

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2022

Dominika Sokolová

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra rusistiky a lingvodidaktiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zamjatinův román *My* a jeho vliv na západní literaturu

Y. I. Zamyatin's novel 'We' and its reception in Western literature

Dominika Sokolová

Vedoucí práce: PaedDr. Antonín Hlaváček
Studijní program: Bakalářský
Studijní obor: Specializace v pedagogice (AJ-RJ)

2022

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Zamjatinův román *My* a jeho vliv na západní literaturu potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 10.7.2022

Ráda bych tímto poděkovala PaedDr. Antonínu Hlaváčkovi za jeho cenné rady, trpělivost a ochotu při vedení mé bakalářské práce. Děkuji také své rodině a přátelům za jejich podporu, bez níž by tato práce nemohla vzniknout.

ABSTRAKT

Bakalářská práce pojednává o Zamjatinově románu *My* a jeho vlivu na západní literaturu. Teoretická část práce blíže definuje žánr antiutopie a zkoumá jeho hlavní znaky, představuje autora, jeho život a historicko-společenský kontext jeho tvorby. Pozornost je věnována též dílům, která byla románem *My* silně ovlivněna. Praktická část se zabývá uměleckou analýzou románu a jeho porovnáním s dalšími významnými antiutopiemi 20. století jak v rovině tematické, tak i v rovině jazykové. Cílem práce je poukázat na nadčasovost Zamjatinova románu, zdůraznit jeho odkaz pro budoucí generace a najít podobnosti či rozdíly v interpretaci totalitních režimů ve východní a západní literatuře.

KLÍČOVÁ SLOVA

antiutopie, totalitarismus, 20. století, literární analýza, George Orwell, 1984

ABSTRACT

This bachelor's thesis describes Zamyatin's novel *We* and its influence on Western literature. The theoretical part of this thesis further defines the genre of dystopian fiction and examines its main features, introduces the author, his life and the historical and social contexts of this novel. It also delves into the specifics of other literary works that have been strongly inspired by *We*. The practical part deals with the literary analysis of the novel and compares it to various other influential dystopian fiction works of the 20th century, from both the thematic and linguistic point of view. The goal of this thesis is to show the timelessness of Zamyatin's novel, emphasize his legacy for the future generations and find similarities or differences in the interpretation of totalitarian regimes in Eastern and Western literature.

KEYWORDS

dystopia, totalitarianism, 20th century, literary analysis, George Orwell, 1984

Obsah

Úvod.....	9
1. Vzestup totalitních režimů v Evropě	10
1.1 Politický vývoj Ruska v 1. polovině 20. století.....	10
1.2 Politický vývoj západní Evropy v 1. polovině 20. století.....	12
2. Žánr antiutopie	15
2.1 Utopie jako výchozí bod.....	15
2.2 Od utopie k antiutopii.....	16
3. Jevgenij Zamjatin.....	21
3.1 Životopis.....	21
3.2 Tvorba.....	25
4. My.....	27
4.1 Od autora k románu	27
4.2 Dějová linie románu	28
4.3 Kompozice a jazyk románu	30
4.4 Časoprostorová výstavba románu.....	32
4.5 Hrdinové románu jako představitelé nového lidského druhu.....	33
4.6 Motivická výstavba románu	36
5. My v komparaci s dalšími antiutopiemi 20. století.....	40
5.1 Orwell – nástupce Zamjatina, nebo jeho popularizátor?	40
5.2 Huxleyho Překrásný nový svět jako extrémní podoba Jediného Státu.....	46
5.3 Ztráta a znovunalezení lidskosti v podání Bradburyho	51
5.4 Čapkova filosofická antiutopie.....	57

Závěr	62
Резюме.....	64
Summary	65
Seznam použitých informačních zdrojů.....	66

Úvod

Ačkoliv je žánr antiutopie nejčastěji spojován především se spisovateli 20. století, je i v současném literárním světě stále aktuálním a často skloňovaným tématem. Mezi umělci, jež bývají nejčastěji charakterizováni jako nejvýznamnější autoři antiutopických románů, lze ve většině případů nalézt jména George Orwella, Aldouse Huxleyho nebo Raye Bradburyho. Méně známý je ale fakt, že jedna z prvních moderních antiutopií pochází z pera ruského spisovatele Jevgenije Zamjatina, výjimečného především schopností předběhnout svou dobu a detailně vyobrazit praktiky totalitních režimů již na začátku 20. let minulého století.

Teoretická část práce se bude v jednotlivých kapitolách věnovat především společensko-historickému kontextu a politickému dění ve východní i západní Evropě v první polovině 20. století, definici antiutopie jako literárního žánru a jejímu postupnému vývoji a reflexi Zamjatina života a jeho tvorbě jako celku.

Účelem praktické části je podrobně analyzovat román *My* po stránce obsahové, kompoziční i motivické. Následující kapitoly pak budou zaměřeny na komparaci díla s dalšími významnými moderními antiutopiemi, mezi nimiž se bude kromě anglicky psaných textů nacházet i eminentní český román *Válka s Mloky* spisovatele Karla Čapka.

Cílem bakalářské práce je představit osobnost Zamjatina jako zakladatele tradice moderního antiutopického románu a spisovatele, jenž měl zásadní vliv na vývoj tohoto žánru. Pozornost bude věnována i paralelám mezi výše uvedenými romány a opakujícím se motivům, vycházejících původně ze Zamjatina díla. Současně budou interpretovány i prvky, které jednotlivé romány odlišují a činí je jedinečnými.

V práci bude využito především odborných publikací, antologií a esejů věnujících se ruské i světové literatuře 1. poloviny minulého století, a to česky, anglicky i rusky psaných. Čerpáno bude také z autentických článků z dobových časopisů, jakým je například původně pražské periodikum *Volja Rossii*, a v neposlední řadě z vlastní čtenářské zkušenosti.

1. Vzestup totalitních režimů v Evropě

Je známo, že literární díla velmi často podléhají době, v níž byla napsána. Pro dokonalé pochopení myšlenek, které nám antiutopické romány chtějí sdělit, je proto třeba znát historický, politický a společenský kontext období, v němž byly napsány.

1.1 Politický vývoj Ruska v 1. polovině 20. století

Cesta od carismu k socialismu

1. polovina minulého století byla nejen pro Rusko obdobím zásadních politických změn. Ruské impérium, v jehož čele od roku 1894 stál car Mikuláš II., na přelomu 19. a 20. století sužovala prohlubující se krize. Všeobecná nespokojenost, plynoucí na jedné straně z frustrace z nedostatečně intenzivní industrializace země a ekonomické zaostalosti, na straně druhé z absence ústavy, která by dokázala garantovat základní občanská práva, vyeskalovala ve snahy o svrnutí absolutismu, navazující na povstání děkabristů z roku 1825.

První významnou událostí byla v tomto ohledu První ruská revoluce, jež se odehrála v letech 1905 a 1906. Jejím výsledkem bylo přijetí tzv. Říjnového manifestu, který zdánlivě sliboval občanská práva a zákonodárné shromáždění, prakticky však byla veškerá moc stále soustředěna v rukou cara. Ačkoliv se přijaté novelizace zákona dají fakticky nazývat ústavou, a Ruské impérium se tak formálně stává konstituční monarchií, samotný car tento systém nikdy nedokázal přijmout. (Vydra, 2017, s. 265)

Nový politický systém se v zemi udržel až do roku 1914. První světová válka, jež pro Rusko začala 1. srpna 1914, však ještě více prohloubila pochybnosti, na nichž byl nový politický režim od začátku postaven. Ty vyeskalovaly v roce 1917 ve dvě velké revoluce. Výsledkem první z nich, Únorové revoluce, byla abdikace cara, k níž došlo 2. března, a ustanovení Prozatímní vlády. Ta se skládala z liberálních politiků prosazujících demokratizaci země. Takový vývoj ale nebyl v souladu s myšlenkami levicově smýšlejících politiků, jejichž účelem bylo provést sociální revoluci ve jménu marxismu.

Tu přinesla až Říjnová revoluce. Byla zrealizována bolševickou frakcí Ruské sociálně demokratické dělnické strany, v jejímž čele tehdy stál revolucionář Vladimir Iljič Lenin. Prozatímní vláda se zhroutila a k moci se takřka během jednoho večera dostali bolševici. Záhy následovalo období nesoucí název Rudý teror; v Rusku vypukla občanská válka mezi protibolševickými silami a samotnými bolševiky. S pomocí tajné policie a nově vybudované Rudé armády se jakékoliv tendence neodpovídající ideám nového režimu podařilo potlačit; v červenci roku 1918 byl zavražděn car spolu se svou rodinou, probíhaly masové popravy a čistky, menševici skončili v ilegalitě. V následujících letech se bolševikům podařilo definitivně upevnit svůj režim. (Vydra, 2017, s. 295)

Nová éra ruských dějin

Již těsně po Říjnové revoluci začala být marxistická idea aplikována v praxi. Tažení proti církvi, znárodnování bank a průmyslu, zrušení soukromého vlastnictví, kolektivizace zemědělství a snaha o maximalizaci státní kontroly nad všemi veřejnými sférami hospodářského segmentu i společenského života byly hlavními pilíři nového režimu, nazývaného tradičně válečný komunismus, jež měly napomoci budování společnosti, v níž si měli být všichni rovni ekonomicky i sociálně.

Přes vítězství v roce 1917 se nová vláda nacházela ve vážné krizi. Lenin byl nucen čelit katastrofální ekonomické situaci, hladomoru a chudobě na válkou zdevastovaném venkově. Navíc strana zaznamenávala velký odliv původních přívrženců režimu, kteří nesouhlasili s poválečnou socialistickou politikou. Tyto komplikace donutily Lenina vzdát se svého snu o totálním znárodnění ekonomiky a okamžitým přerodu současného stavu ve stoprocentní komunismus. Socialisté se však přesto u moci drželi dál. (Vydra, 2017, s. 298)

Výrazně se změnil i společenský život. Jedním z charakteristických znaků sovětské civilizace bylo potlačování jakéhokoliv soukromí a individuality ve prospěch kolektivu. Ruský filosof Nikolaj Alexandrovič Berd'ajev v reakci na sovětskou ústavu z roku 1936 píše o ruském socialismu následující:

„Dozrál nový duševní typ s dobrými i špatnými rysy. Svoboda člověka ale stále chybí.“
(Berd'ajev, 2003, s. 224)

Systematicky byl ve společnosti zasíván strach. Dále pokračovaly čistky ve straně, od roku 1922 už pod vedením (ač ještě ne zcela oficiálním) Leninova nástupce Josifa Vissarionoviče Stalina v nově vzniklém státě nazývaném Sovětský svaz socialistických republik. Byla také vytvořena řada organizací dohlížející na vycházející tisk a zajišťující jeho cenzuru. Tyto podmínky se staly předvojem pro posilování Stalinova kultu osobnosti a budování stalinismu ve 30. letech minulého století. (Vydra, 2017, s. 315-318)

1.2 Politický vývoj západní Evropy v 1. polovině 20. století

Rozsáhlé politické změny se nevyhnuly ani zemím západní Evropy. Tendence potlačit demokracii a nahradit ji totalitními režimy se zde objevovaly především po konci první světové války, po které následovala Velká hospodářská krize. Vše poté umožnil nesouhlas některých států s poválečným geopolitickým uspořádáním, dohodnutým na Pařížské mírové konferenci v roce 1919.

První světová válka naprosto změnila politické a filosofické smýšlení celé Evropy. Dosud aplikované a převládající ideologie a formy vlády byly zatracovány, protože nedokázaly zabránit světovému konfliktu. Tato bezprecedentní situace se stala ideálním podhoubím pro vzestup totalitních vůdců prosazujících autoritářský režim v různých jeho podobách. V západní Evropě se jednalo o režimy fašistické, jejichž vývoj lze pozorovat především v Itálii a Německu v průběhu 20. a 30. let minulého století.

Mussoliniho fašistická Itálie

Ačkoliv fašismus vychází stejně jako socialismus původně z marxistické teorie a ve svém raném stadiu spolu tyto dva systémy sdílely většinu charakteristických rysů, v poválečném období se tento režim začal profilovat v některých znacích odlišně a více pravicově. Tím nejvýraznějším a nejvýznamnějším bylo nacionalistické cítění Mussoliniho, prostřednictvím něhož se mu dařilo systematicky diskriminovat národnostní menšiny a které mu získalo masku ustaraného, pro svůj lid dobro konajícího vůdce. Vyvolání takových emocí u davu Lenin nikdy nebyl schopen. (Johnson, 1991, s. 62)

Ideologie fašismu se také na rozdíl od komunismu opírá o historickou národní tradici. V případě Itálie šlo o starověkou Římskou říši, svého času nejmocnější evropský státní útvar. To se odrazilo i v samotné terminologii názvu; latinské slovo *fascēs* označuje původní symbol moci římského diktátora. (Pavelčíková, 2009, s. 17)

Počátky fašismu v Itálii se datují od roku 1919, vláda jedné strany byla oficiálně vyhlášena v roce 1926. Režim spolu se svým vůdcem padl v roce 1943.

Hitlerovo nacistické Německo

Mezi fašistické režimy lze řadit i ideologii nacismu, jehož cestou se ve 30. letech minulého století vydalo Německo. Od výše zmíněných totalitních režimů se odlišuje především tím, že je z velké části založen na rasismu a antisemitismu, jež podporovaly ideologii nadřazenosti určitých lidských ras nad jinými. Nejen kvůli těmto znakům se od předchozích dvou režimů nacismus diferencuje tím, že je tradičně považován za radikální pravici.

Stejně jako pro předchozí režimy je i pro nacismus klíčová role jediného neomylného vůdce a nepřítele, proti němuž je zapotřebí nepřetržitě bojovat. V tomto případě takovým nepřítelem byli stejně jako v případě fašismu národností menšiny, především pak židé, jež po přijetí Norimberských zákonů v roce 1935 potkal tragický osud.

Tato diktatura byla v Německu oficiálně uplatňována od roku 1933 až do pádu Třetí říše v roce 1945.

Shrnutí

Komunismus, fašismus a nacismus – tři totalitní režimy, kterým se na podstatně dlouhé období podařilo ovládnout Evropu. V západní Evropě byl jejich vzestup umožněn bídnou poválečnou ekonomickou situací, v Rusku je tyto příčiny nutné hledat hlouběji v historii země. Přestože u všech lze najít znaky, jež od sebe tyto ideologie navzájem odlišují, pojí je následující myšlenky:

Daná ideologie musí být přijata všemi členy společnosti, opozice se stává ilegální. Společenská, ekonomická i politická sféra je ovládána jednou stranou, úzce propojenou

s byrokracií, nebo jí dokonce nadřazenou, a s jediným vůdcem v čele. Prostředky masové komunikace jsou ovládány státem, společnost podléhá záměrně vyvolávanému psychologickému strachu. (Balík a Kubát, 2012, s. 43)

Filosofka a spisovatelka Hannah Arendtová (2013) tuto charakteristiku ve své rozsáhlé práci věnující se zrození totalitarismu rozvádí dál; podle ní vůdce totalitní strany neusiluje pouze o moc, nýbrž o vytvoření typu nového, lepšího člověka, a to s pomocí masového charakteru společnosti, v níž dochází k naprostému odlidštění a izolaci jedince.

Je to právě ztráta svobody, osobní i politické, před níž nás antiutopické romány varují nejvíce a v nichž se autorům podařilo dokonale vykreslit naprosto zvrácený svět společnosti, jež zvolila cestu totalitní ideologie. O to důležitější je zamyšlení se nad faktem, že předlohou většině těchto spisovatelů se staly reálné, výše popsané události. Výjimku mezi nimi tvoří právě Zamjatin, kterému se podařilo tento vývoj předpovědět na jeho samotném počátku, tedy už ve 20. letech minulého století.

2. Žánr antiutopie

Abychom mohli literárně i historicky definovat antiutopii, musíme se nejdříve zaměřit na aspekty žánru, z něž se přímo vyvinula; a sice na utopii.

2.1 Utopie jako výchozí bod

Ačkoliv název žánru pochází z 16. století, literární díla s utopickými prvky lze najít už mnohem dříve. Za jeden z prvních známých utopických textů lze považovat Platónovu *Ústavu* ze 4. století př. n. l., v níž autor rozvádí myšlenku ideálního politického uspořádání státu, zajišťující spravedlnost napříč všemi společenskými i ekonomickými sférami pro všechny jeho občany. Podobně bezchybný stát vykreslil v roce 1516 anglický filosof Thomas More ve svém díle *Utopie*, jehož název se stal ekvivalentem pro pojmenování celého literárního žánru zastřešujícího všechna díla věnující se ideji dokonalé společnosti. (Holzbachová, 2016, s. 49)

More ovšem není jediným představitelem tohoto žánru. Utopická díla byla mezi novověkými mysliteli a spisovateli velice oblíbenými pro svou schopnost předestřít, jak by mělo podle autorů fungovat vysoce rozvinuté společenské a politické zřízení, a zároveň tak v době tvrdé cenzury nepřímou kritizovat nedostatky soudobého nastavení. Mezi další významné utopie lze zařadit *Sluneční stát* italského humanistického myslitele Tommase Campanelly nebo *Novou Atlantis* anglického zakladatele empirismu Francise Bacona.

Na všech výše uvedených dílech lze demonstrovat charakteristické rysy utopického žánru. Dagmar Mocná a Josef Peterka k němu ve své *Encyklopedii literárních žánrů* (2004, s. 666-671) uvádějí následující informace.

Hlavním principem, na kterém bývají utopické texty zpravidla vystavěny, je detailní popisnost, prostřednictvím které autoři vykládají svou ideu. Dějová linie postrádá dynamičnost a stojí v pozadí, fungujíc pouze jako praktický prvek, který propojuje jednotlivé postavy, místa a události, na nichž jsou prezentovány spisovatelovy myšlenky. Žánr je proto obvykle situován na pomezí krásné a naučné literatury. Místo, do něž je utopický svět zasazen, je čtenáři většinou neznámý. Mnohdy se jedná o prostředí odlehlého, nikomu dosud neznámého ostrova, kde se jakousi náhodou ocitne cestovatel, jenž své pozoruhodné poznatky

dokumentuje. Nebývá zcela jasné ani v jaké době se příběh odehrává, natož zda v minulosti, nebo v budoucnosti. Tato vágní časoprostorová výstavba příběhu autorům umožňuje využít svou nekonečnou fantazii a kreativitu.

