životě, když k němu přišla, aby si nechala písemně potvrdit, že s ním nemá nic společného. Jeho vztah s manželkou Marfiňkou je také prázdný. Lidské vztahy jsou odlidštěné a postrádají jakoukoli vzájemnost. Absurdita je také zachycena ve vztahu Monsieura Pierra k Cincinnatovi. Pierre jakožto kat požaduje spolupráci od odsouzeného Cincinnata. Pro vztahy je charakteristické odcizení.

V Jednotném státě by vztahy měly být prakticky na nule. Nefunguje tu partnerská láska, pro intimní sblížení je nutné podat žádost, neexistuje mateřská láska, protože děti jsou rodičům ihned po narození odebrány. Ale i když se Jednotný stát snaží zničit jakékoli možné vztahy mezi lidmi, přesto mezi nimi vzniká láska (O-90 k D-503), vytváří se mateřský cit (O-90 ke svému zatím nenarozenému dítěti). Vztah člověka k člověku, ať je v jakékoli podobě, je tak způsobem, jak lze bojovat proti cizotě, odlidštění a mechanizaci.

Cizota v *Pozvání na popravu* má podle Z. Pechala také svá pravidla. Každý rozhovor je nutno vést podle daných pravidel, každá otázka musí být zodpovězena náležitým způsobem. „Jakmile by však měl dialog vybočit z předepsaného kánonu, okamžitě je individualistická snaha pokárána a dialog se musí vrátit do předepsaných hranic.“¹²⁷ Vytváří se tak svět, kde prakticky není možné udělat krok stranou. Právě

¹²⁶ Замятин, Е.: *Мы: романы, повести, рассказы, сказки*. Москва. «Современник». 1989. Стр. 239.

¹²⁷ Pechal, Z.: *Hra v románu Vladimíra Nabokova*. Olomouc. Univerzita Palackého. 1999. Str.77.

motiv pravidel a norem a jejich porušování má Nabokovův román s Zamjatinovým *My* společné. Na pravidlech v podstatě stojí Jednotný stát a pravidly je určeno, kdo je průhledný a kdo není v *Pozvání na popravu*. Absurdita těchto norem je potvrzena zejména ve chvíli, kdy o nich hrdinové začnou pochybovat. Rozdílem je ovšem to, že Zamjatin postavou Dobroditele dal své antiutopii reálné prvky. V Nabokovově románu žádná taková postava na vrcholu moci není, proto podle Milana Hraly zůstává román v literární rovině.

Podobné motivy se objevují také v díle F. Kafky, a zejména v románě *Proces*. Kafkovi hrdinové jsou také ničení neosobností světa „a jeho drama je dále tragédií prázdnoty, duté, tiché mezery, jež se rozzívala mezi rozestouplými částmi původních jednot a z níž dští nicota, pociťovaná jako pravá skutečnost života: ono „nic“ krachu lidského projektu před Bohem.“¹²⁸ Jde tu o pocit prázdnoty, světa zbaveného lidskosti, který se objevuje v Kafkově díle. Stejný motiv pak využívá i Nabokov. Pociť nadpočetnosti a odcizení je pak jednou ze základních kategorií existencialismu.

¹²⁸ Černý, V.: První a druhý sešit o existencialismu. Praha. Mladá fronta. 1992. Str. 25.

7. SATIRA

Satira ze své podstaty vyjadřuje kritický vztah k určité skutečnosti. Snaží se demaskovat nežádoucí jevy tím, že staví do konfrontace realitu a ideál. K tomu využívá ironie, karikatury, parodie a nadsázky, určitým způsobem deformuje skutečnost. A právě jakýsi nesouhlas, určitý druh vzpoury je vlastní satíře stejně jako románu *My*.

Satira prvních desetiletí 20. století navazuje na satiru „zlatého věku“ ruské literatury. Mezi nejvýznamnější ruské satiriky 19. století patří N. V. Gogol, M. J. Saltykov-Ščedrin a v určité míře najdeme satiru také u Čechova. Právě tito spisovatelé vytvořili jakýsi základ, na který pak navázala řada ruských spisovatelů v 20. století.

20. a 30. léta 20. století je obdobím, kdy hrál humor v literatuře velmi důležitou úlohu. V satirickém žánru psali svá díla někteří ze Serapionových bratrů (M. Zoščenko, V. Kaverin), satíře se věnovali poputčici (M. Bulgakov, J. Oleša, J. Zozulja), satiru najdeme u Erenburga, Pilňaka a také u Zamjatina. „Z dvacátých let vyrůstají i největší postavy sovětské satirické prózy, autoři, pro které byl smích základním momentem tvorby a kteří vstoupili do literatury právě jako jeho výrazní představitelé.“¹²⁹

Literatura se na počátku 20. století, jak již bylo uvedeno, musela vypořádat s řadou nových jevů: s novým uspořádáním společnosti, s novými tendencemi, které v této společnosti vznikají, s pokrokem v řadě oblatí atd. To se samozřejmě odráží také na charakteru satiry. „V literatuře 20. století, zachycující vzrůstající odlidštěnost civilizačních i politických mechanismů, ztrácí namnoze satira víru v možnost nápravy světa a jeví sklon k přechodu v absurditu, jež bývá nezřídka považován za dominantní formu komiky respektive tragikomiky v moderní podobě.“¹³⁰ Motiv absurdity a odlidštění se objevuje v literárních dílech stále častěji, přidávají se k nim také motivy společenského odcizení a ztráta lidské identity. Odráží je Bulgakovova satira *Psí srdce*, satira Zozulji a také například některá díla Erenburga. Tyto motivy jsou také obsaženy v Zamjatinově románě.

Zamjatin sám ke svému románu prohlásil, že je to „самая моя шуточная и самая серьезная вещь“¹³¹. Satirická groteska je podle V. A. Keldyše postup, který

¹²⁹ Hrala, M.: Sovětská satirická próza. Zoščenko, Ilf a Petrov, Kolcov. Academia. Praha. 1966. Str. 3.

¹³⁰ Мосна, Д., Петерка, Ж.: Энциклопедия литературных жанров. Прага – Литомышль. Пасека. 2004. Str. 614.

¹³¹ Замятин, Е.: Я боюсь. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 3.

Zamjatinovi umožňuje zpřesnit a vyostřit popis všedního života a zároveň jej zobecnit a dostat se tak „от быта к бытию.“¹³²

Zamjatinova satira je namířena jak proti hrdinovi románu *Мы*, tak i proti společnosti, ve které hrdina žije. Hlavní hrdina románu D-503 popisuje život a zvyky předků, ale čtenář tuto charakteristiku nevnímá ve stejném světle jako hrdina. „Читатель, обладая определенным жизненным опытом, извлекает из такого сопоставления очевидный результат прославление жизнеустройства Единого Государства с его Бюро Хранителей, Музыкальным заводом, Детско-воспитательным заводом, с Единогласием, с Часовой Скрижалью, Личными Часами, Материнской и Отцовской нормой и под «нечеловеческой мощью» Благодетеля – все это, понимаем читателя, есть похвала глупости. Более того – тоталитаризму, преступлению против человека и человечества.“¹³³

A. Voronskij, ideolog a kritik Perevalu, nesouhlasil s myšlenkami Zamjatinova románu *Мы*, stejně tak jako s myšlenkami v povídkách *Мамай* a *Жескyně*. Označil je za satiru na revoluci. Muščenko ale s jeho stanoviskem nesouhlasí a o zmíněných povídkách píše: „Сатирическое здесь минут главный конфликт произведения, касаясь лишь тех сторон ситуации, где герои нарушают границы человечности.“¹³⁴ Muščenko dále tvrdí, že Zamjatin nemířil svou satiru proti komunismu, nýbrž proti „поглощения «я» «мы», которое в зародыше ввявь возникало в окружающей его жизни и именно оно могло помешать тому будущему, начало которому положила революция.“¹³⁵ Nikoli tedy satira na revoluci, kterou viděl v románu *Мы* Voronskij, ale nesouhlas s potlačováním individuality a člověka jako svobodné bytosti je podstatou románu. Naopak mezi jedno z nejostřejších protirevolučních satirických děl patří *Tucet noží do zad revoluce* (1921) od A. Averčenska.

V románě *Dvanáct křesel* (1928) Ilfa a Petrova se odrazila hlavní problematika, která byla obsahem mnoha soudobých děl. Jde o rozpory a nedostatky porevoluční společnosti, směr, kterým se má nová společnost ubírat. Daný román a na něho navazující *Zlaté tele* (1933) totiž vznikly v období, kdy byly patrné důsledky revoluce,

¹³² Келдыш, В. А.: Замятин – Публицист и критик, *In* Замятин, Е.: Я боюсь. Москва. «Наследие». 1999. Стр. 4.