Zajímavá je úloha utopické společnosti, která se zdá být naprosto unifikovanou a ve všech směrech kontrolovanou státem. Ačkoliv právě toto je prvek, který byl v antiutopiích 20. století podrobován ostré kritice, je třeba si uvědomit, že optikou novověkých filosofů se jednalo o ideální sociální uspořádání (je ostatně známo, že právě Platón svou Ústavou vystupoval proti demokracii a podporoval myšlenku totalitní společnosti), zajišťující všem právním osobnostem stejné podmínky; to se tehdy jevilo bezprecedentním a nemyslitelným. Z jedné strany je tedy možné konstatovat, že utopie i antiutopie pracují v základu se stejným uspořádáním společnosti, ale každá na něj nahlíží opačně; ze strany druhé je však třeba hodnotit každou samostatně a s ohledem na dobu, v níž vznikla, abychom se v závěru vyvarovali anachronismům.

2.2 Od utopie k antiutopii

Antiutopie, nebo dystopie?

Utopického žánru začali záhy využívat i autoři, jejichž účelem bylo namísto vytvoření fiktivního vzorového světa předložení příkladu odstrašující společnosti. Z utopie se tak přímo vyvinula antiutopie; literární žánr vykreslující nejčastěji civilizaci podrobenou extrémní verzi politické ideologie, jež systematicky potlačuje práva a svobody jedince.

Tento žánr bývá označován také dalším termínem, a sice dystopie. V češtině se jedná o synonymní označení, avšak v angličtině skrývají oba názvy drobné nuance, jež je navzájem odlišují. Literární teoretik Antonis Balasopoulos ve své stati (*Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field*, 2011) rozlišuje antiutopii a dystopii následovně:

Zatímco antiutopie (angl. *anti-utopia*) označuje naprostý opak utopie ve všech jejích aspektech, dystopie (angl. *dystopia*) přímo vzniká z utopického světa. Antiutopie mívá stejně popisnou a argumentativní povahu jako utopie a pracuje se světem, který je od prvopočátku chybný, ideologicky vyhraněný a není pro něj možnost nápravy. Dystopie naproti tomu nabírá

narativního charakteru a zobrazuje civilizaci, jež se prvně vydala cestou utopie, tedy snahy o dokonalost, což se ale v konečném důsledku nepodařilo.

Z této úvahy plyne, že antiutopické romány, které jsou přímou alegorií na některý z totalitních režimů, je vhodné v angličtině nazývat dystopiemi. Vzhledem k tomu, že se ale v češtině oba názvy navzájem nijak neliší a v českém literárním prostředí je častější termín antiutopie, budeme i nadále pracovat především s ním.

Vývoj antiutopie ve 20. století

V průběhu 19. a 20. století postupně docházelo k zániku tradiční utopie a na vzestupu se ocitá antiutopie. Patrik Ouředník (2010, s. 201) tento fakt vysvětluje vyčerpaností utopického žánru a společensko-politickou situací, která ukázala, že veškeré snahy o dosažení dokonalosti ve státním zřízení byly pouze naivním přáním, jež vyústilo v katastrofální výsledek. To, co se před několika sty lety jevílo jako ideální společenské uspořádání, se v minulém století stalo terčem kritiky mnohých autorů, již ve svých dílech varovali před dalším možným vývojem totalitní společnosti.

Antiutopie s utopií sdílí prvky fikce, které někdy bývají rozpracovány až ve vědeckofantastické motivy. Stejně jako v případě novověkých spisovatelů, autoři tvořící v minulém století děj svých příběhů zasazují na fiktivní místa. Je ale zřejmé, že se odehrávají v budoucnosti, ačkoliv ne vždy je jasné, zda v blízké nebo daleké. Zpravidla se jedná o technologicky vyspělou civilizaci ovládanou totalitním režimem a popírající základní lidská práva a svobody pod zástěrkou zdánlivé rovnosti všech občanů.

Na rozdíl od utopie, kde standardně chybí dějová linka, je v antiutopii obvykle rozvinut příběh týkající se konkrétních postav. Přesto je pro čtenáře ale stále podstatnější popis prostředí, do něž je děj zasazen a který, ač se jeví být na pozadí, je pro samotné dílo mnohem důležitější. Právě na něm totiž spisovatelé demonstrují fungování totalitní společnosti, jež se vydala zároveň cestou extremismu.

Z předchozích dvou charakteristik vyplývá, že není možné načrtnout jasnou pomyslnou hranici mezi těmito dvěma žánry. Názory na to, zda je antiutopie samostatným žánrem a opakem utopie, či pouze jakýmsi jejím poddruhem, se různí napříč literárními vědci

i samotnými spisovateli. Je ale zřejmé, že ačkoliv se po formální stránce jedna druhé přinejmenším podobají, svým obsahovým sdělením jsou naprosto protikladné.

Definice antiutopie v ruské literatuře

Jak uvádí ruská *Literaturnaja enciklopedija terminov i ponjatij* (2001, s. 38-39), česká a ruská definice tohoto žánru se v zásadě neliší. Na rozdíl od českých literárněvědných poznatků ovšem akcentuje především hlavního hrdinu příběhu a jeho boj proti společnosti a politickému uspořádání státu, jehož je občanem. Zpravidla bývá na poměry dějiště příběhu nadměrně excentrický, disponující nežádoucími vlastnostmi, které mu umožňují svět, v němž žije, vidět v jiném světle, a tak proti němu revoltovat.

Detailnější pozornost je také věnována problematickému vztahu hrdiny se společností a pocitu strachu, prostřednictvím kterého je udržována její stabilita a vynucována poslušnost. Ruská antiutopie tak v porovnání s českou skýtá naprosto jasný, černobílý kontrast dvou stran jedné mince, kdy společnost představuje absolutní zlo, proti němuž bojuje dobro v podobě zpravidla jednoho či dvou osvícených jedinců.

Literaturnyj enciklopedičeskij slovar (1987, s. 29-30) se zaměřuje na další nuanci, a sice technokracii, jež se zdá být jedním z hlavních pojmů ruských antiutopií. Svět zobrazený v těchto fiktivních fantastických příbězích je v zásadě poháněn technickým pokrokem, jež si žádá přizpůsobení lidstva a všech jeho vlastností této nové realitě. Tento rys pouze odráží politické uspořádání, jež ruská antiutopie kritizuje; tím je socialismus a komunismus, spoléhající se na propagandu vystavěnou na honbě za technickými inovacemi, sloužící společnosti, která stojí na nových základech, zbavena přirozených lidských emocí a instinktů.

Definice antiutopie v anglicky psané literatuře

Vzhledem k jisté roztržitosti anglicky psané literatury (v našem případě především britské a americké) je jasná definice tohoto žánru v tomto případě nejsložitější. S různými variacemi se lze setkat už při snaze určit převládající kompoziční styl; zatímco v české a ruské literatuře se zpravidla jedná o epický román, v anglicky psané literatuře je stejně

častým útvarem antiutopie politický traktát. Jasné vymezení pojmu znemožňuje i základní rozdělení žánru na antiutopii a dystopii, jak je vysvětleno v podkapitole 2.2.

Hlavním poselstvím antiutopie a dystopie, na němž se shoduje většina anglistů a amerikanistů a od něž se odvíjejí dílčí definice, je zobrazení společnosti, v níž je podstatná většina sužována utlačováním vyvolaným a odsouhlaseným jí samotnou. V porovnání s ruskou definicí tohoto žánru se tedy obecně naopak soustředí více na detailní popis společnosti spíše než na vnitřní prožívání hlavního hrdiny. (Claeys, 2017, s. 273-290)

Podíváme-li se hlouběji do historie anglicky psaných antiutopií a dystopií, zjistíme, že kritika směřující k politickému režimu státu zprostředkovaná tímto žánrem sahá mnohem hlouběji než do 20. století. Otázkou zůstává, zda je možné několik set let staré texty veskrze politické povahy, satiricky útočící na monarchii, srovnávat s fiktivními epickými romány 20. století, věnující se hypotetické nadvládě totalitních režimů. Ačkoliv je tedy možné konstatovat, že tradice antiutopie a dystopie v anglicky psané literatuře je mnohem starší než ta ruská či česká, je zároveň třeba nezapomínat na diametrální odlišnosti těchto novověkých a moderních děl, jež v konečné komparaci sdílí jen málo společných aspektů. (Claeys, 2017, s. 273-290)

Současné antiutopie

Klasická antiutopická díla 20. století se i v současné době těší velké oblibě čtenářů, o čemž svědčí neustálá nová vydání a nesčetné přepracované překlady těchto románů, stejně jako jejich zpracování v podobě audioknih či filmových snímků (jako příklad uvedme chystané ruské stejnojmenné filmové zpracování Zamjatinova románu *My* v režii Hamleta Duljana).

Také v 21. století se někteří spisovatelé věnují tomuto žánru. S rozvojem fantasy a sci-fi literatury je ovšem náročné najít jasný předěl mezi těmito žánry, vzhledem k tomu, že se velmi často vzájemně prolínají. Nelze tedy většinou přesně stanovit, zda příběh záměrně zobrazuje společnost, jež se vzdálila od ideálního stavu špatným politickým vývojem, jak je zvykem v klasických antiutopiích minulého století, nebo pouze pracuje s autorským fiktivním světem, jež si žádným způsobem neklade za cíl vytvářet paralely k objektivní realitě.

Pro současné romány, jež sdílí prvky antiutopie, je charakteristický jeden společný rys, a sice vykreslení post-apokalyptického světa. Například ruský spisovatel Dmitrij Gluchovskij ve své románové trilogii *Metro 2033*, *Metro 2034* a *Metro 2035* popisuje ruskou společnost, která se po vypuknutí světové jaderné války uchýlí k životu v moskevském metru a marně se snaží o nastolení politické rovnováhy, což vede zbytek přeživších k rozpoutání dalších bojů. Americká autorka Suzanne Collinsová zobrazuje podobný svět ve své trilogii *Hunger Games*, jejíž děj se odehrává ve válkou zpusťšené Severní Americe, která je navíc sužována krutou vládou jediné politické strany, jež ve společnosti záměrně vyvolává další násilí a zlo.

Oba výše zmíněné příklady primárně post-apokalyptických románů s nádechem antiutopie se soustředí v první řadě na detailní vylíčení fiktivního světa. Jejich hlavní hrdinové se tradičně pokoušejí rozkrýt tajemství fungování společnosti, v níž žijí, a bojovat proti nastolené despotii. Od nenávisti k totalitním režimům se však hlavní poslání děl přesouvá primárně ke kritice násilí a války a varuje před opakováním chyb z minulosti, jež vedly k vzestupu autoritářských vůdců.

Ačkoliv je tedy možné shledat, že současné post-apokalyptické romány teoreticky vychází z tradice klasických antiutopií 20. století, není možné je považovat za jasné příklady pouze tohoto žánru. Zatím nezodpovězenou literárněvědní otázkou zůstává, zda je možné klasifikovat novodobý post-apokalyptický román jako jakousi podkategorii antiutopie.

Vraťme se ale nyní k našemu hlavnímu tématu a předmětu zkoumání; tím je antiutopický román.

Spisovatelem, který vytvořil první klasickou antiutopii 20. století, jež se stala předobrazem pro většinu dalších umělců píšících v tomto žánru, je Jevgenij Zamjatin. Jeho životu a tvorbě se budeme podrobněji věnovat v následující kapitole.

3. Jevgenij Zamjatin

3.1 Životopis

Bolševik, inženýr a spisovatel

Prozaik, dramatik a literární teoretik Jevgenij Ivanovič Zamjatin se narodil 1. února 1884 v Lebedani do rodiny pravoslavného kněze. Matka spisovatele, pianistka Maria Alexandrovna, se velmi zajímala o umění, vedle hudby především o klasickou literaturu, a tento zájem předala i svému synovi, kterého sama vzdělávala. (Šelochajev, 1997, s. 244)

V roce 1902 absolvoval gymnázium ve Voroněži, kde byl oceněn za nadprůměrné studijní výsledky. Ačkoliv si, dle jeho slov, s matematikou ne vždy dobře rozuměl, s tvrdohlavostí jemu vlastní se přesto rozhodl vydat cestou studia přírodních věd, jak s lehkou ironií popisuje ve své autobiografii, již v roce 1922 napsal pro časopis *Vestnik literatury*. (Zamjatin, 1922)

Zvolil si studium lodního inženýrství na Petrohradské technické univerzitě. Tento obor mu umožňoval často cestovat, a to i za ruské hranice; s parníkem *Rossija*, kde v létě roku 1905 působil jako praktikant, se mu podařilo navštívit řadu zemí Blízkého východu. Po návratu do přístavního města Oděsy na něj však čekaly hrůzné události, a sice následky povstání na křižníku Potěmkin, které se stalo jedním z nejvýraznějších momentů první ruské revoluce. Tato chvíle v Zamjatinovi pouze posílila jeho už tehdy silný odpor k carskému režimu a sympatie k radikální levici, jejíž součástí se oficiálně (přestože jen krátkodobě) stal vstupem do Ruské sociálně demokratické dělnické strany na jaře v tomtéž roce. O svém tehdejší politickém přesvědčení později napsal: „*Být bolševikem v těch letech znamenalo jít cestou nejtvrďšího odporu; a já bolševikem byl.*“ (Zamjatin, 1929, vlastní překlad)

Ještě v prosinci byl za svou politickou aktivitu poprvé, ne však naposledy, zatčen. Díky přímlově své matky byl ale hned na jaře následujícího roku propuštěn. Po nedlouhém pobytu v rodné Lebedani se nelegálně vrátil do Petrohradu, kde s jednou přestávkou, během níž se vydal navštívit Helsinky, a stal se tak svědkem dozvuků ruské revoluce v podobě povstání ve Sveaborgu, pokračoval ve studiích. V roce 1908 získal inženýrský titul a o tři

roky později začal na stejné katedře přednášet. Začal se zároveň aktivněji věnovat psaní povídek a kratších próz. (Šelochajev, 2016, s. 244)

V březnu 1916 odjel do Anglie, kde pracoval na konstrukci ledoborců, mimo jiné také na významném parníku zvaném Svatý Alexandr Něvský (později přejmenován na Lenin), který se účastnil ruských polárních expedic. Během svého pobytu napsal jednu ze svých nejvýznamnějších povídek *Ostroviťaně*, kterou lze vnímat jako předchůdce spisovatelova signifikantního románu *My*. (Zamjatin, 1932)

V září následujícího roku se vrátil zpět do své rodné země, pokračoval v přednášení na univerzitě a začal více publikovat; v průběhu dalších let pracoval například v redakčních radách vydavatelství *Vsemiranaja literatura*, *Alkonost' a Epoque*, podílel se na tvorbě časopisů *Russkij sovremennik*, *Sovremennyj Zapad* nebo *Zapiski mečtatělej*, stal se spoluautorem almanachu *Dom iskusstv*. Vstoupil také do vedení Ruského svazu spisovatelů (*Vserossijskij sojuz pisatělej*). Svou tvorbou výrazně ovlivnil o rok později vznikající literární skupinu *Serapionovi bratři*, jejímiž členy byli právě jeho vlastní literární studenti, a s níž je tak neoddělitelně spjat. (Praškevič, 2016, s. 288)

V tomto období u Zamjatina zároveň dochází k proměnám v jeho politickém smýšlení, jak reflektuje ve svých povídkách a nejen literárněvědných esejích. Ve svých statích, jež podepisuje pseudonymem *Mich. Platonov*, analyzuje a kritizuje počínání bolševiků během Říjnové revoluce, především Rudý teror a nastupující cenzuru, a poukazuje na útrapy ruské inteligence, ztrátu osobní identity a snahu o násilnou změnu lidské povahy, pramenící podle něj ze samotné podstaty komunistické ideologie. Toto téma se později stalo jedním z ústředních myšlenek románu *My*, napsaného v roce 1920. (Chaťjamovová, 2008, s. 21)

Právě tento román a okolnosti týkající se jeho vydání předurčily směr, kterým se autor ve svém životě vydal dál; a sice do emigrace.

Román, který vše změnil

S vydáním románu *My* jsou spojeny nejednoduché peripetie. Sám Zamjatin o nich napsal v září roku 1929 do časopisu *Literaturnaja gazeta* následující:

Román dokončil v roce 1920, o rok později byl jeho rukopis poslán doporučenou zásilkou z Petrohradu do Berlína, do jedné z poboček vydavatelství patřící ruskému

vydavateli Gržebinu, s nímž byl autor ve spojení. Na konci roku 1923 byl rukopis předán k překladu do anglického a českého jazyka, oficiálně byl román poprvé vydán anglicky v roce 1924 newyorským nakladatelstvím E. P. Dutton v překladu Gregoryho Zilboorga. V předmluvě překladatel píše:

„Zamjatin dál žije v Rusku a s Ruskem, ale taková je ironie osudu, že první ruský román podávající skutečný rozbor ruské revoluce a jejího většího univerzálního významu, tento román napsaný Zamjatinem, zůstane Rusům v Rusku neznámý.“ (Zamjatin, 1924, s. 16, vlastní překlad)

Bylo tomu přesně tak; ještě ve stejném roce bylo vydání románu v Rusku cenzurou oficiálně zakázáno. Zamjatin se proto vzdal všech snah o publikaci knihy ve svém rodném jazyce v jiných zemích, ačkoliv mu to bylo zahraničními vydavatelstvími několikrát nabízeno.

Jeho rozhodnutí však nebylo respektováno. Zkrácená verze románu vyšla v ruském jazyce poprvé na pokračování v pražském literárním časopise *Volja Rossii*. Na jaře roku 1927 byla zveřejněna jeho první část. Zamjatin se o tom dle svých slov dozvěděl z dopisu svého přítele Ilji Grigorjeviče Erenburga, který v té době pobýval v Paříži, a chtěl vydání románu zastavit. Erenburg tedy jménem Zamjatina ještě v létě, před vydáním druhé části románu, napsal do redakce dopis s žádostí zrušit plánované vydání pokračování; toto přání ale opět nebylo vyslyšeno.

To ovšem nebyla jediná šokující zpráva, kterou spisovatel tehdy od svého přítele obdržel. Dozvěděl se, že publikovaným úryvkům předchází předmluva, která čtenáře informuje o tom, že nechtou ruský originál, nýbrž nový překlad českého překladu původního rukopisu. Román tedy byl přeložen z ruštiny do češtiny a poté opět z češtiny do ruštiny; proč nebyla publikována původní verze není známo.

Tyto okolnosti tak pro Zamjatina předznamenávaly začátek konce jedné jeho životní kapitoly. Za svou tvorbu byl opakovaně kritizován, jeho knihy se v Rusku přestaly vydávat po publikování oficiálního českého (1927) a francouzského (1929) překladu *My*. Nemaje jiné možnosti se v Rusku uživit, zbývalo mu už jen jediné; vycestovat za hranice. S touto prosbou se roku 1931 obrátil k samotnému Stalinovi. (Praškevič, 1997, s. 309-311)

Cesta za svobodou

„Vážený Josife Vissarionoviči, autor tohoto dopisu, odsouzený k nejvyššímu trestu, se na Vás obrací s žádostí o jeho změnu.“ Tak začínal dopis, který Zamjatin v červnu roku 1931 napsal Stalinovi. Přestože oficiálně spisovateli nikdy nebyl takový trest vyměřen, cítil se, jako by tomu tak bylo; byl přeci zbaven možnosti psát. „Pokud jsem skutečně zločinec a zasloužím si trest,“ pokračuje Zamjatin, „nemyslím si, že by tento trest měl být tak přísný jako by byla literární smrt, a proto žádám, aby byl tento trest změněn na vyhoštění ze Sovětského svazu – s právem být doprovázen svou ženou.“¹ (Zamjatin, 1931, vlastní překlad)

Jeho přání tehdy bylo vyhověno; s pomocí svého přítele a kolegy, spisovatele Maxima Gorkého, v listopadu 1931 odjel do Rigy, odkud se poté odebral do Berlína a v únoru 1932 odchází žít do Paříže. Při své cestě z Rigy do Berlína se krátce zastavil i v Praze, kde měl v prosinci dvě přednášky v Umělecké besedě.² 4. ledna 1932 se také na Pražském hradě oficiálně setkal s prvním československým prezidentem Tomášem Garriguem Masarykem. Zamjatin měl k Čechám a české kultuře velmi vřelý vztah; dle jeho slov „mezi ruskou a českou kulturou teče tak maličká řeka, že není třeba mezi nimi stavět most“. Po svém odjezdu do Berlína litoval, že se držel svého původního plánu a Prahu opustil tak brzy, protože v Německu se na rozdíl od Čech cítil ještě více sám a daleko od své vlasti. (Baršt, 2020, s. 44-45)

Ve Francii žil až do své smrti. Je ale nutno podotknout, že v emigraci, ač svobodný, nebyl šťastný. Po celých 7 let, kdy žil v zahraničí, zůstal občanem SSSR, neustále při sobě měl svůj ruský pas, zůstával v kontaktu s ruskými spisovateli. Ačkoliv v Paříži mohla být jeho díla publikována, nesetkala se tam s ohlasem, na který byl Zamjatin zvyklý z Ruska; především proto, že francouzská mentalita, natolik odlišná od té ruské, neumožňovala jeho díla a v nich skryté pointy dokonale pochopit. (Šelochajev, 1997, s. 246)

Až do konce svého života žil v naději, že se jednoho dne vrátí domů, v době, kdy literatura nebude podřízena režimu, a on tak bude moci pokračovat v psaní. Takového okamžiku se ale bohužel nedočkal. Zemřel 10. března 1937 v chudobě na infarkt. Je pochován společně se svou ženou v francouzském Thiais.

¹ viz příloha č. 1 – Zamjatinův dopis Stalinovi

² viz příloha č. 2 – Zamjatin v Praze

3.2 Tvorba

Ačkoliv Zamjatinova tvorba čítá řadu děl, z nichž některá byla i přeložena do češtiny, v českém literárním prostředí je jeho jméno spojováno téměř výhradně pouze s jeho antiutopickým románem *My*. Předtím, než toto dílo bude rozebráno v samostatné kapitole, bych ráda představila směr, jímž se spisovatel ve své tvorbě ubíral, a konkrétní díla, myšlenky kterých poté vykryštalizovaly v již zmiňovaný román.

Zamjatinovým literárním debutem byla krátká povídka *Odin* (Jeden), již publikoval v roce 1908 v časopise *Obrazovanije*. S tímto svým dílem ale nebyl spokojen, stejně tak jako se svou další povídkou *Děvuška*, vydanou v roce 1910 v časopise *Novyj žurnal dlja vsech*. Za oficiální začátek své spisovatelské kariéry proto sám autor považoval až povídku *Ujezdnoje* (Život v újezdním městě), vydanou v roce 1913 v časopise *Zavety*. Hlavním hrdinou, či spíše antagonistou povídky je mladý muž Anfim Baryba. Právě na něm Zamjatin poprvé demonstroval svou myšlenku týkající se odlidštění společnosti, v jejímž čele stojí nečestní podvodníci, kteří se na tomto místě ocitli jen díky úplné absenci vlastního svědomí. (Kolcovová, 2019, s. 13-19)

Sám autor se po vydání této povídky začal identifikovat především s literárními proudy neorealismu a syntetismu (které ale ve svých statích považuje za synonymní označení). Své názory týkající se toho, co tento směr představuje, vyjádřil v literárněvědných statích *Sovremennaja russkaja literatura* (1918), *O sintetizme* (1922), nebo *O literature, revoljucii, entropii i o pročem* (1923). Právě v těchto textech se lze dozvědět o, podle Zamjatina, hlavních a často protichůdných pilířích neorealistickeho směru. Patří mezi ně například skloubení reality s fantastikou, důraz na dynamiku děje a pouhé ukazování a vykreslování různých situací, jejichž význam ale autor čtenáři neprozrazuje. Všechny tyto rysy lze nalézt již v povídce *Ujezdnoje*. (Zamjatin, 1922)

V roce 1914 vycházejí Zamjatinovi další povídky, a sice *Alatyr* a *Na kuličkach* (Zapadákov), v nichž pokračuje v satirické kritice společnosti; za druhou z nich byl dokonce souzen. Nejvýznamnějším dílem, které předcházelo autorovu mistrovskému románu, je ale povídka *Ostrovitaně* (Ostrované), napsaná během spisovatelova služebního pobytu v Anglii a poprvé otištěná v roce 1918 ve sborníku *Skify*. (Davydovová, 2021, s. 42-44)

V tomto krátkém příběhu proti sobě autor staví dvě naprosto kontrastní postavy: místního vikáře, který symbolizuje typ nového, zmechanizovaného člověka (sám ostatně tvrdí, že člověk je jen pouhým strojem), jenž svůj život podřizuje nesmyslným normám, a advokáta O'Kellyho, jenž se snaží proti takovému životnímu stylu revoltovat. Poprvé, avšak ne naposledy, tak v Zamjatinově tvorbě dochází k otevření otázky osobní svobody, kterou člověk podle něj pomalu ztrácí a obětuje ji „vyšším“ potřebám společnosti, pro niž se chce stát co nejproduktivnějším a nejužitečnějším. Právě toto varování před naprostou dehumanizací lidstva je dovedeno k dokonalosti v románu *My*.

Tato spisovatelova deziluze se po Říjnové revoluci ještě prohloubila. Vychází povídka *Lovec čelovekov* (1918, Rybář duší), pojednávající o panu Cruggsovi, smyslem jehož života je vydírání mileneckých párů. Následuje povídka *Peščera* (1920, Jeskyně), hlavní pointou které je upozornění na to, že lidstvo, jak jsme ho znali doposud, pomalu vymírá. Stejný závěr vyplývá i ze stati napsané v tomtéž roce:

„Člověk umírá. Hrdý *Homo Erectus* se ocitá na všech čtyřech, rostou mu tesáky a srst, vítězí v něm zvíře. Vrací se divoký středověk, hodnota lidského života prudce klesá. (...)“ (Zamjatin, 1920, vlastní překlad)

Kromě prózy je z období před emigrací záhodno jmenovat také jedno ze Zamjatinových nejvýznamnějších dramát, kterou je hra *Blocha* (*Blecha*), napsaná v roce 1925. Hlavním tématem hry je strádání ruského inteligentního člověka, kterému ale jeho vlastní země dává najevo, že pro ni není potřebný. (Bogdanovová a Ljubimovová, s. 833)

Díla, jež Zamjatin napsal v zahraničí jsou v jeho tvorbě známá nejméně. Největší pozornosti se zřejmě dostává autorovu druhému románu *Bič Božij* (*Bič boží*). Tento historický román, na němž autor pracoval s přestávkami od roku 1924 až do své smrti, zůstal bohužel nedokončen. V dopisech svým přátelům se přiznal, že to zčásti způsobila finanční nouze, která ho nutila svůj volný čas trávit vyděláváním si na živobytí, což vedlo k časové tísní a nemožnosti knihu dokončit. (Davydovová, 202, s. 292)

Právě tato díla nejvíce ovlivnila vznik antiutopického románu, v němž jsou jejich hlavní myšlenky rozpracované do detailu a jemuž se podrobně věnuji v následující kapitole.

4. My

4.1 Od autora k románu

Jak bylo uvedeno v předchozí kapitole, Zamjatinův román by neměl být analyzován odděleně od jeho ostatní tvorby. Ačkoliv se při povrchním studování jeho dalších děl může zdát, že spolu nesouvisí, ať už z hlediska kompozičního uspořádání, zvolené tematiky nebo využití fantastiky, při hlubším zkoumání lze dojít k závěru, že ve svém poselství skrývá *My* shrnutí a propojení všech dosavadních autorových myšlenek, jejichž fragmenty můžeme sledovat v jeho předchozích dílech.

Bylo by tedy zcela nepřesné tvrdit, že spisovatelovým primárním podnětem pro napsání románu, jež je nepostradatelným aspektem při utváření uceleného pohledu na literaturu 20. století, byl pouze totalitní režim a společnost, jíž zformoval. Zamjatin obavy z odlidštění společnosti a celkové ztráty lidskosti, jež jsou jedním z ústředních motivů románu, vyjádřil už ve svých předchozích povídkách, přičemž některé z nich vznikly ještě před Říjnovou revolucí. Podobným způsobem můžeme uvažovat také o motivu otázky osobní svobody, jíž se autor věnuje už v povídce *Ostrované*, vzniknuvši ve Velké Británii.

Z výše uvedeného vyplývá, že hlavním zdrojem inspirace Zamjatinovy tvorby byl člověk samotný; především pak jeho duševní vývoj v souvislosti se sociologickými změnami začátku minulého století. Spisovatel se věnoval analýze společnosti a psychologii jednotlivce i v letech předcházejících napsání románu; až ten ale přináší sumarizaci všech autorových myšlenek, zobrazených na pozadí jedné z nejdůležitějších epoch ruských dějin.

Dalším důležitým autobiografickým prvkem, který zásadně přispěl ke vzniku románu, je autorova původní profese. Stejně jako Zamjatin, i hlavní hrdina románu je strojním inženýrem pracujícím na projektu, jež má pro lidstvo znamenat zásadní technologický pokrok. Tato spisovatelova zkušenost se projevuje i ve stylu, jímž je román napsán, tedy v podobě stručných deníkových zápisů, zprvu nevyužívajících žádných umělecko-literárních prostředků, později proložených především matematických metafor.

Možná ze stejného důvodu byl autor schopen vytvořit z pohledu 20. let 20. století fantastický román. Vezmeme-li v úvahu, že byl sám nejen svědkem, ale i přímým účastníkem

signifikantního průmyslového a technického progresu, není překvapující, že dokázal velice detailně načrtnout potenciální budoucnost a technické výdobytky, jež s sebou může přinést. Ačkoliv je tedy Zamjatinova představivost v ruské literatuře bezprecedentní, je při bližším zkoumání spisovatelova života možné určit její zdroj.

Posledním důležitým pilířem, o nějž se celý příběh opírá, je podoba společnosti, jíž vládne totalitní režim. Ačkoliv toto tvrzení poukazuje na jasné paralely Zamjatinovy fikce s událostmi v Rusku v první polovině 20. století, nelze s určitostí konstatovat, že pro něj byly plnohodnotnou inspirací. Román totiž nepracuje se soudobou realitou, nýbrž s potenciální podobou, do níž by se pouze hypoteticky mohla vyvinout; ostatně, vznikl na samotném začátku 20. let minulého století, kdy bolševici v Rusku teprve postupně upevňovali svou moc. Právě tato charakteristika činí Zamjatinův román antiutopickým příběhem a zároveň dílem predikujícím a varujícím před možným budoucím vývojem.

4.2 Dějová linie románu

První deníkový zápis vypravěče celého příběhu, s nímž se seznamujeme v též kapitole, přivádí čtenáře do prostředí *Jediného Státu*, jemuž vládne neomylný *Dobrodinec*³. Aktuálním úkolem *Jediného Státu*, jemuž jsou podřízeni všichni jeho obyvatelé, je stavba *Integrálu* – jakési vesmírné lodi, jejímž účelem je šířit myšlenky tohoto společenství po celém vesmíru. V čem spočívá teorie, jež má postupně ovládnout celé universum, čtenář postupně zjišťuje v průběhu celého vyprávění; už na samotném začátku knihy ho ovšem čeká zásadní nápověda. Jak zaznamenává jeden z matematiků a stavitelů *Integrálu* a zároveň náš vypravěč, D-503, *Státní Noviny* vyzývají občany *Jediného Státu* k následujícímu: „Na vás čeká, abyste podrobili blahodárnému jhu rozumu neznámé bytosti, bydlící na jiných planetách – snad ještě v divokém stavu svobody.“ (Zamjatin, 2020, s.7)

V první polovině příběhu se D-503 věnuje převážně popisu fungování *Jediného Státu* a plnění všech svých povinností a závazků, aniž by zpochybňoval jejich smysluplnost; nesporným a zároveň nejdůležitějším významem jeho činů, jež nepotřebuje dalších argumentů, je služba společnosti. Jedinou emocí, kterou v této fázi hlavní postava ve svém deníku vyjadřuje, je nadšení z možnosti přispívat státu a být součástí dosud

³ viz příloha č. 3 – Poznámka k překladu

nejpřelomovějšího bodu v celé jeho historii. Čtenáři se tedy dostává detailní deskripce totalitně ovládané společnosti, nezkreslené téměř žádnými emočními poznatky či vnitřním prožíváním vypravěče.

Situace se mění v momentě, kdy D-503 poznává svůj ženský protějšek, I-330. Z pohledu *Jediného Státu* antagonistka, z pohledu čtenáře protagonistka se svou osobností velice liší od ostatních občanů; působí nadmíru tajemně, což je ve společnosti, jež žije v bytech z prosklených stěn, nemyslitelné. Ačkoliv se D-503 zpočátku snaží zvláštní přitažlivosti a přesvědčivosti I-330 ubránit, nakonec jí zcela podléhá. City, které k této ženě chová, ale přemohou jeho striktně logický a racionální úsudek, jež se vůbec poprvé v jeho životě nachází v opozici k jeho emočnímu prožívání. Ze strachu před vlastními pocity proto vyhledá lékařskou pomoc. Diagnóza: duše.

„– *Je to s vámi špatné. Udělala se vám asi duše.*

– *Je to... velmi nebezpečné? – zablábolil jsem.*

– *Nevyléčitelné, – ustríhly nůžky.*“ (Zamjatin, 2020, s. 76, zkráceno)

Přes svůj strach z neznámého D-503 pokračuje ve schůzkách s I-330. Ta svými činy rebeluje proti všem pravidlům *Jediného Státu* a později se dozvídáme, že je dokonce členkou *Mephiů*, spikleneckého tajného spolku, jež se chystá zmocnit *Integrálu* a zničit plánovanou akci *Jediného Státu*; ba dokonce využít *Integrálu* k zahájení revoluce proti zavedenému režimu.

„– *To je nemožné. To je nesmyslné. Copak ti není jasno: to je revoluce, co vy kujete!*

– *Ano, revoluce. Proč by to bylo nesmyslné?*

– *Ale jaký smysl, jaký jen smysl má to všechno, pro Dobrodince! Jaký smysl to má, když jsou už všichni šťastni?*“ (Zamjatin, 2020, s. 139, zkráceno)

Tato nová persona, již si D-503 v přítomnosti I-330 vytvořil, ovšem nežije dlouho. Ačkoliv se náklonnost z jeho strany vyvíjí v zamilovanost, není schopen se ztotožnit s politickými názory své milenky, natož s myšlenkou převratu. Dochází mu také, že jeho city nejsou opětovány; I-330 ho celou dobu využívala pro získání informací o *Integrálu*. Ztracen

sám v sobě a svých pocitech, je nakonec nucen podstoupit *Velkou Operaci*, prostřednictvím které se standardně léčí jeho onemocnění. Ztrativ duši, své svědomí a spolu s nimi i veškeré city k I-330, rozhodne se jí udat a nečinně přihlížet jejímu předvolání, součástí kterého jsou brutální vyslyšovací metody. *Mephiové* čekají na popravu *Strojem*, zatímco D-503 opět začíná věřit v úspěch Jediného Státu.

„Druhého dne dostavil jsem se, já, D-503, k Dobrodincovi a řekl jsem mu všechno, co mi bylo známo o nepřátelích štěstí. Proč se mi to dřív mohlo zdát těžkým? Nepochopitelné! Jediné vysvětlení: má dřívější nemoc (duše). (...) A doufám, že My zvítězíme. Ba co víc: Jsem přesvědčen, že My zvítězíme. Protože rozum musí zvítězit.“ (Zamjatin, 2020, s. 182-183, zkráceno)

4.3 Kompozice a jazyk románu

Jak už bylo zmíněno, celý román sestává z deníkových zápisů, *konceptů* hlavního hrdiny. Ty vznikají v podstatě „na zakázku“; všichni občané, konkrétněji všechna *čísla* Jediného Státu jsou Dobrodincem vybídnuti k tvorbě manifestů, pojednání a ód o kráse a dokonalosti státu při příležitosti vzniku Integrálu. Tyto texty pak mají být prvním nákladem Integrálu, snažící se obyvatele cizích planet přesvědčit o přijetí filosofie Jediného Státu. Autor deníku se tak obrací ke čtenáři jako k příslušníkovi naprosto jiné, záhadné kultury.