¹³³ Кедровский, А. Е.: Русская литература XX века: 1917 – 1930 годы. Курск. Издательство Курск. гос. пед. ин-та. 2002. Стр. 47.

¹³⁴ Мущенко, Е. Г.: В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Воронеж. «Логос» - «Траст». 1994. Стр. 57.

¹³⁵ там же, стр. 76.

které se promítly do všech sfér života. Romány odsuzují honbu za bohatstvím, které hrdinům nepřinese žádné štěstí. Narozdíl od Zamjatinových postav, ale hrdinové Ilfa a Petrova „не иллюстрируют какую-либо актуальную, злободневную идею (как это было у авторов утопических, фантастических, авантурных романов-сатир), не демонстрируют свои пороки, не спасаются от возмездия закона за учinenное уголовное преступление, но борются за превратно понятое счастье, как это было с персонажами классиков мировой сатиры.“¹³⁶ Autoři se ve svém díle zabývali vzrůstajícím individualismem ve společnosti.

Tento druh prózy má základ na počátku 20. let v dílech (často s charakterem kronik), které „staticky popisují groteskní kontrasty doby.“¹³⁷ Někteří autoři pak v prózách takového charakteru využívají fantastiky. Jedná se o satiricko-fantastické díla jako např. *Dobrodružství Julio Jurenita* od I. Erenburga, prózy A. Tolstého a také Zamjatinův román *My*. „Od něho pak vede cesta k Nabokovovu *Pozvání na popravu* a v jistém směru, v prohloubeném smyslu k Bulgakovovým novelám *Osudová vejce* a *Psí srdce* a k vrcholu jeho tvorby, k románu *Mistr a Markétka*.“¹³⁸

Ilja Erenburg ve svém románu *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků* (1921) líčí příběh mexického provokatéra a Učitele, který se svými žáky cestoval po různých zemích Evropy a komentoval stávající situace či se do nich přímo zapojoval. Jeho žáky jsou Ilja Erenburg, ruský literát židovského původu, Mr. Cool, americký milionář, černoch Ajša, ruský filosof Alexej Spiridonovič Tišin, Ital Ercole Bambucci, monsieur Délai a Němec Karl Schmidt.

Jurenito všechno dovádí do extrému, na pozadí čehož se ukazuje absurdita okolního světa. „Ovšem Jurenito nemá nějakou jednotnou světonázorovou koncepci; akce je zaměřená k absurditě – tot’ jediná idea této antisociální bytosti, tohoto hochštaplera negace.“¹³⁹ Román byl vnímán jako bezohledná kritika Západu na straně jedné a na straně druhé jako ironické, cynické dílo.

M. Zahradka tvrdí, že groteskní prvky, obsažené v románě, korespondují jak se Zamjatinovým *My*, tak také s *Dvanácti křesly* a *Zlatým telátkem* Ilfa a Petrova. Některé motivy románu jsou opravdu shodné s danými romány. Objevuje se zde například postava soudruha Stracottiniho, který se považuje za absolutního odpůrce

¹³⁶ Кедровский, А. Е.: Русская литература XX века: 1917 – 1930 годы. Курск. Издательство Курск. гос. пед. ин-та. 2002. Стр. 125.

¹³⁷ Hrala, M.: Ruská moderní literatura 1890-2000. Praha. Karolinum. 2007. Str. 346.

¹³⁸ tamtéž, str. 346.

¹³⁹ Taufer, J.: Erenburgův Velký provokatér aneb Dada tendenční. In Erenburg, I.: *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků*. Praha. Lidové nakladatelství. 1984. Str. 449.

soukromého vlastnictví, ale vzápětí se ukazuje jako pravý opak: „Ты забыл, что у врага собственности есть не только собственная квартира с изящной мебелью, но и собственная жена. А ведь жена или муж, это как вещь,-- мое, твое, чужое.“¹⁴⁰

Myšlenky omezování osobní svobody, přesné organizace čehokoli a naprosté poslušnosti zosobňuje jeden z Jurenitových žáků Karl Schmidt: „Главное, организовать весь мир, как свою жизнь.“¹⁴¹ Prosazuje například zákon o povinném rození dětí a nahrazení přirozené výživy chemickou. Vytváří jakési schéma lidského života, které vymezuje přesný počet, kolik je jakých povolání potřeba, přičemž již v dětství se určí, čím se člověk stane. Má být regulován počet porodů a rodina zcela zlikvidována. Představa Karla Schmidta je taková, že budou zavedeny speciální dětské domovy, kde budou děti vychovávány. Na zábavu se budou podávat přihlášky, na základě kterých bude jednotlivcům přidělena určitá dávka emocí. Zaznívají zde tedy myšlenky podobné těm, které jsou obsaženy v Zamjatinově románu.

Obdobné ideje má ale také Julio Jurenito. Ten chce zase zlikvidovat svobodu pomocí svých dekretů. Tato pravidla přesně vymezují dobu, kdy mají lidé zakázáno provádět početí, vydávat filozofické a teologické knihy, aby nevysilovali mozky, a objevuje se i zcela absurdní zákaz v určené době chodit, aby se šetřily boty. Julio rovněž v Rusku navrhuje zrušit umění, protože jej vnímá jako velmi nebezpečné. Komunisté s takovýmto extrémním řešením nesouhlasí a podotýkají, že umění bude pouze usměrněno „в коммунистическое русло“.¹⁴²

Julio se také setká s jakýmsi inteligentem, který jej přesvědčuje, že RSFSR je zemí svobody. Jurenito mu odpovídá: „Что касается свободы, то это -- абстракция, в наши дни крайне вредная. Вы уничтожаете "свободу", поэтому я вас приветствую.“¹⁴³ Svobodu považuje za nežádoucí, a proto i představitele státu za osvoboditele lidstva. Dále pokračuje: „Велика и сложна ваша миссия -- приучить человека настолько к колодкам, чтобы они казались ему нежными объятиями матери.“¹⁴⁴

Ovšem je nezbytné také zmínit postavu Mr. Coola, který naopak představuje zosobnění kapitalismu. Považuje se sice za přívržence Bible a misionáře, ale každý jeho dobrý skutek musí přinést nějaký zisk.

¹⁴⁰ Эренбург, И. Необычайные похождения Хулио Хуренито. 1921 [cit. 2008-11-18]. Dostupný z WWW: <<http://lib.ru/PROZA/ERENBURG/hulio.txt>>.

¹⁴¹ там же.

¹⁴² там же.

¹⁴³ там же.

¹⁴⁴ там же.

Satira a fantastika se prolínají také v díle Jefima Zozulji. Zozulja se věnuje zejména tématům měšťáctví, lidské důstojnosti, zmechanizováním života, nesouhlasí s nadvládou člověka nad člověkem. V jeho miniaturách lze vidět pokračování tradice Čechova či Saltykova-Ščedrina. Přesto byl Zozulja vnímán jako osamocený a dokonce cizí prvek v ruské literatuře. M. Hrala ale tvrdí, že Zozulja do kontextu ruské literatury zapadá: „Jeho bezejmenní, nadnárodní hrdinové se mnohdy začnou pohybovat uprostřed ruského života (někdy komentovaného značně ironicky), náhle se objeví něco z atmosféry vypracovaného životního stylu, zvyklostí, národního profilu.“¹⁴⁵

Ve své satiricko-fantastické povídce *Zkáza Hlavního Města* (1918) zachycuje konflikt mezi vítěznou civilizací, racionální a nekompromisní, a civilizací Hlavního Města. Hlavní Město je ovládnuto nepřítelem, aby nad ním bylo vzápětí vystavěno město nové. Vítězná strana ihned podniká kroky k tomu, aby si podmanila Hlavní Město a mohla začít se stavbou. Proto byl také Společností aktivní filosofie instalován přístroj, který měl vysílat „daleko slyšitelného strojového systematického smíchu nad nezmary a přehmaty vlády, politických stran a obyvatelstva Hlavního Města.“¹⁴⁶ Tento postup vítězné strany a také jiné kroky k ovládnutí obyvatelstva Hlavního Města vedou k šíření apatie a lhostejnosti, k stále častějším sebevraždám, vraždám a vůbec celkovému úpadku morálky. Obyvatelům Hlavního města bylo odepřeno slunce, svoboda, klid.

Vláda Hlavního Města je rozpuštěna a z nařízení vítězné strany vzápětí vzniká „vláda pokory“. Členy této vlády jsou ministr ticha, který má zařídit klid pro obyvatele Horního Města, ministr zdvořilosti, ministr odpovědnosti, ministr kvality, který má na starosti regulaci obyvatelstva Hlavního Města, ministr iluzí a ministr nadějí.