Příběh se postupně rozvíjí v celkem čtyřiceti kapitolách, avšak jejich dynamika se v průběhu děje mění a svou strukturou kopíruje dějovou zápletku. Názvy jednotlivých deníkových zápisů se povětšinou, až na výjimky, skládají ze tří jednočlenných, zpravidla neslovesných vět, které indikují, s jakým ústředním tématem se hlavní postava potýká.

V prvních konceptech se tedy čtenář setkává do jisté míry spíše s prostým popisem než vyprávěním. D-503, u nějž se dosud nevyvinulo smrtelné onemocnění v podobě duše, uvažuje striktně racionálně a staví se do role nositele kolektivního vědomí celé společnosti, čemuž odpovídá i jazyk, který používá. Autor často využívá vědeckých, převážně matematických metafor a přirovnání, čímž podporuje dojem, že D-503 je dokonale praktický a pragmatický jedinec, snažící se ve veškerém dění v Jediném Státě najít jistý řád a ten zaznamenat prostřednictvím exaktních termínů.

„Já, D-503, stavitel Integrálu – já jsem jeden z matematiků Jediného Státu. Mé pero, zvyklé číslicím, není s to vytvořit hudbu assonancí a rýmů. Pokouším se jen zapsat to, co vidím, co myslím – přesněji řečeno, co my myslíme. (...) Ale vždyť to bude výslednicí našeho života, matematicky dokonalého života Jediného Státu. (...)“ (Zamjatin, 2020, s. 8-9, zkráceno)

Za účelem zdůraznit kontrast mezi autorovým soudobým jazykem a jazykem, jenž je používán v Jediném Státě ve 26. století, autor v celém díle pracuje s neologismy a historismy. Pro Zamjatinovy neologismy je charakteristická jejich zkratkovost, šetřící při ústní i písemné komunikaci čas a prostor (např. *unifa*, vzniknuvši z historického *uniforma*, či *aero*, označující osobní dopravní prostředek fungující na letecké bázi). Historismy pak nemůžeme chápat jako slova zastaralá z pohledu čtenáře 20. a 21. století, nýbrž jako slova v 26. století sice dávno zaniklá, avšak pro naši realitu stále aktuální. Pro znázornění se jedná kupříkladu o výrazy *manželka* (instituce manželství v Jediném Státě neexistuje) nebo *inspirace* (která je optikou lékařů 26. století považována za neznámý druh epilepsie). Tato pojmenování jsou pak v textu zásadně označována uvozovkami.

S postupným progresem příběhu a vývojem hlavní postavy se mění i kompoziční styl románu. Jazyk se stává více květnatým, protože D-503 hledá nové cesty, kterými by mohl vyjádřit své dosud nepoznané pocity, různé literární prostředky jsou v textu stále častějším jevem. Z dosud nejvíce používaných jednočlenných vět a jejich útržků, často uvozovaných dvojtečkami a spojovníky, se stávají rozvitá komplikovaná souvětí a z víceméně statického popisu věnujícímu se především společenským záležitostem Jediného Státu vzniká napínavé vyprávění.

Žánr románu tedy lze považovat za syntetický, vycházíme-li z definice dané samotným autorem (viz kapitola 3.2). Svou podstatou lze knihu považovat za politický traktát, filosoficko-psychologickou rozpravu na budoucím osudem lidského rodu a zároveň dobrodružné vyprávění s prvky science fiction zachycené ve formě deníku. Zamjatinovo dílo tedy není výjimečné a bezprecedentní pouze zvolenou tematikou, nýbrž i celou svou kompozicí.

4.4 Časoprostorová výstavba románu

Jak již bylo předznamenáno, příběh se odehrává během přibližně dvou měsíců v daleké budoucnosti, konkrétně ve 26. století. Toto časové umístění naznačuje signifikantní technický pokrok lidstva, jehož nynějším úkolem je šířit své učení za hranice planety. Místo děje však zůstává čtenáři neznámé; nevíme, kde se nachází Jediný Stát, zda jeho pojmenování vnímat doslova, nebo předpokládat existenci dalších, s největší pravděpodobností nepřátelských společenství. S ohledem na reference týkající se některých ruských umělců, jako například spisovatele Puškina či hudebního skladatele Skrjabinu, lze ovšem předjímat, že se tento stát nachází přinejmenším na území bývalého Ruska.

„Z police na zdi téměř zřetelně se na mne usmívala asymetrická tvář, s ohrnutým nosem, kteréhosi ze starších básníků (tuším, že Puškina).“ (Zamjatin, 2020, s. 27)

Historie vzniku státu je taktéž neznámá. Dozvídáme se pouze, že Jediný Stát byl vytvořen po konci dvoustleté války; kdy přesně však tato válka probíhala či mezi jakými velmocemi ale zůstává neodhaleno. Z časoprostorové analýzy textu tedy není možné vyvozovat závěry založené na paralelách mezi reálnými historickými událostmi a Zamjatinovou fikcí.

Kromě oficiálního území Jediného Státu nás příběh zavádí ještě na jedno místo; a sice do *Starobylého Domu*, nacházejícího se za *Zelenou Zdí*. Tato budova pochází z 20. let 20. století, tedy autorovy současnosti, a jejím účelem je připomínat číslům Jediného Státu, jak vypadala chaotická minulost, od níž se podařilo úspěšně odklonit. D-503 svůj dojem ze Starobylého Domu popisuje následovně:

„(...) ocitli jsme se v chmurné, neuspořádané místnosti (to se u nich nazývalo „byt“). (...) Divoká, neorganisovaná, bláznivá – jako tehdejší hudba – pestrost barev a forem. (...) Linie nábytku, zkroucené epilepsií, neskládající se do žádné roviny. Stěží jsem snesl ten chaos.“ (Zamjatin, 2020, s. 26, zkráceno)

Zelená Zed' pak představuje hranici mezi dokonale organizovaným světem Jediného Státu, vystavěném na dokonalé geometrické symetrii (jak dokládá například název hlavní náměstí, a sice *Náměstí Krychle*) a světem starým, takovým, jakým býval kdysi; přírodním, nahodilým, přirozeným. Zatímco prostředí Jediného Státu se zdá být až sterilní, s absencí jakékoliv vegetace, potažené pouze asfaltem a nevyvolávající žádné vizuální, sluchové či pachové vjemy, archaický svět nacházející se za Zdí je jeho pravým opakem.

Přestože se tedy časoprostorová výstavba textu může zdát nejednoznačnou a monotónní, skrývá v sobě spoustu drobných nuancí, jejichž podrobné zkoumání napomáhá čtenáři lépe pochopit zamýšlené poselství románu.

4.5 Hrdinové románu jako představitelé nového lidského druhu

Všechny postavy, s nimiž se v prostředí Jediného Státu setkáváme, jsou nositeli specifického jména, připomínajícího svou strukturou jakýsi kód; muži jsou označeni souhláskou, ženy samohláskou, přičemž všem náleží navíc číselná kombinace, sestávající ze dvou, tří nebo čtyř číslic; muže označuje číslo liché, ženy číslo sudé (jedinou výjimku v tomto vzorci tvoří žena U (v ruském originále IO), poštovní kontrolorka, již D-503 nenazývá jejím osobním (státním) číslem; zda z důvodu jeho absence, nebo proto, že se hrdina ve svém deníku svěřuje se zvláštním pocitem neklidu, nervozity a strachu, kdykoliv je v její přítomnosti, není jasné). Odtud pramení i pojmenování občanů Jediného Státu souhrnně jako *čísel*. Vybrané kombinace hlásek a čísel přitom nejsou náhodné; jak bude podrobněji zanalyzováno u každé postavy, autorův výběr není žádným způsobem nahodilý, a snaží se nám jednotlivé charaktery naopak přiblížit.

Básník a přítel hlavní postavy, R-13, je tak popisován jako muž hřmotný a temperamentní, jak naznačuje zvukomalebnost (či možná kakofonie), která vzniká při výslovnosti jeho jména. Jeho povolání je zároveň možné považovat za významný archetyp ruské kultury, jenž na straně jedné slouží vlasti, na straně druhé proti ní revoltuje. Samotná podoba písmena má také svůj význam; R (psáno v latině) je zrcadlovým opakem ruského písmena Я, jež zároveň označuje slovo *já*, tedy kontrast k *my*. Ženské postavy jsou pojmenovány na stejném principu. O-90 je svým vzhledem malá, kulatá, baculatá, se stále otevřenými ústy. I-330 naproti tomu připomíná tenký, ostrý a vytrvale pružný bičik. Právě ona

představuje $\sqrt{-1}$, iracionální kořen, jež svou podstatou přivádí D-503 k šílenství, protože ho jakožto imaginární jednotku nelze matematicky nijak konkrétně uchopit. Za písmenem D (v ruském originále Д) se pak skrývá jakási temnota, jež jeho nositele postupně pohlcuje, aniž by jí on sám byl schopen porozumět. Posledním stěžejním číslem je S-1147, jeden ze Strážců a zároveň spiklenců; grafická podoba jeho písmena tedy kopíruje dvojakost, jíž ve svém dojmu a celkovém působení disponuje. Uchýlíme-li se k eufonii hlásky s, tou je standardně označován zvuk charakteristický pro hada, jež je tradičním symbolem pro lež a přetvářku.

Zajímavá je úvaha, že ačkoliv mají všechny postavy představovat typ „nového“, lepšího člověka, který se dokázal zbavit svých primitivních emocí a animálních instinktů, jež ho po staletí svazovaly (či je alespoň vědomě ovládat a kontrolovat), každý jednotlivý hrdina se této teorii přesto svým způsobem vymyká. D-503 se nedokáže ubránit vlastním myšlenkám, které postupně získávají nadvládu nad ním samotným, O-90 zoufale touží po prožití mateřské role, jež je ale všem ženám Státem odírána, I-330 je ztělesněním provokativní sexuality a rebelie. R-19, přestože svou činností podporuje Jediný Stát, využívá k psaní básní své kreativity, přestože ta je novou ideologií již dávno popřena. S-1147 naproti tomu žije v neustálé falši a nosí v sobě tajemství, za něž dochází k popravám. Autor tedy naznačuje, že přes veškerou snahu odosobnit se a potlačit svou lidskost si tato vlastnost vždy najde cestu, jak projevit sebe sama.

Výjimku v Jediném Státě tvoří *Dobrodinec*, vůdce státu. Osobní jména pak nenajdeme u obyvatel světa nacházejícího se za Zelenou Zdí, jež jsou označováni obecnými pojmenováními (např. *stařena*). Tento fakt umocňuje pocit, že se za Zdí setkáváme s něčím zastaralým, s lidmi, jež se nestačili přizpůsobit rychlému tempu a pokroku Jediného Státu, a právě proto musí být odděleni od tohoto nového, dokonalého světa.

Dobrodinec

Dobrodinec je jediným a neomylným vůdcem státu, jenž je ovšem stejně odosobněný jako všechny ostatní postavy. Spíše než on samotný vládne Jedinému Státu kult jeho osobnosti; číslům není známa jeho tvář ani historie, ale přesto zůstává nezpochybnitelným.

Kromě role nejvyššího politika na sebe tedy bere ještě další, o mnoho pozoruhodnější roli; a sice roli milujícího boha, jenž za účelem konání dobra využívá krutých prostředků. Tak ho ostatně vnímá i náš hrdina, D-503. Jeho dojem ale mění osobní setkání s Dobrodincem tváří v tvář, jež se odehrává na konci příběhu:

„... nehřměl jeho hlas jako hrom, neohlušoval mne, nýbrž podobal se stále obyčejnému lidskému hlasu. (...) Předě mnou seděl plešatý, sokratovsky plešatý člověk, na pleši měl drobné kapičky potu. Jak je to všechno prosté! Jak všechno majestátní je i banální a až směšně prosté!“ (Zamjatin, 2020, s. 167-171, zkráceno)

Dozvídáme se tedy, že Dobrodinec není božskou entitou, za níž je považován, ale obyčejným člověkem, stejně jako všechna ostatní čísla. Autor touto jeho charakteristikou celkově snižuje Dobrodincovu vážnost se záměrem sesadit vůdce z pomyslného piedestalu, kde se dosud nacházel jen díky zaslepené víře ostatních čísel. Pointa, která je v této scéně skryta, poukazuje na celkový původ Jediného Státu a vysvětluje jeho fungování založené na kompletní oddanosti vládci, podmíněné strachem a podpořené absencí kritického myšlení, pro nějž v totalitním státě nezbyvá prostor.

D-503 jako Zamjatinovo alterego

Jak bylo uvedeno na samém začátku čtvrté kapitoly, v životě spisovatele a románu My lze najít mnoho paralel, z nichž některé jsou promítnuty do hlavního hrdiny příběhu, D-503. Stejně jako Zamjatin je tento muž inženýr, výborný matematik a striktně logicky uvažující pragmatik. To ale stále není charakteristika, jež by činila D-503 autorovým fiktivním dvojníkem; je to ve skutečnosti jeho vnitřní konflikt. Budeme-li věnovat pozornost autorovu životopisu, zjistíme, že sám Zamjatin si během svého života procházel krizí víry v ideály socialismu a komunismu, stejně tak jako se D-503 nemůže vyhnout pochybnostem o dokonalosti Jediného Státu. Oba tedy v jistém okamžiku své existence stojí před osudovou volbou: podříditi se ideologii svého státu, důvěra v níž slábně, a zřít se tak vlastní svobody, ať už tvůrčí nebo názorové, nebo opustit své dosavadní hodnoty a vlast a vydat se cestou emigrace; za hranice Ruska nebo za Zelenou Zed'.

4.6 Motivická výstavba románu

Zamjatin staví svůj román na základě mnohých motivů, prostřednictvím kterých umožňuje čtenáři lépe pochopit fungování Jediného Státu a zároveň nabízí paralely s reálným světem 20. let 20. století, jež vybízí k zamyšlení nad politickými, společenskými i psychologickými otázkami týkajícími se vývoje celého lidstva.

Sjednocenost

Jak vypovídá už samotný název románu, podstatou Jediného státu je unifikovanost; ta se týká všech čísel a všech aspektů jejich každodenního života. Individualita je poražena a jedinec je vnímán pouze jako část celku, jenž má dopodrobna předepsaný svůj režim. Všechna čísla se řídí podle *Desek* – univerzálních hodin, které ovládají téměř každou hodinu života čísel. Jedinou výjimkou jsou 16., 17., 21. a 22. hodina, kdy se z kolektivu přeci jen stávají jednotlivci, věnující se každý vlastním aktivitám.

„A splývajíce v jedno tělo o milionech rukou, v tutéž chvíli, určenou v Deskách – zvedáme lžici k ústům a ve stejnou vteřinu vycházíme na procházku, jdeme do posluchárny, do sálu Taylorovských⁴ cvičení, jdeme spát...“ (Zamjatin, 2020, s. 14)

Sourodost ve státě se netýká pouze denního programu čísel, nýbrž ovlivňuje dokonce i jejich vzhled. Všichni lidé nosí stejné oblečení, a sice uniformy, nazývané unifý, modré barvy se zlatým státním číslem. Jediný element, kterým se od sebe lidé odlišují, jsou jejich postavy a rysy v tvářích, přestože panuje všeobecná shoda, že genetické inženýrství brzy pokročí tak, že bude možné se zbavit i těchto nuancí, a vytvořit tak dokonale stejné tělesné schránky podle předem určeného měřítka.

Tuto sjednocenost podporují i instituce nacházející se v Jediném Státě; za veškeré teorie ovlivňující životy čísel zodpovídá *Jediná Státní Věda*, která se nikdy nemylí a nemá konkurenci, jež by mohla její závěry zpochybnit. Lze tedy konstatovat, že unifikovanost čísel

⁴ Frederick Winslow Taylor byl americký inženýr, jehož teorie o řízení výroby s pomocí vědy a technokratické ideologie byla v plánované ekonomické politice SSSR hojně využívána (Rhodes, 1976, s. 31-33)

vyplývá primárně z absence informací předkládaných z odlišných než státních zdrojů; sekundárně pak z neochvějné víry v pravdivost těchto informací, jež je ovšem vládou vynucována. Zdá se tedy nemožné tento cyklus jakkoli prolomit.

Ztráta soukromí

Předchozí motiv přímo koreluje s otázkou soukromí v Jediném Státě. To je omezeno na minimum a připouští se pouze při příležitosti intimních schůzek, kdy čísla mají povoleno ve svých příbytcích, vytvořených z čírého a dokonale průhledného skla, zatáhnout závěsy. Tento atribut symbolizuje kolektivní život a podporuje tezi vnímající společnost jako důležitější než jednotlivce, kteří ji tvoří. D-503 takový způsob života ve svém deníku popisuje následovně:

„(...) žijeme ve svých zdech průhledných, jako by byly setkány z blyštivého vzduchu. Nemáme si co navzájem skrývat. (...) Je možné, že právě ty podivné neprůhledné příbytky starodávných lidí vytvořily tu jejich ubohou buněčnou psychologii.“ (Zamjatin, 2020, s. 21, zkráceno)

Tento obraz vytváří zjevný paradox; čísla jsou pod neustálým totálním dohledem přinucena si myslet, že jeden před druhým nemají co skrývat, avšak jak se dozvídáme z dějové linie příběhu, realita je jiná. Svým způsobem se každý hrdina potýká s nějakým tajemstvím, s nímž se ale neumí sám vyrovnat a nemá ho komu svěřit. Je tedy pozoruhodné, jak osamocená čísla ve skutečnosti jsou, přestože se nachází ve společnosti potírající veškerou individualitu a soukromí.

Rodinný život

Stejně jako všechny ostatní aspekty společenského života v Jediném Státě je kontrolován i rodinný život. Instituce rodiny zde neexistuje. S pomocí Jediné Státní Vědy byla rozpracována teorie týkající se „chovu“ dětí. Ten probíhá odděleně od rodičů, kteří mu po celý život zůstávají neznámí, podle jasně daných měřítek, nazývanými se *Mateřská* a *Otcovská Norma*. I samotné početí potomka je přitom striktně kontrolováno. V jedné

z vedlejších dějových linek se totiž dozvídáme, že D-503 dal O-90 *nezákonně* dítě. Nastávající matka, která není smířená s krutým osudem, který by ji, její dítě a nejspíše i D-503, k němuž zjevně chová city, potkal, tak s pomocí I-330 utíká za Zelenou Zed' s nadějí v lepší budoucnost, než jaká by ji neminula v Jediném Státě.

Regulována je i samotná sexualita. Vnímaje ji pouze jako další lidskou potřebu, jež se dá díky významnému vědeckému pokroku kvantifikovat, byla i ta ohraničena exaktně vypracovanými statistikami: každé číslo je podrobena vyšetření určující množství pohlavních hormonů v krvi, podle nějž je mu na míru vypracována tzv. *Tabulka sexuálních dnů*. Sexuálním partnerem či partnerkou čísla se může stát kdokoliv, neb podle zákona Jediného Státu *Lex Sexualis* má ve snaze zcela vymýtit pocit závidosti či žárlivosti každé číslo právo na každé číslo jako na produkt sexuální. Toto právo pak zajišťují tzv. *růžové kupony* vydávané příslušným úřadem.

Odosobnění

Prvek dehumanizace se prolíná celým příběhem v různých jeho aspektech. Můžeme ho sledovat při analýze samotné pojmenování *čísla*, přispívá k němu časoprostorová výstavba textu a sekundárně i ostatní motivy. Těmi, které dosud nebyly podrobeny detailnější úvaze, jsou *Stroj* a *Velká Operace*.

Stroj je druh gilotiny, používaný k veřejným popravám zrádců Jediného Státu, za přítomnosti Dobrodince a státních básníků, jež tyto činy oslavují. Stejně jako ostatní přístroje, jichž Stát využívá, i tento prošel technologickou proměnou.

„Natažené tělo – celé v lehkém, svítícím domečku – před očima taje, taje, rozpouští se úžasnou rychlostí. A nic není: jen louže chemicky čisté vody, která ještě před minutou bujně a červeně bila v srdci...“ (Zamjatin, 2020, s. 43)

Násilná smrt je tedy nejen ospravedlňována, nýbrž pro svou formu i obdivována jako další důkaz technického pokroku. Z jednotlivých čísel nezůstávají ani tělesné schránky, která by mohla být pohřbívána a oplakávána; tento přístup tak pouze posiluje pocit odloučení jedince od společnosti, ač především té zasvěcuje svou existenci.

Velká Operace je ve své podstatě jiným druhem popravky; namísto fyziologické smrti ovšem její oběť čeká odstranění duše, vyvinutí které se v Jediném Státě považuje za nežádoucí infekci, ohrožující celkový zdravotní stav jedince. Podstoupení Operace se zprvu zdá být dobrovolným, postupně jsou ale povinna podrobit se jí všechna čísla. Jejím výsledkem je naprostá mechanizace člověka a eliminování potenciální hrozby jeho myšlenek vůči Státu.

„Žádný přelud, žádné nesmyslné metafory, žádné city: jenom fakta. Protože jsem zdrav, jsem úplně, absolutně zdrav.“ (Zamjatin, 2020, s. 182)

5. My v komparaci s dalšími antiutopiemi 20. století

Primárním účelem této bakalářské práce je porovnat Zamjatinův román s dalšími, nejen evropskými antiutopiemi; zjistit, zda mezi nimi lze najít paralely a motivy vycházející původně právě z tohoto ruského románu a je tedy možné konstatovat, že Zamjatin svým dílem inspiroval strukturu a tematickou výstavbu nejvýznamnějších antiutopií 20. století.

K tomuto porovnání nám budou sloužit tři stěžejní západní antiutopie, a sice britské romány *Devatenáct set osmdesát čtyři* a *Konec Civilizace* a jejich americký následovník *451 stupňů Fahrenheita*. Poslední analýza pak bude věnována i velice osobité české antiutopii, kterou je *Válka s Mloky*. Jednotlivé rozbory budou sledovat především motivickou výstavbu textů, která bude detailně porovnávána s tou, již jsme se věnovali v předchozí kapitole. Rozebrány budou i jednotlivé dějové linie děl a jejich časoprostorové zasazení. Finální důraz bude kladen na srovnání poselství, jež se nám spisovatelé prostřednictvím svých děl snaží předat. V příloze práce lze pak nalézt také stručné medailonky jednotlivých autorů.

Jméno, které se v literární teorii ve spojení s tímto žánrem skloňuje nejčastěji, je George Orwell. Nejen z tohoto důvodu se nabízí začít naši komparaci právě tímto britským spisovatelem.

5.1 Orwell – nástupce Zamjatina, nebo jeho popularizátor?

Orwellův a Zamjatinův světonázor se v mnohém nelišily; stejně jako ruský spisovatel, Orwell sympatizoval s levicovými hnutími a zároveň vystupoval proti nedemokratickým způsobům vlády, byl přímým svědkem válečných bojů, konkrétně ve španělské občanské válce, a významnou část svého díla zasvětil své antipatii vůči totalitarismu. Nejvýznamnějším z nich je román *Devatenáct set osmdesát čtyři*. Právě ten bude podroben komparaci s románem *My*.

Tato dvě díla spolu velmi úzce souvisí; spojuje je nejen jejich tematika a kompozice, ale i samotná dějová linie, kdy Orwell přímo kopíruje tu Zamjatinovu. Není to pouhá náhoda, avšak zároveň ani pokus o plagiátorství. Orwell byl s románem *My* dobře obeznámen ještě před napsáním *Devatenáct set osmdesát čtyři*, jak dokládá jeho recenze, v níž Zamjatina pro

jeho román obdivuje. Byla publikována v roce 1946 v britském časopisu *Tribune* a zakončena následujícími slovy:

„Až se objeví anglická verze této knihy, bude záhodno mít ji v hledáčku.“ (Orwell, 1946, vlastní překlad)

Je tedy pravděpodobné, že právě při této příležitosti začal britský publicista uvažovat o napsání podobného románu. Toto téma mu ostatně nebylo cizí; v roce 1945 vyšla jeho neméně slavná alegorická novela *Farma zvířat*, odkazující na reálné události v sovětském Rusku a politické boje mezi Stalinem a Trockým. Po vzoru Zamjatina ovšem Orwell nyní zachází mnohem dále; podobně jako jeho předchůdce detailně rozpracovává fiktivní, totalitně ovládaný svět, v němž je jedinec kompletně zbaven individuální svobody.

Přestože se prvoplánově tyto romány mohou jevit až na drobné nuance kopiemi jeden druhého, při detailnější analýze lze objevit mnoho motivů, jež je odlišují a činí zcela rozdílnými poddruhy jednoho a téhož žánru.

Zatímco Zamjatinova fikce se odehrává v neznámém prostředí ve velice vzdálené budoucnosti, Orwell předkládá čtenáři konkrétní a ucelenou představu o mocenském uspořádání světa, jež má potenciálně nastat v druhé polovině 20. století, konkrétně v roce 1984. Ten je sužován neustálou, tzv. *udržovací* válkou mezi třemi světovými velmocemi, a sice *Oceánií* (pod níž spadá i Británie, kde žije hlavní hrdina románu, redaktor *Winston Smith*) *Eurasií* a *Orientasií* (ve starších českých překladech *Eastasií*). Zamjatin tedy ponechává časoprostorovou výstavbu svého textu více či méně nejasnou, umožňující čtenáři skládat si myšlenkovou mozaiku o historii Jediného Státu prostřednictvím domněle nahodile umístěných nápověd, zatímco Orwell přichází s jednoznačným výkladem svého světa.

Liší se i kompozice románů, ačkoliv v obou případech hraje stěžejní roli deník hlavního hrdiny. V *My* je to jediný zdroj informací, *Devatenáct set osmdesát čtyři* je ovšem většinou vyprávěno ve třetí osobě, přičemž má čtenář možnost nahlédnout do deníku Winstona pouze místy a slouží především ke sledování proudu vědomí postavy. Přesto je tento motiv stěžejním, neb pro oba příběhy představuje porušení zákonů státu, v nichž hrdinové žijí (mohli bychom však polemizovat o záměru začít deník psát, jenž je ovšem u obou hrdinů odlišný; zatímco D-503 zprvu píše své koncepty ve snaze vzdát poctu

Jedinému Státu, přičemž tento účel se v průběhu příběhu postupně mění, Winston proti Oceánii otevřeně brojí již od samého začátku).

Zcela odlišná je v románech i míra využití fantastiky. Zatímco u Zamjatina se setkáváme s popisem velice vyspělé technokracie, Orwell využívá takových prvků jen zřídka, a to v souvislosti s popisem technologií vyvinutých k monitorování obyvatelstva. Zamjatinova čísla jsou neustále sledována zbytkem společnosti skrz prosklené stěny svých příbytků, občané Oceánie se nacházejí pod drobnohledem *Psychopolu* (odboru věnujícímu se dodržování úcty k zavedené ideologii, ve starších českých překladech *Ideopolicie*) prostřednictvím tzv. *telestěn*, které slouží zároveň jako přijímače i vysílače zvukového i vizuálního materiálu.

„Museli jste žít – a také jste žili, ze zvyku, který se stal reflexem – v domnění, že každý váš zvukový projev odposlouchávají, a když právě není tma, každý pohyb sledují.“ (Orwell, 2015 s. 8-9)

Už z této charakteristiky plyne, že Orwellův román je mnohem více politicky zaměřený než ten Zamjatinův. Z analýzy v předchozí kapitole vyplynulo, že *My* není pouze politicky laděnou antiutopií, nýbrž i románem psychologickým a filosofickým, významně ovlivněným prvky science fiction. Orwell čtenáři na druhou stranu nabízí „čistou“ antiutopii, mající podobu částečně až politického traktátu, což dokazuje i detailnost, s níž vykresluje politické fungování Oceánie. Hned na prvních stranách románu se tedy dozvídáme o existenci čtyř ministerstev, jež řídí chod v zemi, a dalších organizací, jejichž úkolem je přizpůsobit veškerý život ve státě (a to včetně jeho historie) současné ideologii.

„Ministerstvo pravdy se staralo o zprávy, zábavu, vzdělání a umění. Ministerstvo míru mělo na starost válku. Ministerstvo lásky dohlíželo na právo a pořádek. A Ministerstvo hojnosti zodpovídalo za hospodářské záležitosti.“ (Orwell, 2015, s. 10)

Takovou podrobnost u Zamjatina nenacházíme. Za všudypřítomnou kontrolu čísel jsou zodpovědná čísla samotná, jež si ve většině případů nejsou ochotna připustit žádné pochybnosti o ideologii Jediného Státu; dá se však předpokládat, že vláda Oceánie naproti

tomu kalkuluje s neposlušností a pokusy o převraty už jen z podstaty existence těchto institucí a odborů.

Jak již bylo předestřeno, dějová linie obou příběhů se v zásadě neliší. Oba hlavní hrdinové žijící v totalitně ovládané společnosti získávají naději na lepší budoucnost po seznámení se s ženskou postavou, která v nich probouzí hluboké city; D-503 potkává I-330, Winston se seznamuje s Julií. Přirozená láska a sexuální přitažlivost se přitom v Oceánii považuje za stejný přežitek jako v Jediném Státě. Zásadní zvrat a rozdílnost v příbězích nastává až na samém konci románů. Zatímco I-330 umírá přesvědčena o svých ideálech a správnosti původně plánované revoluce, Juliu se *Straně* podaří zlomit a přetransformovat ji v obdivovatelku *Velkého Bratra* (jenž je paralelním vyobrazením Dobroditele) a vlády Oceánie. O to pesimističtějšího ladění se celému příběhu dostává.

Zajímavé je také srovnání používaného jazyka v obou románech. Bohuslav Brabec o něm ve svém článku *Minulost o přítomnosti – Zamjatin a Orwell* poznamenává následující:

„Přejdeme-li konečně k formálnímu hodnocení obou románů, zjistíme, že tu proti sobě (nebo vedle sebe) stojí vlastně spisovatel a publicista. Nejde ani tak o stavbu díla, jde hlavně o jazyk. Zamjatinův text je metaforicky bohatý, barevně košatý, což je typické pro celé jeho dílo. (...) Orwell však nikdy nezapře, že jeho doménou je publicistika, píše věcně, stroze a jasně, jak se na novináře sluší.“ (Brabec, 1992, zkráceno)

Tento fakt pouze umocňuje dojem z rozdílnosti žánrů jednotlivých románů, ačkoliv se z hlediska literární teorie u obou jedná primárně o antiutopii. Stejně jako Zamjatin, i Orwell však využívá jazyk samotný jako jeden z primárních motivů, jež slouží k bližšímu porozumění způsobu života ve svém fiktivním světě. Zatímco Zamjatin se ovšem omezil pouze na několik neologismů souvisejících s potřebou vynalézt pojmenování pro nově vzniklé předměty, jež čísla v Jediném Státě využívají v každodenním životě, Orwell se uchýlil k rozpracování naprosto nového druhu jazyka, a sice tzv. *neolektu* (ve starších českých překladech ponecháno v originále, tedy *newspeaku*, jehož opakem je *oldspeak*). Tento jazyk je unikátní svou úsporností, za účelem které ničí stará, v novém světě nepotřebná slova. To má ovšem jeden vedlejší, avšak neméně chtěný účinek; zbavit společnost za nedostatku vhodných

pojmenování schopnosti kriticky myslet. Překladatelka Petra Martínková tuto mluvu ve svém dodatku k překladu románu charakterizuje následovně:

„Neolekt sloužil v Oceánii za oficiální jazyk vytvořený tak, aby splňoval ideologické potřeby angsocu, neboli anglického socialismu. (...) Očekávalo se, že neolekt úplně nahradí archilekt (čili spisovnou angličtinu, jak bychom mohli říkat) někdy kolem roku 2050. (...) Neolekt měl nejen posloužit jako prostředek k vyjádření světonázorového i obecného smýšlení, jež příslušelo zastáncům angsocu, ale zároveň měl bránit všem ostatním způsobům uvažování.“
(Orwell, 2015, s. 299, zkráceno)

Při učinění dílčího závěru je tedy třeba rozlišit dvě zásadní otázky, na něž se ve spojitosti s těmito díly zaměřujeme; a sice jestli se Orwell zjevně inspiroval Zamjatinem, ale zároveň lze jeho dílo považovat za osobité a originální.

Odpověď na první z nich se zdá být kladnou. Devatenáct set osmdesát čtyři pracuje se stejnou motivickou výstavbou jako *My*, ačkoliv detailní vykreslení jednotlivých motivů je odlišné. Oba autoři shodně využívají autobiografických prvků, jež se projevují především v životech hlavních hrdinů, dějová zápletky textu je téměř totožná, jednotlivé motivy Orwella se kryjí s těmi Zamjatinovými, v průběhu obou příběhů se setkáváme s postavami stejného archetypu. Romány pracují primárně s obrazem totalitně ovládané společnosti, jejíž fungování vykresluje nadmíru hyperbolicky za účelem varovat před možným budoucím politickým vývojem.

Rozdílnost a osobitost děl tedy hledejme v jiných aspektech. Jedním z nich je doba, v níž vznikla. Jak již bylo poznamenáno, Zamjatin svůj román napsal v roce 1920, kdy s neuvěřitelnou přesností dokázal předpovědět směr, jímž se bolševici později vydali, a naprosto tak předběhl svoji dobu. Devatenáct set osmdesát čtyři na druhou stranu vzniklo až o necelých třicet let později, v době hlubokého stalinismu. Lze tedy konstatovat, že Orwell nepředpovídá, nýbrž otevřeně reaguje na dobu, v níž žije. To ostatně dokládá i fakt, že děj svého příběhu na rozdíl od Zamjatina umístil do velice blízké budoucnosti.

S tím souvisí i možná interpretace románů. V dílčí analýze *My* jsme došli k závěru, že tento text není pouze politickou satirou, ba v sobě skrývá mnohem více. Orwell se na druhé straně soustředí pouze na totalitarismus. Ostatně, sám chtěl, aby jeho dílo bylo chápáno jako

odpověď na soudobou situaci v Sovětském svazu. To částečně odůvodňuje i jeho pesimismus; zatímco u Zamjatina můžeme sledovat náznaky jakési naděje, ať už v podobě uchování Starobylého Domu za Zelenou Zdí, jenž nám připomíná minulost a možnou, ačkoliv velice málo pravděpodobnou cestu dalšího vývoje Jediného Státu, nebo v povaze I-330, která se i za cenu svého života stále odmítá vzdát vlastních ideálů týkajících se politického převratu, v Oceánii naděje na změnu neexistuje; naopak je záměrně vyhledávána a likvidována. (Claeys, 2017, s. 391)

Posledním faktorem, v němž lze díla porovnat, jsou jejich poselství. Ta jsou v základu stejná, liší se ovšem jejich pojetí. V obou případech nás spisovatelé varují před ztrátou svobody, lidskosti a individuality, ať už vynucené státem, nebo z vlastního přesvědčení ve prospěch společnosti. Zamjatin ke svému poselství zároveň přidává varování před technokracií a mechanizací člověka a filosofické úvahy o samotné lidské existenci a úloze společnosti v životě jedince, kterýžto prvek u Orwella nenacházíme, či alespoň ne v takové míře. Bohuslav Brabec ve svém již zmíněném článku pointu obou románů shrnuje následovně:

„Obě díla jsou výraznými dokumenty své doby. Pocházejí z různého sociálního a politického prostředí, ale jejich cíl je společný – boj o člověka. (...) V obou dílech jde a šlo o varování s cílem přesvědčit lidstvo, aby se včas vzpamatovalo a po všech šílených -ismech a válkách se snažilo tento svět zachránit a uchovat pro příští generace.“ (Brabec, 1992)

Přestože bez Zamjatinova díla bychom nejspíš Orwellův nejslavnější román nikdy nepoznali, je také možné konstatovat, že bez něj by se *My* pravděpodobně nedostalo takové pozornosti, jíž si zaslouží. Odpověď na otázku nacházející se v názvu této podkapitoly by tedy byla následující: Orwell je jedním ze Zamjatinových nejdůležitějších nástupců, jenž zároveň pomohl tvorbě tohoto ruského spisovatele, zahajující dlouholetou tradici antiutopie 20. století, přiblížit mnoha dalším čtenářům; a to právě díky zřejmým referencím odkazujícím na *My*, jichž využil ve svém románu využil.