Hlavní Město je vydezinfikováno, obyvatelé jsou naočkováni. „Hlavní Město poskytovalo nevídanou podívanou: lidé všech tříd, stavů a postavení byli stejně čistě a úpravně oblečení, učešáni a umyti a jejich příbytky se staly vzorem čistoty a pořádku.“¹⁴⁷

Nešťastní a deprimovaní obyvatelé Hlavního Města se několikrát pokusili o povstání, ale ta byla vždy krutě potlačena a povstalci pak zaliti do betonu, který byl označen jako „krychle nezralých tužeb“. Avšak jednoho dne vznikla vzpoura, obyvatelé Hlavního města zapalovali budovy, továrny, nádraží, a tak se jim podařilo zničit město

¹⁴⁵ Zozulja, J.: *Zkáza hlavního města*. Praha. Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1964. Str. 30.

¹⁴⁶ tamtéž. Str. 31.

¹⁴⁷ tamtéž. Str. 38.

nad nimi. Zvítězili, dobyli Horní Město. „Tak prostá a živelná byla jeho zkáza. Složitě a přepestré jsou cesty útlaku. Lidské vynalézavosti se v nich nekladou meze, kdežto cesta ke svobodě je prostá, ale trpká.“¹⁴⁸

Jak román *My*, tak *Zkáza Hlavního Města* zkoumají společnost, která bere svobodu, která se snaží podmanit si člověka. Zamjatin využívá ve svém románu podobných motivů jako Zozulja. Jedná se o motivy totalitarismu, ovládnutí člověka, absurdních příkazů a absurdních postupů k jejich dosažení. V obou dílech je člověk pod dohledem, v obou se proti takovému stavu bouří. V románu *My* je ale vzpoura marná, D-503 se po operaci stává zcela loajálním číslem Jednotného státu. Ve *Zkáze Hlavního Města* sice přijde o život kvůli vzpouře velké množství lidí a je rozbořeno prakticky celé Hlavní Město, ale přesto je závěr povídky optimistický. „Mnozí byli raněni, mnozí umírali, mnozí v pomatení smyslů tančili, ale všichni – ranění, umírající i šílení – radostnými, hlaholivými písněmi oslavovali zářivé vycházející slunce.“¹⁴⁹

V povídce *Živý nábytek* zobrazuje Zozulja pana Ikaje, nesmírně bohatého člověka, který si najímá lidi, aby mu sloužili jako živý nábytek. Tito lidé pro něj pracují jako části křesel, tapety, lopaty, platí si specialisty, společníky, přátele i nepřátele. Lidé jsou sníženi na úroveň věcí, vztahy jako je přátelství, láska jsou zbaveny jakýchkoli skutečných emocí. Přesto se v závěru povídky všichni tito „pololidé-polověci“ bouří a chtějí svobodu.

V podobném duchu probíhá také povídka *Studio lásky k člověku*, kde mají být ve speciálním ústavu lidé vedeni k úctě a lásce k ostatním lidem. Prostřednictvím této povídky Zozulja ukazuje, kolik je v lidech zlosti a zloby vůči okolí.

Zamjatinova tvorba je ovlivněna satirou a následně i ona měla přímý nebo nepřímý vliv na některá satirická díla, která vnikla později. Zozuljova próza obsahuje řadu shodných motivů jako Zamjatinův román, v Erenburgově románě podobné aspekty ztělesňují zejména postavy Karl Schmidt, Mr. Cool a Julio Jurenito. Důležitým momentem satiry je poukazování na absurditu některých životních skutečností a je ji nutné brát v úvahu při zařazení Zamjatinova románu do širšího kontextu ruské literatury první čtvrtiny 20. století.

¹⁴⁸ Zozulja, J.: *Zkáza Hlavního Města*. Praha. Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1964. Str. 45

¹⁴⁹ tamtéž. Str. 45

8. J. ZAMJATIN A B. PILŇAK - POPUTČICI

Termín poputčik je velmi široký. Takto označované spisovatele většinou nespojovalo členství v nějaké literární skupině, jejich styly se v mnohém různily. Společné však měli to, že se neztotožňovali s myšlenkami prezentovanými státem. Snažili se upozornit na skutečnost, že existuje i jiná pravda. B. Mathesius považuje poputčiky za skupinu přechodnou, která zachycovala „obtížný akt vrůstání a splývání nových nezačleněných lidí do změny přinesené Říjnem“¹⁵⁰. Avšak s tím, že poukazovali na možnou nepravdu dogmatu, je spojena také jejich pozice v literárním a společenském životě. Se stále přísnějšími a těžšími podmínkami jim buď nebylo dovoleno publikovat a stali se představiteli tzv. „vnitřní emigrace“, nebo se přizpůsobili dané situaci a sbližují se s komunistickým režimem.

Termín poputčik byl poprvé použit A. V. Lunačarským v roce 1920, avšak oficiálně byl tento termín zaveden rezolucí o literatuře v r. 1925. „Setkáváme se s nimi v literatuře i veřejném životě, neboť přerůstají literární rámec a stávají se typem sociálním. Název je to nepřesný a rozplývavý a lze sem podle libovůle řadit kohokoli z velké skupiny autorů neproletářských.“¹⁵¹

K poputčikům se řadí například A. Platonov a M. Bulgakov, jak již bylo uvedeno výše, dále také I. Babel, B. Pasternak, A. Tolstoj. Patří k nim také představitelé skupiny Serapionovi bratři.

Serapionovi bratři nesmějí být opomenuti už proto, že také oni jsou nositeli kacírského principu. Také oni nesouhlasili, snažili se nepoddávat tendencím doby a psát podle svého svědomí. Skupina se neztotožnila s všeobecně hlásanou ideologií. Odkazovali se spíše na klasickou literaturu, v jejíž tradici chtěli pokračovat. Velmi významná je také přítomnost J. Zamjatina ve skupině a jeho vliv na řadu členů.

Skupina vzniká v Petrohradě v únoru r. 1921 při Domě umění (*Дом*). Její název je odvozený od románu Ernsta Theodora Amadea Hoffmana *Serapionovi bratři*. Mezi členy skupiny patřili například L. Lunc, M. Zoščenko, Vs. Ivanov, J. Polonská, M. Slonimskij, K. Fedin.

Ideově spojovalo členy skupiny málo. Byly mezi nimi rozdíly jak věkové, tak názorové. To, co je dělalo „bratry“ bylo vzájemné respektování tvorby jednotlivých členů, snaha o svobodu v umělecké tvorbě. Odmítali socialistický diktát

¹⁵⁰ Mathesius, B., Franěk, J.F.: Přehled sovětské literatury. Praha. Státní pedagogické nakladatelství. 1965. Str. 152.

¹⁵¹ tamtéž. Str. 152.

a programované umění. Největší důraz kladli na identičnost literárního díla, snahu nekopírovat skutečnost. „Потому мы требуем одного: произведение должно быть органичным, реальным, жить своей особой жизнью.“¹⁵²

J. Zamjatin sehrál v životě Serapionových bratrů významnou roli. Představitelé skupiny jej (a také V. Šklovského) dokonce označovali za duchovního otce. Zamjatin přednášel Serapionům lekce o technice umělecké prózy. Učil je pracovat se slovem. Velký důraz přitom kladl na formu, kterou považoval spolu s syžetem za základ uměleckého díla. „Произведения серапионов и Замятина 20-х годов демонстрируют сложный творческий процесс взаимодействия и взаимовлияния.“¹⁵³

Za poputčíky byli označováni také Jevgenij Zamjatin a Boris Pilňak. Zamjatin a Pilňak jsou často spojováni. Oba se ve svých dílech věnovali ruské provincii, o čemž svědčí Pilňakův román *Nahý rok* (1920) a Zamjatinova dorevoluční tvorba (romány *Maloměsto*, *Zapadákov*). Avšak určitou spojitost s románem Pilňaka lze vidět také v Zamjatinově *My*. Oba spisovatelé ve svých dílech experimentovali, zabývali se technikou psaní. Oba také trvali na požadavku svobodné tvorby spisovatele. Pilňakova *Povídka o nezhašeném měsíci* (1926) a především také *Mahagonový nábytek* (1929) vyjadřují pochyby autora ohledně revoluce a porevolučních pořádků ve společnosti.

Podle V. Svatoně se Zamjatinův román *My* a Pilňakův *Nahý rok* snaží přesně vymezit povahu Ruska a jeho zřízení. „Zatímco Pilňak cítí, že nejzávažnější procesy 20. století pramení z dávných instinktů, chaosu a elementárních lidských vazeb, Zamjatin naopak pozoruje růst racionalizačních tendencí, umělé regulace společenských vztahů a činností, směřující jako ke svému úběžnému bodu k vizi dokonale organizované obce, v níž každý člen bude šroubkem s předem určenými funkcemi.“¹⁵⁴ I když tedy viděli příčinu utváření ruské literatury v něčem poněkud jiném, přesto svá díla píší v duchu kritiky měšťáctví, zajímají se o konec starého světa a příchod nových tendencí.