5.2 Huxleyho Překrásný nový svět jako extrémní podoba Jediného Státu

Druhou kanonickou antiutopií, jež je často vydávána za typický příklad svého žánru, je román *Konec civilizace* (v doslovném překladu z ang. originálu *Brave New World* jako *Krásný nový svět*, ve straších českých překladech často uváděno také jako *Konec civilizace aneb Překrásný nový svět*), který pochází z pera taktéž britského spisovatele Aldouse Huxleyho. Vznikl již na začátku třicátých let minulého století a vydán byl necelých deset let po Zamjatinově *My*, konkrétně v roce 1932, což je zároveň bezmála dvacet let před napsáním románu *Devatenáct set osmdesát čtyři*. Srovnání Huxleyho románu se Zamjatinovou předlohou se věnoval už Orwell, a to v již zmíněné recenzi v časopise *Tribune* z roku 1946. V ní konstatuje, že Huxleyho inspirace u Zamjatina je zjevná z pohledu několika různých hledisek.

„První, čeho si na knize *My* každý všimne, je skutečnost – myslím, že na ni ještě nikdo neupozornil –, že z ní částečně vychází *Konec civilizace* Aldouse Huxleyho.“ (Orwell, 1946, vlastní překlad)

Sám Huxley ovšem toto tvrzení odmítl a popřel, že by se mu kdy Zamjatinův román dostal do rukou. Zda byl jeho záměr napsat velice podobný antiutopický román skutečně ovlivněn dílem ruského spisovatele, nebo je totožnost obou příběhů v mnohých jejich aspektech čistě náhodná, je dodnes předmětem četných literárněvědných esejů. Některé z nich, pojednávající ve prospěch Huxleyho, tento fakt odůvodňují shodnou touhou obou autorů vyjádřit obavy z rychlého technologického vývoje a pokroku, jež byly v té době tématem zkoumání mnohých spisovatelů a filosofů věnujících se nejen tvorbě antiutopií. (Lohnes, 2018)

Věnujme se ale nyní konkrétní komparaci. Jak již bylo poznamenáno, oba romány se soustředí na život v technicky vyspělé společnosti. Zatímco tento prvek jasně odlišoval tvorbu Zamjatina od té Orwellovy, v případě Huxleyho se naopak jedná o téma, které ho s první antiutopií 20. století neoddělitelně spojuje. Není ovšem jediné; mnohé Zamjatinem využitě motivy Huxley obnovuje a dovádí do skutečností ještě extrémnějších, než jeho předchůdce.

Jedná se tak především o zamyšlení nad budoucí možnou mechanizací lidského druhu spíše než o otázky politické, jež Huxley ve svém románu rozvádí. Samotný začátek příběhu, jenž čtenáře přivádí do Londýna v 6. století po Fordovi⁵ (v klasickém letopočtu tedy v 26. století, kdy se odehrává i nám už známý příběh inženýra D-503 v Jediném Státě), začíná představením jakési reprodukční kliniky, tzv. *Ústřední londýnské líhně a střediska pro predestinaci*. Později se dozvídáme, že genetické inženýrství, jež je pro čísla Jediné Strany zatím stále hudbou ještě vzdálenější budoucnosti, je zde již běžnou praxí; děti jsou továrně vyráběny z geneticky totožného materiálu, který zajišťuje vznik naprosto shodných jedinců. Aby se zabránilo nekontrolovatelnému rozmnožování lidského druhu (počet obyvatel ve světě totiž nesmí překročit stanovenou normu maximálně dvou miliard obyvatel), ženy navíc procházejí sterilizací. S tím souvisí i zánik instituce rodičovství či manželství, protože podobně jako podle Lex Sexualis, i v novodobém Londýně je zatracována monogamie a naopak vzývána promiskuita. Je tak jednáno v domnělém souladu s výsledky Freudova zkoumání lidských sexuálních pudů.

„Ford Pán – nebo Freud Pán, jak se nazýval ve svém nevyzpytatelném úradku, když mluvil o věcech psychologických – Freud Pán byl první, kdo odhalil otřesná nebezpečí rodinného života. Svět byl plný otců – tedy plný bídy; plný matek – tedy plný perverzity všeho druhu, od sadismu až po cudnost; plný bratrů, sester, strýců a tet – plný šílenství a sebevraždy.“
(Huxley, 2020, s. 38)

Nejen výchova dětí, ale celý vývoj člověka podléhá nejnovějším vědeckým výzkumům, jež umožňují maximálně urychlit proces odlidštění a zároveň záměrně naučit jedince žádoucímu chování prospěšnému společnosti. Už při hromadné výchově batolat je tedy využíváno teorií z oblasti behaviorální psychologie I. P. Pavlova a J. B. Watsona, jejichž poznatky o obecném podmiňování a učení, doplněné pokusy nejen na zvířatech, ale i na lidech, jsou považovány za nezpochybnitelné a ideologicky vítané. Všechny společenské postupy v oblasti rodinného a sexuálního života jsou tedy podloženy vědecky, s kterýmžto

⁵ postava amerického podnikatele a zároveň zakladatele masové montážní výroby Henryho Forda zde slouží jako symbol označující přerod společnosti v moderní, technologicky vyspělou civilizaci (Claeys, 2017, s. 363)

prvkem jsme se v ostatních zkoumaných antiutopiích dosud nesetkali; veškeré rozhodování ohledně společnosti bylo vždy vázáno na politickou moc.

Ta se v tomto světě zdá být oslabena. Zatímco v Zamjatinově Jediném Státě nemůže technokracie existovat bez podpory vládnoucí Jediné Strany, v novodobém Londýně se s exaktním politickým výkladem nesetkáváme. To s sebou přináší problematiku týkající se jednoznačného určení žánru tohoto díla. Ačkoliv autor ve svém příběhu pracuje s antiutopickým světem, nezaměřuje se primárně na kritiku totalitních režimů samotných, nýbrž na satiru technologického pokroku. Ten se z pohledu spisovatele zdá být zodpovědným za upadající morálku a hodnoty společnosti, jež vrcholí jejím úplným rozkladem, a až v konečném důsledku přechodem k totalitě.

Přesto lze v Huxleyho románu najít prvky shodné s těmi Zamjatinovými. Jedním z nich je unifikovanost; i ta je zde však pojata docela jinak. Ačkoliv je v 26. století všeobecnou snahou „vyrábět“ geneticky shodné jedince, jejich společenské pozice se zásadně liší, což je tendence v antiutopickém žánru dosud nepoužita. Přestože antiutopie obecně pracují s rozdělením občanů jednotlivých států na ty, jež vládou, a na pracující třídu, Huxley tento systém modifikuje s využitím větších detailů. Za tímto účelem proto ve svém fiktivním světě stvořil již zmíněné *Středisko pro predestinaci*, které má za úkol rozmístit jedince do jedné z pěti kast, pojmenovaných po písmenech řecké abecedy. Každý člověk se tedy v podstatě už rodí jako *alfa*, *beta*, *gama*, *delta* či *epsilon*, bez možnosti svůj osud jakkoli změnit. Podle příslušnosti ke konkrétní kastě je pak těmto lidem přizpůsobeno i jejich myšlení a fyzický vzhled; *alfy* se pyšní svou vysokou postavou, celkově estetickým vzhledem, nadprůměrnou inteligencí a s ní spojenou možností vykonávat nejváženější povolání související s řízením společnosti. *Epsilon* jsou naopak tradičně jedinci malého vzrůstu, obecně považováni za nehezké a mentálně zaostalé, předurčení k vykonávání podřadné práce.

„Alfa-děti nosí šedé šaty. Pracují mnohem více než my, protože jsou nesmírně chytré. Jsem opravdu velice rád, že jsem beta, protože nemusím tolik pracovat! A kromě toho, my bety jsme něco mnohem lepšího než gamy a delty. Gamy jsou hloupé. Všechny nosí zelené šaty a delty nosí khaki. Ne, nechci si hrát s deltami. A epsilon jsou ještě horší. Jsou nejhloupější ze všech...“ (Huxley, 2020, s. 29)

Je tedy možné konstatovat, že tato unifikovanost společnosti se zcela vymyká Zamjatinově představě stejného fenoménu, a spíše než satire na totalitu se Huxleyho motiv podobá parodii na zmechanizovanou společnost. Právě to je prvek, který ho se Zamjatinem spojuje, avšak pro absenci politických motivů zároveň činí odlišným. Podobně lze analyzovat i otázku víry. Čísla v Jediném Státě jsou tradiční víry zbavena stejně jako občané Huxleyho Londýna, v prvním případě je ale náboženství nahrazeno vírou v jediného vůdce Státu, Dobroditele, jenž představuje jakousi alternativu všemohoucího boha, a jeho ideologii, což podporuje totalitní vládu. Takový motiv v Konci civilizace ovšem nenacházíme; společnost spojuje pouze víra v technologický pokrok a vědu, podepřena dosavadními zkušenostmi s dokonalým životem v éře po Fordovi.

Kromě této ideologie vládne Londýnu ještě jeden aspekt; a sice požitkářství. Takový hédonismus nedává jedincům možnost pro pochybnosti o současném společenském nastavení, jež je založeno na blahobytu a podpořené neustálým vštěpováním psychologických manter, jejichž hlavním účelem je přesvědčit všechny občany o tom, že jsou šťastni. Pokud ovšem přeci jen k nějakým dojde k nějakým zlým tušením, že v novém světě není vše v pořádku (ačkoliv nejsou v příběhu přímo identifikovány jako podezření, nýbrž zvláštní únava ze společnosti a zaběhlého režimu, jíž často sekunduje touha po poznání alternativního světa) jsou systematicky potlačeny prostřednictvím tzv. *somy*; psychoaktivní látky, jejíž schopností je zbavit člověka veškerých negativních emocí nebo bolestivých fyzických stavů. Samotná existence takové látky však poukazuje na to, že toto domnělé štěstí všech občanů je pouze uměle vytvořené a podvědomému emocionálnímu stavu společnosti velice vzdálené. Na rozdíl od čísel Jediného Státu tedy Londýňané nejsou přesvědčováni o bezchybnosti své země násilím či jinými mučivými metodami, ale zcela nenápadným psychologickým tlakem, který se zdá být vědomě nepostřehnutelným.

Po představení londýnské společnosti v 26. století našeho letopočtu je čtenáři postupně odhalována dějová linie příběhu. Třebaže ji můžeme v mnohém považovat za inspirovanou dějem *My*, jsou to právě jednotlivé motivy, které ji přesto činí originální. V průběhu vyprávění se setkáváme s jednou z hlavních postav, alfa vědcem Bernardem Marxem, jenž se od všech alf výjimečně liší, a sice svým vzhledem i smýšlením. Především nesouzní s kultem promiskuity a touží po hlubším poznání světa, včetně jeho historie. To je mu umožněno v moment, kdy se vydává na exkurzi do *Rezervace*, kde lidé žijí „postaru“ – bez vyspělé

technologie, pod vlivem emocí, potýkající se se smrtelnými nemocemi, přirozeně stárnoucí, oddaní náboženskému životu. Napůl rozčarovaný z tohoto místa odjíždí spolu s Johnem, který byl vychován v Rezervaci podle archaických norem a standardů. Johnovi je v civilizovaném světě přezdíváno *Divoch* a slouží primárně jako atrakce pro obyvatele „nového“ světa. V něm se sám cítí frustrovaný a ztracený, a na svou stranu získává Bernarda i jeho přítele Helmholtze Watsona. Společně se pak všichni pokusí o jakousi formu převratu, spočívající v sabotáži výroby a dodávek somy. Jejich plány jsou ovšem zhatěny; Bernard i Helmholtz jsou posláni do vyhnanství, zatímco John, neschopný se vyrovnat se svými recentními zážitky, páchá sebevraždu.

„Ale já nechci pohodlí. Chci Boha, chci poezii, chci skutečné nebezpečí, chci svobodu, chci to, co je dobré, a chci hřích. (...) Požaduji právo být nešťastný. (...) Nemluvě již o právu na stáří, ošklivost a impotenci; o právu na syfilis a rakovinu; o právu na hlad; o právu na vši; o právu na život v ustavičných obavách před zítřkem; o právu dostat tyfus; o právu být mučen nevýslovnými bolestmi všeho druhu. (...) Všechna tato práva požaduji.“ (Huxley, 2020, s. 239, zkráceno)

Z tohoto krátkého shrnutí můžeme usoudit, že se porovnávaná vyprávění v mnohém rozcházejí. Přestože sdílejí motivy kontrastující starý a nový způsob života a myšlenku na změnu, k níž má dojít prostřednictvím revoltování proti zaběhlým konvencím, podrobné zpracování těchto prvků se v případě Huxleyho *Zamjatinovu* předobrazu velmi vzdaluje. Kompozice románu se schématu ruského spisovatele taktéž vymyká; příběh je vyprávěn nezávislým vypravěčem ve třetí osobě, nevyužívaje přitom motivu deníku.

Zaměříme se nyní na konečné porovnání poselství obou románů. Gregory Claeys hlavní pointu *Konce civilizace* ve své rozsáhlé studii o antiutopiích 20. století komentuje následovně:

„V roce 1932 se (Huxley) zjevně soustředil na tři hlavní cíle: masovou produkci geneticky upravených otroků, totalitní systém založený na propagandě a psychologické manipulaci a ideologii povrchního hédonismu, která pomyslně nahrazuje předfordovský hodnotový systém.“ (Claeys, 2017, s. 365, vlastní překlad)

Podobná sdělení, která bychom mohli souhrnně pojmenovat jako varování před potenciálními budoucím vývojem, můžeme nalézt i u Zamjatina. Otázkou ovšem zůstává, zda můžeme shodně u obou spisovatelů sledovat také upozornění na nástrahy totalitarismu v podobě socialismu a komunismu.

Zatímco tento aspekt je nedílnou součástí románu *My*, Konec civilizace čistě politický výklad nového světa nenabízí; jak již bylo řečeno, vše se v něm zdá být podrobeno technokratické ideologii. Zdůvodnění vysvětlující upřednostnění tohoto prvku můžeme nalézt při podrobnějším zkoumání autorova života; na rozdíl od Zamjatina se Huxley nikdy zásadně politicky neangažoval, a tedy ani nezklamal v levicových ideálech, což by se v jeho tvorbě hypoteticky mohlo odrazit. Tento potenciální nedostatek ovšem vyvažují motivy vycházející z autorova zájmu o psychologické aspekty manipulace a též eugeniku, jimž se Zamjatin ve svém díle dopodrobna nevěnuje. (Claeys, 2017, s. 369)

Z dosavadních zjištění tedy není možné jednoznačně určit, zda v otázce inspirace Zamjatinovým románem souhlasit s názorem Orwella, či věřit tvrzení Huxleyho. Přestože motivy, jichž spisovatel v *Konci civilizace* využívá, můžeme najít i v ruské antiutopii, scénáře, které s nimi autor poté vytváří, na podobě se Zamjatinovou dějovou linií postupně ztrácejí. Největší rozdíl pak můžeme spatřovat mezi již zmíněnou absencí uceleného politického výkladu, které nám předchozí analyzované antiutopie nabízejí. Huxleyho dílo tak lze vedle klasické antiutopie považovat zároveň za vědeckofantastický román, který, přikloníme-li se k Orwellově teorii, rozpracovává prvky prvně použité Zamjatinem do bezprecedentních extrémů; a právě v tom spočívá jeho jedinečnost.

5.3 Ztráta a znovunalezení lidskosti v podání Bradburyho

Třetí západní antiutopií 20. století, jež bude podrobena komparaci s jejím ruským předobrazem, je americký román *451 stupňů Fahrenheita*. Jeho autorem je Ray Bradbury, spisovatel známý především pro svou tvorbu nesoucí se ve vědeckofantastickém žánru (ačkoliv Bradbury sám vehementně popíral, že by se kdy zasloužil o rozkvet science fiction v postmoderní literatuře). Ten se prolíná s prozaickým útvarem antiutopie právě v tomto jeho románu, poprvé publikovaným v roce 1953.

Přestože se nacházíme v období pouze čtyř let po vydání Orwellovy antiutopie, tedy v době velice aktuální pro tvorbu děl podobného ladění, Bradburyho dílo se zcela vymyká dosavadnímu schématu antiutopií 20. století. Odpověď na otázku *proč tomu tak je* hledejme ve společensko-politických okolnostech, za kterých román vznikl. Spojené státy nebyly na rozdíl od Evropy přímo sužovány vzestupem totalitních režimů v různých jejich podobách, na něž by američtí autoři mohli tak přímočaře a akurátně reagovat jako spisovatelé evropští; tehdejší Americe naopak vládla tzv. *druhá rudá panika*, neboli *mccarthismus*⁶, spočívající ve vyvolávání záměrného celospolečenského strachu ze všeho i jen zdánlivě spjatého s komunistickou propagandou. (Quinn, 2011, s. 239-242)

Sám autor pak o svém záměru napsat 451 stupňů Fahrenheita prohlásil následující:

„Z příležitosti k jakýmkoli sdružením jsem měl vždycky strach. Nechci být demokrat, republikán, komunista nebo fašista – jen ve všem všudy Američan. (...) A tak jsem se najednou přistihl, že píšu rozhořčenou novelu, protože tehdy v roce 1950 jsem žil v době po skončení druhé světové války, kdy politika Spojených států procházela velmi těžkým obdobím. Měli jsme tu kuriózního senátora Josepha McCarthyho, který se nás snažil zastrašovat a budit v nás panickou hrůzu. Proto se v mém rozhořčení spojila kombinace řady věcí a to mě přimělo napsat zmíněný román. Když jsem ho dopsal a jeho krátkou verzi uveřejnil, období strachu v rámci našich politických dějin pořád ještě trvalo. I prezident Truman měl tehdy strach.“ (Bradbury, 2015, s. 6-7, zkráceno)

V Bradburyho románu tedy čtenář nenalezne žádný odkaz na politické uspořádání světa, podobně jako u Huxleyho; ovšem i Konec Civilizace je nám představen v konkrétním časoprostoru, zmiňující jakýsi bod přelomu, okamžik, od kterého lze datovat smrt tradice a začátek transformace společnosti. 451 stupňů Fahrenheita na druhou stranu představuje plynulý potenciální vývoj společnosti bez nutnosti technické revoluce či totalitní nadvlády; Bradbury svou budoucnost představuje jako naprosto přirozenou alternativu, kterou se americká společnost v rámci následujících několika desítek let může vydat. To ho odlišuje od Zamjatina i Huxleyho, kteří své příběhy zasadili do 26. století našeho letopočtu, a zároveň

⁶ název byl odvozen z příjmení jednoho z největších zastánců antikomunistické praxe, amerického senátora Josepha McCartyho (Quinn, 2011, s. 239-242)

i od Orwella, děj jehož románu se sice odehrává v 80. letech 20. století, avšak předchází mu zásadní politické události.