Nahý rok je dílo velmi fragmentární. Takovýto styl je označován jako „sekaný“. Jednotná fabule v románě chybí, naopak je v něm obsaženo několik dějových linií, z nichž některé jsou pouze představeny a Pilňak se jim dále nevěnuje.

¹⁵² там же. Стр. 688

¹⁵³ Лунц, Л.: Почему мы Серапионовы братья, In Гофман, Э. Т. А.: Серапионовы братья. Москва. «Высшая школа». Стр. 177.

¹⁵⁴ Svatoň, V.: Z druhého břehu (Studie a eseje o ruské literatuře). Praha. Torst. 2002. Стр. 376.

Pilňak v románě zkoumá ruskou provincii, zajímá jej téma revoluce, k níž zpočátku zaujal pozitivní vztah. Zamjatin se tomuto tématu věnoval ve své teorii o energii a entropii, v níž mimo jiné tvrdí, že revoluce je jev nekonečný. Přesto oba autoři brzy vidí, že revoluce nepřinesla to, v co doufali. „Для Пильняка, как и для Замятина, революция – явление прежде всего эстетическое (в нераздельном слиянии добра и зла, красоты и безобразия, жизни и смерти).“¹⁵⁵ Takový postoj k revoluci ostatně zaujalo mnoho dalších spisovatelů.

Pilňak zavádí pojem „kožené kabáty“ nebo také „kožení lidé v kožených kabátech“, což se stalo synonymem pro bolševiky. „působí na něho jako cosi hluboce odporujícího všemu bytostně ruskému, co vtrhlo na Rus jako kobylky, jako „spousta lidí v buřinkách“, jako „Evropa s aktovkou pod paží.“¹⁵⁶

Některé motivy *Nahého roku* pak Pilňak rozvinul v próze *Stroje a vlci* (1924), kde proti sobě staví technicky vyspělou civilizaci a rolníky a mužíky a zkoumá jejich koexistenci. Tuto povídku Pilňak napsal po návštěvě Anglie, jejíž kultura a řád měly vliv také na Zamjatina. Pilňak ve svém díle vyzvedává město jako místo pro rozvoj pokroku a jako symbol budoucnosti vnímá stroje a techniku.

V *Povídce o nezhašeném měsíci* Pilňak popisuje naplánovanou politickou vraždu. Ačkoli se autor distancoval od prohlášení, že zaznamenal vraždu Leninova nástupce Frunzeho, přesto se ukazuje, že právě ona byla v předmětu jeho povídky.

Armádní velitel Gavrilo je poslán na operaci žaludečního vředu, ačkoli tato operace není nutná a sami lékaři by ji dokonce nedoporučili. Nicméně Gavrilo, i když s operací nesouhlasí, je vůči příkazu bezmocný, podřizuje se, neprotestuje. Po nepovedené operaci umírá.

Pilňakovi se podařilo charakterizovat poměry ve společnosti. Gavrilo, ačkoli je jedním z nejvyšších představitelů moci, stává se sám její obětí. „Пильняк впервые показал будущий механизм уничтожения «соротников», выявил всю опасность партийного «единомыслия» и безропотного исполнительства, проявил себя проницательным социальным диагностиком (подобно Замятину в романе «Мы»).“¹⁵⁷ Právě v tomto momentu je obsažena myšlenka, která znepokojovala Pilňaka stejně jako Zamjatina. Je to totalitarismus ve vztahu člověka k člověku. Bezmocnost,

¹⁵⁵ Шкловский, Е. Два еретика: Евгений Замятин и Борис Пильняк.[online].[cit. 2008-10-14]. Dostupný z WWW: <<http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200103502>>.

¹⁵⁶ Pilňak, B.: *Nahý rok*. Praha. Odeon. 1990. Str. 24.

¹⁵⁷ Шкловский, Е. Два еретика: Евгений Замятин и Борис Пильняк.[online].[cit. 2008-10-14]. Dostupný z WWW: <<http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200103502>>.

kterou vyvolává plnění příkazů, a zároveň nesmyslnost takových příkazů. Kritizovali násilí a moc, která ovládá osobnost a zbavuje ji svobody. Oba autoři byly právě pro takovéto myšlenky kritizováni a později pronásledováni.

Zamjatina a Pilňaka spojuje totiž také tzv. *Дело Пильняка и Замятина*, což byla politická kampaň r. 1929 namířená proti těmto dvěma spisovatelům. Oba byli totiž zástupci poputčiků, oba byli jakýmsi symbolem nesouhlasu. Byli vybráni jako představitelé různých generací. „Это была первая в истории русской культуры широко организованная кампания не против отдельных литераторов или текстов, а против литературы в целом и ее автономного от государства существования.“¹⁵⁸ Alexandr Galuškin ve svém článku *Дело Пильняка и Замятина* tvrdí, že tento proces vzniknul z toho důvodu, že strana chtěla literaturu určitým způsobem přetvořit a rozhodla se to udělat cestou kompromitace daných autorů.

V centru kritiky stál zejména Zamjatinův román *Мы* a povídka Pilňaka *Mahagonové dřevo* (1929). Zamjatinův román byl označován za živou kritiku soudobé moci, Pilňak ve svém díle vyjadřuje zklamání z revoluce. Jedna z postav povídky Jakov Karpovič Skudrin dokonce tvrdí, že proletariát brzy zmizí, protože lidé budou nahrazeni stroji. Stroje budou pak řízeny inženýry. „А инженер не пролетарий, потому что чем человек культурней, тем меньше у него фанаберских потребностей, и ему удобно со всеми материально жить одинаково, уравнивать материальные блага, чтобы освободить мысль, да, — вон, англичане, богатые и бедные, одинаково в пиджаках спят и в одинаковых домах живут, а у нас — бывало — сравните купца с мужиком — купец, как поп, выражается и живет в хоромах.“¹⁵⁹ Pilňak se také ironicky vyjadřuje v tom smyslu, že stroj má vyšší cenu než člověk. Autor tedy zachytil myšlenky podobné jako v románě *Мы* a zároveň myšlenky stejně nepřijatelné.

Proces proti oběma autorům byl úspěšný, Zamjatin od r. 1929 více nemohl publikovat a emigruje do Francie. Pilňak se snažil zachránit oficiální omluvou, popřípadě přepracováním některých momentů svých děl. Opěvoval pětiletku (*Ставим преграду*, 1930), zčásti přepracoval *Камени а коřenы* (1927). Přesto všechno byl v roce 1937 zatčen a v následujícím roce zastřelen.

¹⁵⁸ Кедровский, А. Е.: Русская литература XX века: 1917 – 1930 годы. Курск. Издательство Курск. гос. пед. ин-та. 2002. Стр. 46.

¹⁵⁹ Пильняк, Б. Красное дерево. [online]. 1929 [cit. 2008-10-13]. Dostupný z WWW: <http://www.belousenko.com/books/Pilnyak/pilnyak_red_wood.htm>.

ZÁVĚR

Román *My* nelze číst a přitom nevnímat kontext, ve kterém dílo vzniklo. *My* totiž zcela zapadá do charakteru dané doby, odráží určité tendence společnosti a její měnící se povahu. Zamjatina znepokojovala situace, kdy je dogma vnímáno jako jediná správná cesta, kdy člověk ztrácí svou jedinečnost, osobnost a svobodu.

V diplomové práci je věnována pozornost zejména kacírskému principu, tedy nesouhlasu s dogmatem, které bylo prosazováno oficiálním proudem v literatuře. Kacíře v dané době představovali poputčici, tedy skupina spisovatelů, která byla pro oficiální proud literatury nepřijatelná. Takovými heretiky byli Serapionovi bratři, u jejichž literárních začátků stál sám Zamjatin. Byli to také M. Bulgakov, A. Platonov a V. Nabokov, kteří stejně jako Zamjatin se svými díly snažili varovat před absurditou systému, jenž člověku bere volnost, možnost volby. Vzpoura a buřičství je však přítomno také u futuristů a u skupiny LEF, podobně jako u D. Charmse a u OBERIU. Z daného hlediska se společnost dělila na ty, kteří se poddali entropii a kteří si naopak zvolili cestu energie, revoluce, nesouhlasu. Na jedné straně stála skupina RAPP, na straně druhé pak spisovatelé jako například B. Pilňak a J. Zamjatin.

Zamjatin se ve své době stal symbolem revolty. Poukázal na zcestnost názorů, které představovalo ono zmíněné dogma. Skepticky se díval na takovou společnost, kde by entropie zvítězila nad energií. Všechny tyto myšlenky jsou obsaženy právě v antiutopickém románě *My*. Bylo by ovšem nesprávné omezovat se pouze na chápání románu jako kritiku ruských poměrů. Zamjatin se nechal inspirovat také anglickou společností a její konzervativností, přísnou etiketou a všurčujícími pravidly, o čemž svědčí povídky *Ostrované* a *Lovec lidí*. Naopak to, co Zamjatin uviděl v Anglii, našel i v ruské společnosti. Proto není potřeba v románě hledat kritiku konkrétního zřízení, s ohledem na zmíněná fakta román spíše vyjadřuje nesouhlas s jakoukoli společností, ve které je potlačována lidská individualita, a tím dostává obecnější, nadčasový význam.

V diplomové práci není opomenuta tradice ruské klasické literatury, která se odrazila v díle J. Zamjatina. Jedná se zejména o tvorbu takových autorů jako byl N. V. Gogol, M. J. Saltykov-Ščedrin, F. M. Dostojevskij, N. S. Leskov a A. P. Čechov.

Cílem diplomové práce nebylo dokázat, že by Zamjatin svým románem přímo ovlivnil některé spisovatele nebo byl při psaní románu sám někým ovlivněn. Šlo spíše o to zachytit charakter doby, ve které dílo vzniká. Masa, opěvování kolektivismu, snaha

zbavit člověka výjimečnosti, to vše se uplatnilo v Zamjatinově románu. V Jednotném státě bylo totiž nemyslitelné, aby kdokoli vybočoval svou jedinečností, aby měl jiné názory nebo se jakkoli lišil. Bylo nemyslitelné poukazovat na to, že na skutečnost lze nahlížet i jiným způsobem. Avšak společnost dané doby opravdu směřovala k Jednotnému státu, Zamjatin byl jedním z těch, kteří si této tendence všimli a nechtěli se s ní smířit.

РЕЗЮМЕ

Евгений Замятин (1884-1937) – это автор, которого в истории недооценили. Тогдашняя критика не приняла большую часть его творчества, ряд его произведений был запрещен цензурой. Однако, этот автор сыграл большую роль в истории как русской, так и мировой литературы. Замятин своим публицистическим и беллетристическим творчеством оказал влияние на многих.

Настоящая дипломная работа посвящена Евгению Замятину, а именно его роману *Мы* в контексте русской литературы первой четверти XX века. Поставив роман в более широкий контекст, оказывается, что те же самые идеи, представленные Замятином в романе *Мы*, волновали многих его современников. Речь идет именно о понимании свободы личности, противопоставление личности коллективу и т. п.

Многие роман классифицируют как критику сталинизма, культа личности и коммунистического режима, но эта оценка совсем не полная. В данном аспекте работа ссылается на бакалаврскую работу, где автор провела анализ романа *Мы* и повестей *Островитяне* и *Ловец человеков*. Сопоставлением мотивов механизации общества в романе и повестях оказалось, что Замятин свои идеи сформировал уже во время пребывания в Англии (1916-1917). Автор в английском обществе увидел тенденции времени, которые нашли отражение в повестях.

В повестях *Островитяне* и *Ловец человеков* описано общество, где человек лишен права на личность. Показывается, что мотивы принудительного спасения, единства, коллективизма, мотив бунта и наказания за него присутствуют во всех сравниваемых произведениях. То есть, Замятин нарисовал картину системы, в которой несвобода и строгий режим уничтожают человека-личность.

С другой стороны, нельзя отрицать то, что Замятин не мог вдохновиться в тогдашнем российском обществе, которому надо было справиться с рядом новых тенденций и ситуаций. Даже один из пролетарских поэтов А. Гастев высказался за то, чтобы люди больше не использовали свои имена, а были обозначены лишь номерами.

Роман *Мы* не был в России издан при жизни Замятина, цензура признала его неподходящим. Но все-таки его уже в начале 20-х годов напечатали на английском и чешском языках. В России его издали в 1988 году.

Замятин – это автор русского быта. К быту обращается в своей повести *Уездное*, которая продолжает линию *Городка Окурова* М. Горького. Замятин выразил это в повестях *На куличках* (1914), *Непутевый* (1914), *Чрево* (1915), *Апрель* (1915), *Алатырь* (1915) и т. д.

«Английскую дилогию» *Островитяне* (1917) и *Ловец человеков* (1918) тематически дополняет также цикл *Большим детям сказки* (1920), где автором представлены четыре сказки про Фиту. Данным циклом Замятин продолжил традицию М. Е. Салтыкова-Щедрина и развил некоторые мысли романа *История одного города*.

Замятин в своих произведениях отражает традиции русской классической литературы «золотого века». Замятин развивает мысли Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и Н. С. Лескова. Сам Замятин считал своим «учителем» Гоголя и Достоевского. Он очень высоко ценил также творчество Чехова, выразившееся, например, в статье *Чехов и мы*.

Замятина с Гоголем связывает именно интерес к русскому быту и мотив омертвления душ. Обоих авторов привлекает мысль о деградации человека, лишённого моральных принципов, о его месте в обществе. Замятин, как и Гоголь, характеризует своих героев с помощью нескольких типичных свойств или с помощью их внешности.

М. Е. Салтыков-Щедрин один из самых значительных сатириков XIX века. Связь обоих авторов доказывается в произведениях *Большим детям сказки* Замятина и *История одного города* Салтыкова-Щедрина. Салтыков-Щедрин показывает правителей и их абсурдные приказы. Один из таких – *Угрюм-Бурчеев*. Он придумал погасить Солнце или провертеть дыру в землю, чтобы узнать, что происходит в аде. Подобный герой выступает в цикле *Большим детям сказки*. Фита запрещает голод и болезни. Оба героя провозглашаются спасителями человечества. Данные произведения предупреждают об опасности власти в руках деспотических людей. На первый план выступают вопросы свободы человека и власти над народом.

Данная тема отражена также в произведениях Достоевского. Она имеет место практически во всем его творчестве, но сильнее всего звучит в *Легенде о Великом Инквизиторе* – части романа *Братья Карамазовы*. Инквизитор

арестовывает Христа, чтобы обвинить его во многих преступлениях, а главное в том, что дарил людям свободу. Инквизитор утверждает, что счастье человека заключается в его несвободе. Такие мысли близки тем, которые Замятин выразил в романе *Мы*, но которые заметны также в его повестях *Островитяне* и *Ловец человеков*. Благодетель, викарий Дьюли или мистер Краггс также убеждены, что знают, в чем заключается суть счастья человека.

Замятин ценил творчество Чехова. В своей статье *Чехов и мы* пишет, что Чехов один из важнейших писателей русской классической литературы и современные авторы должны обращаться к его творчеству. Замятина с Чеховым связывают также некоторые формальные аспекты. Например, метод одного мотива, с помощью которого характеризован герой, использование лейтмотивов, четкого юмора. Как у Чехова, так и у Замятина в его произведениях присутствуют мотивы отчуждения и протеста.

Николай Семенович Лесков занимает особое место в русской литературе. Он не является представителем главного течения литературы, но образовал свой собственный стиль писания. Главная черта его произведений – это сказовая форма повествования. В этом, а также в изображении атмосферы и порядков маленьких городков, можно найти связывающие элементы творчества Лескова и Замятина.

Первая четверть XX века – это сложное время, вместившее в себя войну, революция, прогресс в области науки и техники и ряд изменений, которые происходили в обществе. Появляется новая тенденция в литературе – читателем является уже не личность, а скорее масса. Замятина такой факт беспокоил, о чем он высказался в своей статье *Я боюсь*. В ней он говорит, что если русская литература перестанет бороться с догмой, то у нее одно только будущее – ее прошлое.

Может быть, представителем этой догмы была в то время группа Пролеткульт, во главе которой стоял А. А. Богданов. Пролеткультом подчеркивался коллективный принцип искусства. Представителем данной группы был также А. А. Гастев, автор теории о лишении человека имени.

Писателям трудно работать в это время. В 1922 возникает ГЛАВЛИТ, представитель цензуры. Авторы могли или подчиниться идеологии, или не согласиться с ней, что вызывало определенные последствия.

В романе *Мы* важен также принцип бунта, который становится определяющей чертой многих произведений первых лет XX века, но имеет свое начало в романтизме.

Замятин создал теорию энергии и энтропии, где утверждает необходимость бесконечного существования революций. По мнению автора, революция и энтропия единственный способ, как бороться с догмой. Догма для литературы очень вредна. Люди должны не согласиться с чем-либо устойчивым, они должны стать еретиками.

Таким еретиком был также Федор Михайлович Достоевский, одной из главных тем которого стала свобода личности, бунт против несвободы. Произведения Достоевского резко антидогматичны, важно их полемическое значение. Более ярко эти мысли показаны в *Записках из подполья*, *Записках из мертвого дома* и в *Братьях Карамазовых*.

Лев Николаевич Толстой прославился своей критической позицией. Его даже исключили из церкви за еретические мысли, которые описал например в статье *Не могу молчать*. Толстой не соглашался с насилием, которое защищало власть. Поддерживал забастовки, которые для него являлись символом ненасильственного сопротивления. Многие полагают, что критическая позиция автора в конце жизни связана с «кризисом», но появляются теории, что критическое начало Толстого проявляется уже в произведениях 50 – 60 гг.