Co však v průběhu minulého století spojovalo všechny spisovatele bez ohledu na jejich národnost, je téma masivní technologické revoluce. Bradbury na ni ovšem reaguje taktéž zcela jiným způsobem; ačkoliv je jeho tvorba literárními teoretiky považována za jednu ze zakládajících zdrojů science fiction druhé poloviny minulého století, oproti dílům jeho předchůdců i současníků můžeme v tomto románu najít fantaskních prvků minimum. O to zajímavější je skutečnost, že o nich můžeme z pohledu čtenáře polemizujícího o tomto díle na počátku 21. století konstatovat, že se ze strany spisovatele jednalo o naprosto přesnou předpověď technických možností, kterými nyní v každodenním životě disponujeme.

Jedná se konkrétně o motiv tzv. *otofonních vysílaček* a jim příslušících *mušliček*, přístrojů, jež jsou schopny v reálném čase přenášet zvukový materiál. Ty bychom v naší realitě mohli přirovnat k mobilním telefonům a bezdrátovým sluchátkům. Bradbury předvídá jejich obrovský rozmach, přičemž funkci těchto zařízení popisuje následovně:

„Pozdě v noci se na Mildred podíval. Nespala. Ve vzduchu jemňounce tančila melodie – zase si nacpala do uší mušličky a naslouchala vzdáleným lidem ze vzdálených míst, oči široce otevřené a upřeně hledící do hlubin tmy na stropě nad ní.“ (Bradbury, 2015, s. 50)

Těmto přístrojům pak sekundují další zařízení, a sice *telestěny*, které se nápadně podobají našim současným televizorům. Jediný rozdíl, který je odlišuje od těch, jež v současné době můžeme najít snad v každé domácnosti, je jejich velikost; jak název napovídá, Bradburyho televizory pokrývají plochu celých stěn místnosti. Vzhledem k pokračujícímu a nezastavitelně rychlému technickému pokroku se však zdá být jen otázkou času, kdy se tyto zdánlivé motivy budoucnosti stanou naším každodenním společníkem a Bradbury si bude moct na své konto připsat další vyplněnou predikci.

„Jsou to jen dva tisíce [dolarů]. (...) Kdybychom měli čtvrtou stěnu, to by pak tenhle pokoj vůbec nebyl jako náš, střídaly by se tu pokoje všech možných lidí. Ostatně některé věci bychom si mohli odpustit, bez nich bychom taky byli živi.“ (Bradbury, 2015, s. 30, zkráceno)

Uvážíme-li, že stejné pojmenování ve svém románu používá i Orwell, nabízí se krátká komparace s jeho pojetím telestěn. Bradburyho zařízení neslouží ke sledování občanů a jejich aktivit vládou, jak tomu je v Londýně v roce 1984; americké telestěny mají za úkol poskytnout rozptýlení a vyplnit prázdnotu, s níž se v novém světě většina lidí potýká. Otázkou však zůstává, zda tento pocit nepramení právě z nepřírozeného obklopování se moderními technologiemi, jak autor demonstruje na Mildred, manželce hlavního hrdiny románu, Guye Montaga. Její osobnost je nevýrazná až nijaká a vzhledem k tomu, že čtenáři nemá co nabídnout, působí velice vágně. Mildredina životní vášeň spočívá ve sledování televizních pořadů, kterými se snaží sobě samé navodit pocit alespoň nějaké účelnosti své existence. Přes tento chabý první dojem, který jako jedna z hlavních postav ve čtenáři vzbuzuje, je její prožívání mnohem komplexnější. V první části románu se Mildred pokusí spáchat sebevraždu, což nasvědčuje, že se svým životním stylem rozhodně není spokojená. Je ovšem její *povinností* být šťastná; nikdy si proto svůj problém nepřizná a po své rekonvalescenci pokračuje v potlačování prázdnoty, již v sobě nosí, prostřednictvím celodenního sledování telestěn. Co je horší; zjevně se s tímto problémem v Bradburyho světě nepotýká jediná.

„Takovýchhle případů máme devět nebo deset za noc. Je to pár let, co se začaly tak množit. (...) Musíme o dům dál. Můj otofon už zas volá S. O. S. Deset bloků odtud. Taky si tam někdo přihnul ze skleničky s prášky.“ (Bradbury, 2015, s. 26, zkráceno)

Z předchozích odstavců vyplývá, že je to tedy právě odlidštění, kterého se Bradbury tolik bojí a před kterým ve svém románu varuje. Podobně jako Zamjatin z něj obviňuje technický pokrok, ačkoliv každý z nich pro vyobrazení této myšlenky používá jiných motivů. Ty Bradburyho přitom nejsou žádným způsobem spjaty s technologiemi využívanými vládou k získání naprosté kontroly nad svými občany, což je prvek, se kterým jsme se v předchozích románech dosud nesetkali. Autorova teorie týkající se dehumanizace společnosti tedy vůbec poprvé nevychází z předpokladu, že viníkem tohoto procesu je totalitarismus; naopak zdůrazňuje, že je to výsledek směřování jedinců samotných, bez ohledu na podobu vlády země, v níž žijí.

Jak již bylo poznamenáno v samém úvodu této podkapitoly, důraz na politický kontext Bradbury nedává příliš velký. Společnost, již ve svém díle líčí, je ovšem ovládána strachem

podobně jako čísla v Jediném Státě či občané Oceánie. To se dozvídáme z hlavní dějové linie příběhu, jejímž hlavním protagonistou je požárník Guy Montag. V popisu jeho práce ovšem není požáry hasit, ale záměrně je zakládat za účelem zničení artefaktů připomínajících již dávno překonanou minulost. To jsou v tomto případě knihy, skrývající poznání a moudrost našich předků, jež ovšem v nové Americe nejsou vítány. Odtud také pramení název románu; 451 stupňů Fahrenheita je teplota, při níž se vznítí papír.

„Knihy umí být pěkně zrádné! Myslíš si, že jsou při tobě, a zatím se obrátí proti tobě. Můžou se jich dovolávat i ostatní a už jsi v tom, topíš se v bažinách, v hromadě podstatných jmen, sloves a přídavných jmen.“ (Bradbury, 2015, s. 112)

Montag ovšem postupně procítá a uvědomuje si, že svět nefunguje na černo-bílém principu. Při svých zásazích tajně krade knihy původně určené ke zničení a začíná, zatím pouze v myšlenkách, revoltovat proti současnému nastavení společnosti. Za tímto účelem se dokonce spikne s bývalým univerzitním profesorem Faberem, který se uvolí Montagovi učit a přispět tak k jeho chystanému převratu. Příběh vrcholí, když se ho Mildred rozhodne udat a donutit ho tak založit požár v jejich vlastním domě. Montag se ovšem nevzdává; zaútočí na svého nadřízeného a vydává se na útěk. Po cestě potkává poutníky, vážené intelektuály, kteří žijí opuštěni na okraji města a ve své komunitě se zabývají memorováním knih a jejich ústním předáváním všem, kdo o něj mají zájem. Hrdina tedy nalézá štěstí a uspokojení a zároveň se stává jediným přeživším války, která ve městě vypuká zanedlouho po jeho incidentu s ostatními požárníky.

Zaměříme se nyní na jednu z vedlejších, avšak pro konečné vyznění příběhu neméně důležitých dějových linek. Po svém seznámení se s poutníky s nimi Montag sleduje živý televizní přenos z pátrání po sobě samém, a je tak svědkem zvláštní skutečnosti. Ve snaze uspokojit diváky a přinést jim prostřednictvím teletěstěn (v případě poutníků přenosných televizorů) šťastný konec vyšetřování dochází k vraždě nevinného muže, jenž je médiem označen jako hledaný pachatel.

„Vidíte? (...) To budete vy, tamhle na konci té uličky je vyhlédnutá oběť. Všiml jste si, jaké záběry přináší kamera? Aranžuje si scénu. Vytváří napětí. Dlouhý záběr... Právě teď jde

nějaký ubožák na procházku. Rarita. Nějaký podivín. Nemyslete si, že policie neví o zvycích takových bláznů, lidí, kteří se jdou ráno projít jen tak pro nic za nic nebo kvůli nespavosti. Ať je to jak chce, policie ho měla v záznamu celé měsíce, možná léta. Nikdy se nemůže vědět, kdy se taková informace hodí. Až se najednou ukáže, že právě dnes je velmi užitečná. Zachrání reputaci. (...)“ (Bradbury, 2015, s. 149, zkráceno)

Ve svých předpovědích tedy Bradbury zachází ještě dále než k pouhé kritice mechanizace společnosti; zdůrazňuje nutnost mít se na pozoru před mediálním zkreslením minoritních i zásadních událostí. Už v polovině minulého století tedy dokázal naprosto přesně predikovat směr, jímž se zpravodajství v následujících desetiletích vydá. Zatímco práce s dezinformacemi a mediální masáž jsou charakteristické i pro Zamjatinův román, Bradbury zdůrazňuje, že takové jednání není typické jen pro vládní propagandu; o to hrozivější je uvědomění si, že ne všechno zlo, na které v jednotlivých antiutopiích narážíme, pochází z politického totalitarismu jako takového, nýbrž ze samotné lidské národy a podstaty, která tento přístup nejen umožňuje, ba dokonce poptává. To dokládá i Jiří Pešek ve své stati *Role knihy ve „zlověstných“ antiutopiích 20. století*:

„Bradbury ukazuje, že totalitní diktatura, zbavující člověka souvislosti s jeho autentickou historií a kulturní tradicí, likvidující jeho individuální lidskou integritu, nemusí být nastolena drastickou světovou válkou (jako u Zamjatina, Huxleho a Orwella), ale může vzejít i cestou pohodlného zanedbání sebereflexe a sebekontroly demokracie, zbavené politické i duchovní kultury.“ (Pešek, 1998, s. 372)

451 stupňů Fahrenheita a My jsou romány v mnohém odlišné. Zatímco u předchozích dvou porovnávaných antiutopií jsme byli záhy schopni identifikovat opakující se motivy, poprvé využitě Zamjatinem, toto americké dílo se z již zmíněných důvodů v tolika aspektech s jeho ruským předchůdcem neshoduje. Oba romány ovšem poskytují velice podobné poselství týkající se problematiky podmínění minulosti a kultury politickému režimu či společenské poptávce. Stejně tak Bradbury stíhá Zamjatina v počtu vyplněných předpovědí týkajících se technologického rozmachu, jenž je v podání obou spisovatelů důvodem ztráty lidskosti. Lze tedy učinit závěr, že oba romány jsou především varováním před mechanizací,

doplněné občasnými (u Zamjatina více, u Bradburyho méně) politickými scénami, reflektující dobu, v níž spisovatelé tvořili.

5.4 Čapkova filosofická antiutopie

Posledním dílem, které bude analyzováno a porovnáváno se Zamjatinovou antiutopií, je jedno z nejvýznamnějších českých děl první poloviny 20. století. Jeho autorem je neméně významná osobnost, a sice velice vážený spisovatel Karel Čapek. Jeho antiutopickým vědecko-fantaskním příběhem máme na mysli samozřejmě *Válku s Mloky*.

Jestliže jsme 451 stupňů Fahrenheita zhodnotili jako dílo vymykající se dosavadním tendencím v antiutopiích 20. století, *Válku s Mloky* bychom mohli nazvat naprosto odlišným druhem tohoto žánru. Začneme naši komparaci ale u samého prvopočátku vzniku tohoto díla; tedy před necelým stoletím v Československé republice.

Zatímco všichni dříve zmínění spisovatelé ve své tvorbě přímo či nepřímo zobrazovali parodii na ruský komunismus a hnutí, která na ně reagovala, Čapek se ocitl v docela jiné situaci; větší hrozbu než socialistické vlivy pro jeho domovinu tehdy představovaly sílící nacistické tendence. Svůj román napsal v roce 1935, tedy dva roky po vzestupu NSDAP a jmenování Adolfa Hitlera říšským kancléřem, což doprovázely také první vládně řízené pogromy. Jeho dílo proto můžeme vykládat jako varování před totalitarismem v podobě nacismu, jenž se, jak jsme načrtli v první kapitole, v některých bodech od socialismu zásadně liší. To ovšem není jediný záměr, se kterým se autor rozhodl román napsat. V předloze románu napsal následující:

*„V té době – bylo to loni zjara, kdy to na světě vypadalo hospodářsky prašpatně a politicky ještě o něco hůř – jsem napsal při jakési příležitosti větu: „Nesmíte si myslet, že vývoj, který dal vzniknout našemu životu, byl jedinou vývojovou možností na této planetě.“ – A už to tu bylo. Ta věta je vinna tím, že jsem napsal *Válku s Mloky*.“ (Čapek, 2012, s. 4-5)*

Jak je tedy u Čapka zvykem, uchyluje se ve svém románu k mnoha filosofickým úvahám. Jeho dílo tedy nelze vnímat pouze jako prvoplánově antiutopické, což ho spojuje s jeho předchůdcem Zamjatinem. Této povaze celého románu je přizpůsobena i dějová linie

příběhu. Dosud jsme byli svědky vždy téměř totožné dynamiky příběhu, začínající představením totalitně ovládaného světa, jež se snaží svým občanům vštípit základy vládní ideologie, přičemž se setkáváme s hrdinou, jenž dochází k jakémusi osvícení a začíná proti společnosti revoltovat. Čapek však s dějem svého románu pracuje naprosto odlišně. Jednou z hlavních postav knihy je kapitán Van Toch, který při svých cestách objevuje ostrov obydlený nadprůměrně inteligentním druhem Mloků. Za vidinou snadného zisku se rozhodne uzavřít smlouvu s obchodníkem Bondym a začít Mloky exportovat do celého světa jako levnou pracovní sílu. Mločí komunita ovšem sílí a zanedlouho začne s lidskou společností vést první spory. Ty vyvrcholí ve válečný konflikt, před nímž lidem není úniku. Příběh končí ve chvíli, kdy se objevuje historicky první zpráva o napadení Mloka Mlokem a vyhlášení války mezi dvěma mločími národy.

„Atlantové pohrdají Lemury a nazývají je špinavými divochy; Lemuři pak fanaticky nenávidí atlantské Mloky a vidí v nich imperialisty, západní d'ábly a porušovatele starého, čistého, původního Mloctví. (...) Ano, dojde k světové válce Mloků proti Mlokům. (...) A to je konec, člověče. Mloci vyhynou.“ (Čapek, 1989, s. 233, zkráceno)

První zásadní věc, jež Válku s Mloky odlišuje od ostatních románů stejného žánru, je jeho časoprostorová výstavba. Ačkoliv ta se dokonale neshodovala v žádné dvojici analyzovaných antiutopií, stále sdíleli jeden společný rys; zobrazovaly více či méně vzdálenou budoucnost. Čapek naproti tomu popisuje přítomnost. Příběh se odehrává v době vrcholu zámožského kolonialismu, počínajícího procesu globalizace a obecného politického napětí spojeným s pádem evropských monarchistických velmocí, kdy se společnost snaží znovu najít cestu ke ztracené stabilitě. V motivu nečekaného setkání s novým zvířecím druhem navíc můžeme spatřovat symboliku vypovídající o překotné době plné zásadních, nejen technických inovací a objevů. To všechno odpovídá právě 30. letům 20. století; tedy autorově současnosti.

„Kritika ji [Válku s Mloky] označila jako román utopistický⁷. Bráním se proti tomu slovu. Není to utopie, nýbrž dnešek. Není to spekulace o čemsi budoucím, nýbrž zrcadlení toho, co

⁷ v tomto kontextu můžeme přívlastek utopistický považovat za alternativu termínu antiutopický (dosud je ostatně antiutopie v některých teoriích vnímána jako poddruh utopie spíše než její opak, viz 2. kapitola)

jest a prostřed čeho žijeme. Nešlo o fantazii; té jsem kdykoliv ochoten přidat zadarmo a přídatkem, kolik kdo bude chtít; ale šlo mi o tu skutečnost.“ (Čapek, 2012, s. 5)

Zajímavé pak je, jaký osud spisovatel přichystal lidskému druhu. Zdá se totiž být, za podmínek, v nichž se děj odehrává, nanejvýš optimistickým. Na takový závěr z předchozích děl nejsme zvyklí; ačkoliv nám jsou v některých z nich předkládány velice jemné a sofistikované signály naznačující možnost změny, Čapek se vyjadřuje velice explicitně ve prospěch neuhasínající naděje na znovunabytí míru. To zároveň nabízí jako jediné východisko.

„Lidé? Ah pravda, lidé. Nu, ti se začnou pomalu vracet z hor na břehy toho, co zůstane z pevnin; ale oceán bude ještě dlouho smrdět rozkladem Mloků. Pevniny zase pomalu porostou nánosem řek; moře krok za krokem ustoupí a všechno bude skoro jako dřív. Vznikne nová legenda o potopě světa, kterou seslal Bůh za hříchy lidí. Budou také zkazky o potopených mytických zemích, které prý byly kolébkou lidské kultury; bude se třeba bájit o jakési Anglii nebo Francii nebo Německu – “A potom?” – – – Dál už to nevím.“ (Čapek, 1989, s. 233)

Úvahy o smyslu a směřování lidské existence se ostatně prolínají celým románem. Autor se zamýšlí nad samotnou podstatou lidské povahy, nad původem zla v lidské společnosti a také zdánlivé nadřazenosti našeho druhu nad ostatní. To vše reflektuje v ohledu na svou současnost. On sám svůj román vnímá spíše jako dílo filosofické a alegorické, ačkoliv z pohledu literární teorie je tradičně řazeno právě k antiutopiím. Jsou to ovšem právě tato zamyšlení, která ho spojují se Zamjatinovým stylem psaní.