В XX веке занимал еретический принцип в литературе важное место. Его носителями были те, кто стоял в оппозиции к официальной идеологии. Таких писателей называли попутчиками. Некоторые из них входили в группу Перевал. Эта группа стремилась быть независимой, хотя ее руководитель А. К. Воронский был большевиком. Перевал выражал несогласие с группами РАПП и ЛЕФ. Группа сосредоточилась вокруг журнала *Красная новь*.

Хотя немного по-другому, но все-таки и футуристы были представителями бунта. Они не могли согласиться с устойчивостью жизни и боролись против нее своей шокирующей поэзией, нестандартным образом жизни, провокацией. Они не принимали иерархию во всяком виде. Революция для них была воплощением силы, с помощью которой можно над иерархией победить. Они стремились в своих произведениях отразить беспокойство, движение, скорость, что поддерживало формальный образ из творчества. Они нарушали правила пунктуации, предложений, использовали так называемый заумный язык. Заумный

язык – это язык, у которого нет общего значения. Он образован с помощью интуиции. Заумным языком интересовался также Д. Хармс и А. Введенский.

В 1922 г. возникает группа ЛЕФ (Левый фронт искусства), представителями которого стали В. Маяковский, Н. Асеев, О. Брик и др. Члены данной группы хотели, чтобы искусство стало активным. Они не сторонились рекламы, разных видов кампаний. Они не соглашались с вдохновением, хотели, чтобы их произведения были рациональными. Футуристы воспевали именно прогресс и технику в качестве составной части искусства.

Выразительным представителем русской (советской) литературы был Даниил Хармс. Все его творчество абсурдное и провокационное. Хармс даже абсурдность и провокации считал основным принципом своей жизни. Он боролся против догмы, которую представляли скука и стереотип. Автор подчеркивал в своих произведениях абсурд, парадокс и алогичность. Его стихи напоминают детские скороговорки, песни. Основным принцип его произведений – это игра. Поэтому часто связывают его с дадаизмом.

Хармс автор пьесы *Елизавета Бам* (1927), в которой имеют место вышеуказанные принципы. Данное произведение сравнивают с *Процессом* Франца Кафки или с *Приглашением на казнь* Владимира Набокова. Елизавету Бам преследуют за какой-то проступок, но она совсем не знает, в чем ее вина. С одной стороны, звучат такие слова как наказание, смерть, смертная казнь, но, с другой стороны, появляются шутки, детские стишки, отрывки из песен. Возникает образ мира, в котором страшное переплетается с шутливым, что придает пьесе еще большее значение. Пьеса оставляет впечатление предупреждения о насилии, бессмысленных поступках властей, о тоталитаризме в любом виде.

В 1927 г. основана группа ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), члены которой стремились вернуться к реальному искусству. В группу входил Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников, Н. Заболоцкий и т.д. Они подчеркивали, что у них, могут быть другие критерии, как воспринимать реальность. Обэриуты требовали, чтобы искусство было свободным.

Роман Замятина написан в жанре антиутопии. *Мы* одно из важнейших произведений русской и мировой литературы данного жанра.

Жанр антиутопии вытекает из утопии. В жанре утопии были написаны такие произведения как *Республика* Платона или *Утопия* Томаса Мора. Данные

произведения изображают идеальное общество в идеальном государстве. Но в начале XX века образуется жанр антиутопии. В отличие от утопии, антиутопия стремится описать негативные тенденции общества.

Антиутопия не прямая противоположность утопии, она скорее с утопией полемизирует. Антиутопия часто использует элементы сатиры, пародии, иронии. Но у антиутопии и утопии некоторые совместные признаки. Например, оба жанра изображают полный образ мира, т. е. политические, общественные, культурные аспекты жизни, религию, науку и т. п. В произведениях данных жанров присутствуют элементы фантастики, символики, аллегории, часто в них мотивы сна.

В романе *Мы* Замятин изобразил идеальное общество – Единое государство. Человек в нем связан правилами и убежден, что это правильно. Но на фоне других обстоятельств (запрещение сна, личной жизни, бессмысленные правила и нормы) показывается, что общество скорее ложное, негативное и совсем не идеальное. Замятин предупреждает, что нельзя терпеть такой режим, где счастье человека построено на его несвободе.

В отличие от утопии, антиутопия характеризует место человека в обществе. В произведениях денного жанра герои должны решать дилемму. Например, герой в романе *Мы* мучается сомнениями, является ли Единое государство таким, каким притворяется. В антиутопии сопоставлены два мира, коллизия которых является главным конфликтом произведения. В *Мы* такой мир представляет Единое государство с одной стороны, и с другой – люди, живущие за Зеленой стеной.

Антиутопия, по мнению многих ученых, возникает из-за изменений в обществе. Речь идет именно о техническом прогрессе, индустриализации и автоматизации производства, обо всем, что влияет на личность человека.

В жанре антиутопии был написан роман *Чевенгур* Андрея Платонова, *Приглашение на казнь* Владимира Набокова, в мировой литературе, например, 1984 Джорджа Оруелла.

Фантастика тесно связана с вышеуказанной антиутопией. Как уже было сказано, в антиутопии часто присутствуют элементы фантастики. Фантастика, хотя кажется нереальной, все-таки вытекает из реальности. Но реальность в данном случае немного деформированная или упрощенная. Фантастика

появилась уже в произведениях Крылова или Салтыкова-Щедрина. Замятин своим романом продолжил их линию.

Фантастику в свои произведения включил Герберт Уэллс. Он писал свои произведения в жанре научной фантастики (напр. *Машина времени*, *Человек-невидимка*), в которых на первый план выступает проблема лишения человеческого облика вследствие развития техники и науки. Уэллс предупреждает о обществе, где владеет масса, где исчезает личность. Евгений Замятин посвятил Герберту Уэллсу ряд статей, написал предисловия к его романам. Мысли Уэллса далее развил чешский автор Карел Чапек в романе *R.U.R.* или *Кракатит*.

Замятина в *Мы* интересовал вопрос личности и её месте в обществе, вопрос коллективизма. Данная тема отразилась также в произведениях А. Платонова (*Чевенгур*), М. Булгакова (*Собачье сердце* и *Роковые яйца*) и В. Набокова (*Приглашение на казнь*). Данные авторы, в сущности, представители оппозиции, их называли попутчиками.

А. Платонов выразил подобные опасения в романе *Чевенгур*, в котором стремится найти ответ на вопросы влияния властей на личность, естественность и свободу человека. Роман считают фантастическим гротеском, антиутопией, критикой тоталитаризма.

В романе изображены судьбы жителей города Чевенгур, конфликта между белыми и красными. Автор показывает амбиции представителей власти, что создает образ абсурдного режима, который не совместим со счастьем и свободой человека. Всю картину подчеркивает еще искреннее восхищение главного героя машинами и техникой. Но его отношение к технике меняется со временем. В конце он начинает уважать человека и его беззащитную жизнь. Подобные принципы присутствуют в романе *Мы*. Там также главный герой ценит машины (Интеграл) выше человека. Благодетель также злоупотребляет тем, что люди хотят, чтобы им показывали направление.

Оба автора осознавали опасность таких режимов и хотели предупредить о них. По этой причине не могли стать писателями, официально принимаемыми режимом.

М. Булгаков своими произведениями также выражал несогласие с вышеуказанными тенденциями. Его считают преемником линии гротеска,

связанного с реальностью, что нашло отражение в произведениях Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина и Замятина.

Булгаков в своих произведениях *Собачье сердце* и *Роковые яйца* хотел обратить внимание на негативные тенденции как советского общества конкретно, так и человечества в целом. В обеих повестях человек использует науку с целью помочь человечеству, но дело доходит до катастрофических ситуаций. В *Собачьем сердце* профессор Преображенский превращает собаку в человека, но у этого нового существа остались собачьи инстинкты. Шариков сопоставлен с массой. В *Роковых яйцах* Персиков изобретает лучи, которые могут ускорить эволюцию. Но по ошибке облучены не яйца птиц, а яйца змей. Самая значительная тема данных произведений – это отношение создатель и власть, создатель и толпа. Данную тему продолжает Булгаков в произведении *Дьяволиада* и *Мастер и Маргарита*.

В произведениях Владимира Набокова резко критикуется пошлость, подавление личности и тоталитаризм. Речь идет именно о романе *Приглашение на казнь*. В романе изображена судьба Цинцинната Ц., которого арестовали потому, что он непроницаем. Главный герой исключительный, непредсказуемый, что дает повод к аресту. Остальные подчинены своей позиции в обществе и ведут себя согласно ей. В романе элементы антиутопии. Многократно повторяемые мотивы романа – игра, кукла, кулиса и т.д. Целая история Цинцинната на границе между сном и реальностью, правдой и лицемерием.

В романе *Мы* также критикуют любые исключительные свойства. В Едином государстве также все должно быть проницаемо. Нумера живут в стеклянных квартирах, шторы можно получить только на момент интимных связей. Но и по этому вопросу надо подать заявление. Непроницаем только Древний дом – музей.

Набоков в своем романе изобразил возможность механических отношений между людьми, а именно в отношении матери Цинцинната к своему сыну. Цинциннат встречает свою мать только тогда, когда она придет в тюрьму и хочет подписать документ, что между ней и ее сыном нет никаких отношений. Жена Цинцинната также не относится к своему мужу сердечно.

Подобные мотивы использовал также Франц Кафка в своем произведении *Процесс*. Авторы очень волновала идея пустоты, механичности мира.

Сатира также выражает критическое отношение к реальности. Данный жанр сопоставляет реальность и идеал, что позволяет срывать маску негативным явлениям. Часто появляются элементы иронии, юмора, карикатуры и гиперболы. Несогласие, определенный вид бунта присутствует в жанре сатиры.

Сатира занимает важное место в литературе 20-х гг. Она развивает традиции «золотого века» русской литературы. К числу самых значительных классиков-сатириков относятся Гоголь и Салтыков-Щедрин, некоторые элементы сатиры можно найти также в произведениях Чехова. В 20-х гг. написаны произведения М. Зощенко, Е. Зозули, И. Ильфа и Е. Петрова. К произведениям данного жанра относятся также *Необычайные похождения Хулио Хуренито* И. Эренбурга.

Хулио Хуренито – это Учитель, Провокатор, который вместе со своими учениками путешествует по разным странам Европы. Хулио приводит все до крайности, что позволяет понять абсурдность данной ситуации. В дипломной работе обращено внимание на Карла Шмидта, одного из учеников. По его словам, человек должен быть связан строгими правилами, все должно быть под контролем и регулировано. Другой ученик - Мистер Куль – представитель капитализма и любви к деньгам. Хулио в одной части романа хвалит послереволюционные порядки в России, ему нравится именно то, что у человека взяли свободу.

Сатиру и фантастику можно найти в произведениях Е. Зозули. Его интересуют темы господства над человеком, насилия, достоинства человека. В романе *Гибель главного города* показан конфликт между Главным городом и новой цивилизацией. Новая цивилизация решила построить новый город над Главным, лишила граждан первоначального города солнца и свежего воздуха. Кроме того, новая цивилизация употребляет такие методы, которые вредят психическому состоянию граждан Главного города. Как в данном романе, так и в романе *Мы* авторы исследуют общество, где господствует бесправие и деспотизм.

На похожей теме основана также повесть *Живая мебель* Зозули, где главный герой нанимает людей, чтобы использовать их в качестве мебели.

Замятин, также как и Б. Пильняк – попутчик. Их также связывает *Дело Замятина и Пильняка*, что представляет политическую кампанию, намеренную

против данных авторов. Оба автора критиковали общество, режим. Пильняк ее выразил в *Повести о непогашенной луне*, где практически описано убийство преемника Ленина Фрунзе. Хотя Пильняк отказывался от подобных сравнений, все факты говорят о том, что мотив повести – это действительно убийство данного человека.

Пильняк также является автором романа *Голый год*, где дана точная характеристика послереволюционной России. В данном произведении впервые появляется термин кожаные куртки, который стал синонимом большевиков.

Евгений Замятин оказал большое влияние на группу Серапионовы братья. Это была группа молодых писателей, которых связывало лишь их мнение о позиции писателя в литературе. Они требовали, чтобы авторы могли писать свободно, чтобы не подчинялись тенденциям времени и писали в соответствии со своей совестью. В группу входили Л. Лунц, Вс. Иванов, М. Зощенко, В. Каверин, Е. Полонская и др. Замятин Серапионам читал лекции о технике художественной прозы. Под его влиянием возник ряд произведений.

Нельзя читать роман *Мы* и игнорировать контекст, в котором произведение порождалось. *Мы* – это не исключительное явление в русской литературе. В нем развиваются традиции русской классической литературы, он входит в число произведений жанра антиутопии. В романе присутствуют элементы фантастики, которые можно найти в романах *Приглашение на казнь* В. Набокова, *Собачье сердце* и *Роковые яйца*. В *Мы* выражены такие же опасения, как и в романе *Чевенгур* А. Платонова. Замятин обозначил роман как самую важную и самую шутиливую вещь. С одной стороны, в романе имеет место сатира, с другой, он показывает страшное общество, которое может стать в будущем реальностью.

ANOTACE

Příjmení a jméno autora: HANA PRCHLÍKOVÁ

Název katedry a fakulty: KATEDRA SLAVISTIKY

Název diplomové práce: ZAMJATINŮV ROMÁN MY V KONTEXTU RUSKÉ
LITERATURY PRVNÍ ČTVRTINY 20. STOLETÍ

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. ZDENĚK PECHAL, CSc.

Počet znaků: 150 593

Počet příloh: -

Počet titulů použité literatury: 88

Klíčová slova: ruská literatura, Jevgenij Zamjatin, *My*, antiutopie, fantastika

Jevgenij Zamjatin byl jedním z nejvýznamnějších ruských spisovatelů první poloviny 20. století. Ve svém románě *My* vyjádřil obavu nad možným vývojem společnosti. Do popředí se dostává zejména konflikt osobnosti a kolektivu, motiv svobody. Diplomová práce se zabývá zasazením románu *My* do širšího kontextu ruské literatury první čtvrtiny 20. století. Jedná se zejména o význam žánru antiutopie, spojitost románu se satirickými díly dané doby, s díly tzv. poputčiků. V diplomové práci je zmíněn také kacírský princip románu a jeho spojitost s ruskou klasickou literaturou.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografie v českém jazyce:

- 1) Černý, V.: První a druhý sešit o existencialismu. Praha. Mladá fronta. 1992.
- 2) Drozda, M.: Ruská sovětská literatura. Praha. Orbis. 1961.
- 3) Drozda, M., Hrala, M.: Dvacátá léta sovětské literární kritiky. Praha. Universita Karlova. 1968.
- 4) Erenburg, I.: Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků. Praha. Lidové nakladatelství. 1984.
- 5) Genčiová, M.: Vědeckofantastická literatura. Praha. Albatros. 1980.
- 6) Gogol a naše doba. Olomouc. Univerzita Palackého. 1984.
- 7) Honzík, J.: Dvě století ruské literatury. Praha. Torst. 2000.
- 8) Hrala, M. : Ruská moderní literatura: 1890-2000. Praha. Karolinum. 2007.
- 9) Hrala, M.: Sovětská satirická próza. Zoščenko, Ilf a Petrov, Kolcov. Praha. Academia. 1966.
- 10) Hrbata, Z., Procházka, M.: Romantismus a romantismy. Praha. Karolinum. 2005.
- 11) Charms, D.: Dobytku smíchu netřeba. Praha. Argo. 1994.
- 12) Ilf, I., Petrov, J.: Dvanáct křesel. Zlaté tele. Praha. Odeon. 1980.
- 13) Jak čteme ruské klasiky. Příspěvky z konference věnované 100. výročí úmrtí A. P. Čechova. Praha. Národní knihovna České republiky. Slovanská knihovna. 2005.
- 14) Kagarlickij, J.: FANTASTIKA, UTOPIE, ANTIUTOPIE. Praha. Panorama. 1982.
- 15) Kautman, F.: F. M. Dostojevskij. Věčný problém člověka. Praha. Academia. 2004.
- 16) Kostřica, V.: Próza N. S. Leskova. Olomouc. Výstavba ostravsko-karvinských dolů. 1980.
- 17) Kšicová, D.: Od moderny k avantgardě. Rusko-české paralely. Brno. Masarykova univerzita. 2007.
- 18) Mathesius, B., Franěk, J.F.: Přehled sovětské literatury. Praha. Státní pedagogické nakladatelství. 1965.
- 19) Mocná, D., Peterka, J.: Encyklopedie literárních žánrů. Praha – Litomyšl. Paseka. 2004.

- 20) Pechal, Z.: Hra v románu Vladimíra Nabokova. Olomouc. Univerzita Palackého. 1999.
- 21) Pechar, J.: Dvacáté století v zrcadle literatury. Praha. Filosofia. 1999.
- 22) Pilňák, B.: Nahý rok. Praha. Odeon. 1990.
- 23) Pilňák, B.: Nezhašený měsíc. Praha. Mladá fronta. 1968.
- 24) Pospíšil, I.: Ruský román znovu navštívený. Brno. Akademické nakladatelství CERM; nakladatelství a vydavatelství NAUMA. 2005.
- 25) Saltykov-Ščedrin, M. J.: Historie města Hloupětína. Praha. Odeon. 1989.
- 26) Sekera, J.: Černý mnich. A. P. Čechov – osobnost a dílo. Šenov u Ostravy. Tilia. 2002.
- 27) Slovník světové literatury. Autoři, díla, směry. Praha. Fortuna. 1993.
- 28) Solovjov, V.: Legenda o Antikristu. Velehrad. Refugium Velehrad-Roma s.r.o., 1996.
- 29) Svatoň, V.: Z druhého břehu (Studie a eseje o ruské literatuře). Praha. Torst. 2002.
- 30) Sýkora, M.: Vladimír Nabokov od Mášeňky k Daru. Brno. Host. 2002.
- 31) Velký Inkvizitor. Nad textem F. M. Dostojevského. Velehrad. Refugium Velehrad-Roma s.r.o. 2002.
- 32) Vlašínová, V.: M. J. Saltykov-Ščedrin v české literatuře. Praha. Státní knihovna ČSR – Slovanská knihovna v Praze. 1976.
- 33) Zahrádka, M.: Toulky s ruskými spisovateli. Olomouc. Univerzita Palackého. 2003.
- 34) Zamjatin, J.: My. Odeon. Praha. 1990.
- 35) Zoščenko, M.: Zpověď a jiné nepříjemnosti. Praha. Lidové nakladatelství. 1978.
- 36) Zozulja, J.: Studio lásky k člověku. Praha. Práce. 1979.
- 37) Zozulja, J.: Zkáza hlavního města. Praha. Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1964.

Bibliografie v ruském jazyce:

- 1) Бабенко, В. Т.: Антиутопии XX века. Москва. «Книжная палата». 1989.
- 2) Баталов Э. Я.: В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. Москва. «Политиздат». 1989.

- 3) Белая, Г.: Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. Москва. «Советский писатель», 1989.
- 4) Богомолов, Н. А.: Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск. Издательство «Водолей», 1999.
- 5) Воронский, А. К.: Искусство видеть мир. Москва. «Советский писатель». 1987.
- 6) Гастев, А. К.: Поэзия рабочего удара. Москва. «ВЦСПС». 1923.
- 7) Геллер, Л.: Новое о Замятине (сборник материалов под редакцией Леонида Геллера). Москва Издательство «МИК». 1997.
- 8) Гугнин, А. А.: Серапионовы братья. Москва. Высшая школа. 1994.
- 9) Давыдова, Т.: Русский неореализм. Идеология, поэтика, творческая эволюция. Москва. «Флинта» - «Наука». 2005.
- 10) Давыдова, Т.: Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. Москва. Издательство МГУП. 2000.
- 11) Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. Санкт-Петербург. Издательство Российской национальной библиотеки. 2002.
- 12) Ершов, Л. Ф.: Из истории советской сатиры (М. Зощенко и сатирическая проза 20-40-х годов). Ленинград. «Наука». 1973.
- 13) Ершов, Л. Ф.: Советская сатирическая проза. Москва, Ленинград. «Художественная литература». 1966.
- 14) Замятин, Е. И.: Герберт Уэллс. Петербург. Издательство «Эпоха». 1922.
- 15) Замятин, Е.: Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. Москва. «Советский писатель». 1989.
- 16) Замятин, Е.: Мы: романы, повести, рассказы, сказки. Москва. «Современник», 1989.
- 17) Замятин, Е.: Я боюсь. Москва. «Наследие». 1999.
- 18) Как мы пишем. Редактор: Э. Б. Кузьмина. Москва. Издательство «Книга», 1989.
- 19) Кедровский, А. Е.: Русская литература XX века: 1917 – 1930 годы. Курск. Издательство Курск. гос. пед. ин-та, 2002.
- 20) Кудрявцев, Ю. Г.: Три круга Достоевского. Москва. Издательство Московского университета. 1979.

- 21) Литературная группа «Серрапионовы братья»: истоки, поиски, традиции, международный контекст. Санкт-Петербург. Институт русской литературы РАН. 1995.
- 22) Литературные манифесты от символизма до наших дней. Москва. «XXI век – согласие». 2000.
- 23) Лосев А.Ф.: Философия имени / Самое само: Сочинения. Москва. ЭКСМО-Пресс. 1999.
- 24) Манн, Ю. В.: Поэтика Гоголя. Москва. Художественная литература. 1978.
- 25) Морсон Г.: Границы жанра. Утопия и утопическое мышление: Антиутопия зарубежной литературы. Москва. «Прогрес». 1991.
- 26) Муценко, Е. Г.: В художественном мире А. Платонова и Е. Замятина. Воронеж. «Логос» - «Траст». 1994.
- 27) Полякова, Л. В.: Евгений Замятин в контексте оценок истории русской литературы XX века как литературной эпохи. Тамбов. Издательство Тамбовского государственного университета. 2000.
- 28) Рукописное наследие Евгения Замятина. Санкт-Петербург. Российская национальная библиотека. 1997.
- 29) Русская литература XX века. В двух томах. Под редакцией Л. П. Кременцова. Москва. Academia. 2003.
- 30) Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь. Редкол.: П. А. Николаев (гл. ред.) и др. Москва. Современная энциклопедия. 1989.
- 31) Русские писатели. XX век. Библиографический словарь в двух частях. Под редакцией Н. Н. Скатова. Москва. «Просвещение». 1998.
- 32) Скорospelова, Е. Б.: Замятин и его роман «Мы». Москва. Издательство Московского университета. 1999.
- 33) Чудинова, Г. В.: Роман Евгения Замятина «Мы» в контексте антитоталитарного романа XX века. Тамбов. Издательство Тамбовского государственного университета. 1994.
- 34) Чуковский, К.: Футуристы. Москва. Полярная звезда. 1992.
- 35) Эйданова, В.: Стиль художника: концепции стиля в литературной критике 20-х годов. Москва. «Художественная литература». 1991.

Internetové zdroje:

- 1) Агеев, Александр . Александр Привалов, Сергей Мостовщиков, Павел Басинский, Евгений Замятин, Илья Зиновьев. «Знамя» [online]. 2000, № 2. Dostupný z WWW: <<http://magazines.russ.ru/znamia/2000/2/ageev.html>>.
- 2) Азаров, Юрий, Давыдова, Татьяна. О Замятине, термодинамике и энтропии . Новый мир [online]. 1997, № 10. Dostupný z WWW: <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/zarkniga-pr.html>.
- 3) Амусин, М. Ваш роман вам принесет еще сюрпризы (О специфике фантастического в "Мастере и Маргарите"). «Вопросы литературы» [online]. 2005, № 2. Dostupný z WWW: <<http://magazines.russ.ru/voplit/2005/2/amu5.html>>.
- 4) Давыдова, Татьяна. «Чёрт советской литературы» в записях и заметках. Новый мир [online]. 2002, № 3. Dostupný z WWW: <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/3/dav-pr.html>.
- 5) Замятин Евгений Иванович [online]. Rulib.NET. 2003-2007. Dostupný z WWW: <<http://www.evgeniyzamyatin.ru/>>.
- 6) Мандельштам, О. Эссе. [online]. 1922. Dostupný z WWW: <http://imwerden.de/pdf/mandelshtam_esses.pdf>.
- 7) Манифест ОБЕРИУ [online]. 1927. [Dostupný z WWW: <<http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm>>.
- 8) Михайлов, О. Н.. Грассмейстер литературы [online]. 1989. Dostupný z WWW: <http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0260.shtml>.
- 9) Остроух, А. Н.: Антиутопия Е. И. Замятина против тоталитаризма. SPb Center for History of Ideas [online]. [cit. 2008-11-12]. Dostupný z WWW: <<http://ideashistory.org.ru/pdfs/36Ostoukh.pdf>>.
- 10) Пильняк, Б. Красное дерево. [online]. 1929. Dostupný z WWW: <http://www.belousenko.com/books/Pilnyak/pilnyak_red_wood.htm>.
- 11) Салтыков-Щедрин [online]. Rulib.NET. 2003-2007. Dostupný z WWW: <<http://www.saltykov.net.ru/>>.
- 12) Солженицын, Александр. Из Замянина : Литературная коллекция. Новый мир [online]. 1997, № 10. Dostupný z WWW: <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/solgen.html>.

- 13) Толстой, Л. Н. Не могу молчать. [online]. 1908. Dostupný z WWW: <http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1220.shtml>.
- 14) Чехов, А. П. Гусев. Новая литературная сеть [online]. 1890. Dostupný z WWW: <<http://www.antonchehov.ru/book/148/>>.
- 15) Шкловский, Е. Два еретика: Евгений Замятин и Борис Пильняк. XXX [online]. Dostupný z WWW: <<http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200103502>>.
- 16) Эренбург, И. Необычайные похождения Хулио Хуренито. [online]. 1921. Dostupný z WWW: <<http://lib.ru/PROZA/ERENBURG/hulio.txt>>.