„Kdyby jiný živočišný druh než člověk dosáhl toho stupně, kterému říkáme civilizace, co myslíte: dělal by stejné nesmysly jako lidstvo? Vedl by stejné války? Prodělával by stejné dějinné katastrofy? A jak bychom se dívali na imperialismus ještěřů, na nacionalismus termitů, na hospodářskou expanzi racků nebo sledů? Co bychom tomu říkali, kdyby jiný živočišný rod nežli člověk hlásal, že vzhledem k svému vzdělání a počtu má jen on právo na to, aby obsadil celý svět a panoval všemu životu?“ (Čapek, 2012, s. 5)

Z předchozí ukázky jasně plyne spojitost mezi Válkou s Mloky a kritikou nacismu. Román je tedy kromě filosofického pojednání možné číst jako alegorii, využitím motivu mloků ne nepodobající se Orwellově Farmě Zvířat. Mloci se začínají rychle orientovat v novém světě, jehož chaosu využívají ve svůj prospěch a k získání nadvlády. Ta je založena na ideologii nadřazenosti vlastního druhu nad ostatními. Mloci proto začínají požadovat více vodních ploch pro ostatní členy své rozrůstající se společnosti, nutíce lidi prchat do hor, podobně jako to v otázce uvolnění geopolitických prostor pro jedince árijské rasy požadoval Hitler. Ten je pak v díle vykreslen v postavě hlavního velitele a mluvčího všech Mloků, kterým je *Chief Salamander*. Právě pojmenování *mluvčí* poukazuje na Hitlerovy rétorické schopnosti, které mu významně dopomohly vybudovat si v tehdejší Německu autoritu. Záhy Čapek předpovídá světový konflikt, který, bohužel, v realitě začíná jen několik let po vydání románu. Pozoruhodné je, že i přes takové vyhlídky je autor, na rozdíl od předchozích spisovatelů, schopen uzavřít svůj příběh s jistou nadějí na úspěšné překonání tohoto období a zachování lidskosti ve společnosti.

Odhlédneme-li ovšem od výkladu románu jako varování před nacismem, zjistíme, že autor se zabývá dalšími signifikantními tendencemi, které sužují lidskou společnost. Mezi nimi se nachází například nástup kapitalismu, na úkor kterého jsou upozaděny otázky základních lidských práv a svobod; účelem exportu Mloků bylo ostatně získat snadno a rychle levnou pracovní sílu po celém světě. Kritizovány jsou i hromadné sdělovací prostředky, které pro potenciální výdělek z mločí senzace neupozorňují na otřesné podmínky, v nichž se Mloci po zásahu člověka nacházejí; naopak je záměrně zamlčují a odvádějí pozornost od potenciálního konfliktu k bezduchým a nenáročným konzumním tématům. Efektivního řešení nové události se pak světu nedostává ani po četných vládních jednáních; stejně jako tomu bylo v Československu jen o pár let později. Je tedy zjevné, že Čapek nekritizuje pouze ideologii nacismu samotnou; za tento vývoj viní především všechny jedince a světové společnosti, kteří měli možnost tento osud zvrátit, ale pro své vlastní pohodlí či zisk tak neučinili.

„Vy jste nás chtěli. Vy jste nás rozšířili po celém světě. Nyní nás máte. (...) Hallo, vy lidé, Chief Salamander vám jménem všech Mloků světa nabízí spolupráci. Budete s námi pracovat na odbourání vašeho světa. Děkujeme vám.“ (Čapek, 1989, s. 213, zkráceno)

Čapek se tedy zdaleka nepřibližuje klasické výstavbě antiutopie, jak ji známe z literárních encyklopedií. Stejně jako Zamjatin svůj příběh protkává mnohými filosofickými úvahami, které jsou však čtenáři pro použitý jazyk mnohem přístupnější než Zamjatinovy matematické metafory. Zatímco v *My* tedy musíme tato poselství vyčíst mezi řádky, *Válka s Mloky* je v tomto ohledu dílem mnohem přímočařejším.

Autor se v tomto svém díle zároveň vyhýbá tématu technologické revoluce (podrobně ho ovšem rozebírá v jiných svých románech či dramatech, například v *R.U.R.*), která by způsobila kolaps důvěry ve společnost, jak tomu bylo v předchozích románech. Na druhou stranu však neopomíjí otázku vědecké etiky, která s narůstajícími případy nehumánního zacházení s testovanými subjekty a zároveň mnohými výzkumy podporujícími násilí ztrácí na své hodnotě. Jeho dílo se tedy vydává ze značné části směrem politicko-filosofickým, zatímco dříve analyzované romány lze v tomto porovnání označit spíše za vědeckofantastické satiry.

Jak již bylo řečeno, zatímco všichni předchozí spisovatelé předvídali, Čapek reagoval na současnost. Z této skutečnosti tedy vychází veškerá jeho odlišnost od dříve zkoumaných antiutopií. Přesto má ale v konečném důsledku nejbližší právě k Zamjatinovi; a sice pro své úvahy o jedinci, společnosti a směru jejich dalšího vývoje. Je to tedy spíše autorův světonázor a tendence k filosofování spíše než využívání shodných motivů či kompozice, co ho s ruským spisovatelem spojuje. Avšak jeho dílo jsme v naší komparaci nemohli opominout; i ono přeci pomohlo zformovat antiutopický žánr, a sice právě podáním zcela odlišného pohledu na jeho strukturu.

Závěr

Tato bakalářská práce vznikala původně se dvěma cíli; a sice připomenout čtenáři Zamjatinovo jméno a tvorbu, jež jsou ve světě klasické literatury 20. století i v souvislosti s antiutopickým žánrem často neprávem opomíjeny, a dokázat premisu týkající se myšlenky, že právě z jeho románu částečně či úplně vycházejí další signifikantní antiutopie.

V průběhu zkoumání jednotlivých děl a také ke konečnému pochopení této problematiky neméně důležitého politicko-historického kontextu jsme ovšem zjistili, že tato otázka je mnohem komplexnější a složitější. Při podrobném zabývání se různými motivy, ať už opakujícími se či inovativními, dějovými liniemi příběhů i rozbořením jejich poselství jsme zjistili, že přes prvotní podobnost v sobě všechny romány ukrývají nuance, jež je navzájem odlišují. Máme-li ovšem přejít k zobecnění našich dosavadních poznatků, lze konstatovat následující:

Zamjatin jednoznačně předurčil směr, kterým se antiutopický žánr ve 20. století vyvinul. Jím poprvé použita dějová linie a zápletka se s drobnými obměnami vyskytuje ve všech analyzovaných anglicky psaných románech, fantaskní motivy, které dosud byly ve světové literatuře využívány jen zřídka, zjevně vycházejí z jeho příběhu. Ačkoliv je tedy možné tvrdit, že každý jednotlivý spisovatel měl svůj důvod napsat vlastní antiutopii, neubráníme se zamyšlení nad otázkou, zda bychom bez Zamjatinova přínosu tato díla znali v podobě, kterou mají nyní. Odpověď se zdá být záporná.

Proč je tedy Zamjatin tak opomíjen a bez hlubšího studia tohoto žánru či ruské literatury se o něm běžný čtenář nemá šanci dozvědět z tolika zdrojů jako například o Orwellovi či Bradburym? Budeme-li tento důvod hledat v politicko-historickém kontextu, může se jím zdát fakt, že jeho následovníci Zamjatina zastínili svými romány v době a v zemích této tematické maximálně nakloněných. Neexistovalo cenzury, jež by taková díla mohla zakázat, jako se to dělo právě v Sovětském svazu téměř po celou dobu jeho existence a kde bylo *My* v plném rozsahu vydáno až na konci 80. let minulého století, a tedy půl století úspěšně zamlčováno.

Z literárního hlediska může být odpovědí náročnost díla. Pro dokonalé pochopení románu *My* musí být čtenář schopen orientovat se v nepřehledných a chaotických útržkovitých souvětích a větých ekvivalentech, což navíc ztěžuje poměrně technický

a matematický jazyk, jenž se projevuje i ve jménech hlavních postav. Ostatní spisovatelé naproti tomu nabízejí příběh psaný jednoduchým jazykem, který je průměrnému čtenáři mnohem přístupnější.

Žádné z navrhovaných vysvětlení ovšem v současnosti není důvodem Zamjatina nadále přehlížet a na pomyslný piedestal stále stavět spisovatele, kteří jím byli inspirováni. To dokazuje například i nové české vydání románu *My* z roku 2020 nebo již zmiňovaný chystaný filmový snímek na náměty právě tohoto díla, jehož poselství zůstává stejně naléhavým do dnešních dní.

Tím se dostáváme ke třetímu účelu této práce, který se ovšem objevil až při samotném procesu psaní; a sice vyzdvihnout Zamjatina pro neuvěřitelnou aktuálnost jeho románu i po celém jednom století. Přes veškerá varování, která spisovatel ve svém díle budoucím generacím odkázal, se zdá, že se minulost znovu opakuje, a román *My* tak ve světle aktuálních světových politických událostí rezonuje napříč celou společností.

Přestože již několikrát dokázal opak, zbývá jen doufat, že se Zamjatin v poslední kapitole svého románu tentokrát zmýlil. Abychom parafrázovali slova, jimiž své vyprávění uzavírá, a které nejspíš sám měl při psaní závěru na mysli:

Doufejme, že zvítězíme. Protože *svoboda* musí zvítězit.

Резюме

В данной бакалаврской работе рассматривается роман Е. И. Замятина «Мы» как основной источник вдохновения для появления антиутопий позднего двадцатого века. Её целью было определить, можно ли считать это произведение текстом, задающим композиционное и мотивное построение жанра для западных писателей. Это предположение было подтверждено обширным сравнением русского текста с англоязычными романами "Тысяча девятьсот восемьдесят четвёртый", "О дивный новый мир" и "451 градус по Фаренгейту", а также чешской антиутопией "Война с саламандрами". Из приведённых примеров выяснилось, что несмотря на то, что все работы имеют свои особенности, они связаны по крайней мере с некоторыми аспектами творчества Замятина и в большинстве случаев непосредственно основаны на нем.

Помимо этого, в работе также уделяется внимание жизни и творчеству писателя для ознакомления с ними чешскими читателями. Это делается прежде всего в контексте литературно-научного анализа антиутопического жанра и краткого европейского политико-исторического контекста первой половины двадцатого века. Из этого анализа следует, что Е. И. Замятин может считаться основателем жанра современной антиутопии, каким мы его знаем сегодня, и поэтому его личности следует уделять больше внимания в чешском литературном мире. Именно это и призвана донести до читателей данная работа.

Summary

The thesis focuses on Zamyatin's novel *We* as the primary source of inspiration for later twentieth-century dystopias. Its aim was to determine whether this work can be considered a text that set the compositional and thematic construction of the genre for Western writers. This assumption was confirmed by an extensive comparison of the Russian text with the English-language novels *Nineteen Eighty-Four*, *Brave New World*, and *Fahrenheit 451*, as well as the Czech dystopia *War with the Newts*. In the examples given, it was found that although all of the works stand out for their distinctiveness, they are related in at least some aspects to Zamyatin's work and in most cases are directly based on it.

Apart from this primary aim, the thesis also concentrates on covering the writer's life and work and bringing them closer to the Czech reader. This is done primarily in the context of a literary analysis of the dystopian genre and a brief European political and historical context of the first half of the twentieth century. From this analysis it follows that Zamyatin can be regarded as a formative figure of the modern dystopian genre as we know it today, and his personality should therefore be given more attention in the Czech literary world. This is what this work aims to provide him.

Seznam použitých informačních zdrojů

Bibliografie v českém jazyce:

ARENDE, H., FRAŇKOVÁ, J., RYPKA, J., STRETTI, M., STRETTIOVÁ, Z., VEBROVÁ, H. *Původ totalitarismu I-III*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2013, 679 s. ISBN 978-80-7298-483-1.

BALÍK, S., KUBÁT, M. *Teorie a praxe nedemokratických režimů*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2012, 215 s. ISBN 978-80-7363-266-3.

BERĎAJEV, N. A. *Ruská idea: Základní otázky ruského myšlení 19. a počátku 20. století*. Praha: OIKOYMENH, 2003, 248 s. ISBN 80-7298-069-6.

BRABEC, B. *Minulost o přítomnosti – Zamjatin a Orwell. Cizí jazyky*. 1993, roč. 36, č. 9-10, s. 344-348. ISSN 1210-0811.

BRADBURY, R. *451 stupňů Fahrenheita*. Praha: Plus, 2015, 179 s. ISBN 978-80-259-0407-7.

ČAPEK, K. *Válka s Mloky*. 4. vyd. Praha: Odeon, 1989, 233 s.

HOBZOVÁ, D. *Zamjatinova povídková próza a pařížská literární pozůstalost*. Praha-Paříž, 1968, 1991, 285 s.

HUXLEY, A. *Konec civilizace*. Praha: Maťa, 2020, 286 s. ISBN 978-80-7282-254-1

JOHNSON, P., ČULÍK, J. *Dějiny dvacátého století*. Praha: Rozmluvy, 1991, 845 s. ISBN 80-85336-07-3.

MOCNÁ, D., PETERKA, J. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, 699 s. ISBN 80-7185-669-X.

ORWELL, G. *Devatenáct set osmdesát čtyři*. 2. vyd. Praha: Argo, 2014, 316 s. ISBN 978-80-257-1325-9.

OUŘEDNÍK, P. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem*. Praha: Torst, 2010, 239 s. ISBN 978-80-7215-395-4.

PATERA, L., MOLDANOVÁ, D. *Karel Čapek 1988*. Praha: Universita Karlova, 1989, 446 s.

PAVELČÍKOVÁ, N. *Totalitární režimy 20. století v Evropě*. 3. vyd. Ostrava: Ostravská univerzita, 2009, 96 s. ISBN 978-80-7368712-0.

PEŠEK, J. *Role knihy ve „zlověstných“ utopiích 20. století*. In: HLAVÁČEK, I., HRDINA, J. *Facta prohnat homines*. Praha: Scriptorium, 1998, s. 363-377. ISBN 80-86197-00-X.

VYDRA, Z., ŘOUTIL, M., KOMENDOVI, J., HLOUŠKOVÁ, K., TÉRA, M. *Dějiny Ruska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017, 504 s. ISBN 978-80-7422-324-2.

ZAMJATIN, J. *My*. Praha: Mat' a, 2020, 192 s. ISBN 978-80-7287-252-7.

ZAMJATIN, J. *My*. Praha: Leda, 2015, 248 s. ISBN 978-80-7335-401-5.

Bibliografie v anglickém jazyce:

CLAEYS, G. *Dystopia: A Natural History*. New York: Oxford University Press, 2017, 576 s. ISBN 978-0-19-878568-2.

QUINN, J. *Lectures on American literature*. 3. vyd. Praha: Karolinum, 2011, 320 s. ISBN 978-80-246-1996-5.

Bibliografie v ruském jazyce:

BOGDANOVOVÁ, O., LJUBIMOVOVÁ, M. *Pro et contra: Ličnost i tvorčestvo Jevgenija Zamjatina v ocenke otečestvennych i zarubežnych issledovatelej*. Sankt-Peterburg: Apostolskij gorod – Nevskaja perspektiva, 2014, 974 s. ISBN 978-5-93112-011-13.

DAVYDOVOVÁ, T. *Tvorčeskaja evoljucija Jevgenija Zamjatina v kontekste ruskoj literatury pervoj tretj XX veka*. Izdanie 2. Moskva; Berlin: Direkt-Media, 2021, 359 s. ISBN 978-5-4499-1666-2.

KOŽEVNIKOV, V. M., NIKOLAJEV, P. A. *Literaturnyj enciklopedičeskij slovar*. Moskva: Sovetskaja enciklopedija, 1987, 750 s.

NIKOLJUKIN, A. N. *Literaturnaja enciklopedija terminov i ponjatij*. Moskva: Intelvak, 2003, 800 s. ISBN 5-93264-026-X.

ŠELOCHAJEV, V. V. *Russkoe zarubežje. Zolotaja kniga emigracii. Pervaja tret' XX veka*. Moskva: Rossijskaja političeskaja enciklopedija, 1997, 742 s. ISBN 5-86004-038-5.

CHAŤJAMOVOVÁ, M. A. *Formy literaturnoj samorefleksii v ruskoj proze pervoj tretj XX veka*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kultury, 2008, 328 s. ISBN 978-5-9551-0248-1.

ZAMJATIN, J. *My*. *Volja Rossii*. 1927, roč. 6, č. 3, s. 3-32.

ZAMJATIN, J. *My*. *Volja Rossii*. 1927, roč. 6, č. 4, s. 3-28.

Elektronické zdroje v českém jazyce:

ČAPEK, K. Válka s Mloky [online]. Praha: Fragment, 2012. [cit. 26.6.2022] Dostupný z www: <<https://www.yumpu.com/xx/document/read/19469190/valka-s-mloky-ereading>>.

HOLZBACHOVÁ, I. *Literární zobrazení společnosti v dystopii*. Universitas: revue Masarykovy univerzity [online]. Brno: Masarykova univerzita, 12. ISSN 1212-8139. Dostupný z www: <<https://journals.muni.cz/universitas/article/view/5594/4690>>. [cit. 5.3.2022]

Elektronické zdroje v ruském jazyce:

BARŠT, K. A. «Jevropejskij korabl» Jevgenija Zamjatina: Mysli o sud'be ruskoy intelligencii. *Filosofskie pisma. Russko-jevropejskij dialog* [online]. 2020, sv. 3, č. 3 [cit. 28.3.2022]. Dostupný z www: <<https://phillet.hse.ru/index.php/phillet/article/view/11329>>.

ZAMJATIN, J. I. *Avtobiografija* [online]. 1922, poslední revize 10.3.2016 [cit. 20.3.2022]. Dostupný z www: <[https://ru.wikisource.org/wiki/Автобиография_\(Замятин,_1922\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Автобиография_(Замятин,_1922))>.

ZAMJATIN, J. I. *Avtobiografija* [online]. 1929, poslední revize 27.8.2013 [cit. 21.3.2022]. Dostupný z www: <http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0188.shtml>.

ZAMJATIN, J. I. *My* [online]. 1988, poslední revize 10.10.2006 [cit. 4.7.2022]. Dostupný z www <<https://ilibrary.ru/text/1494/index.html>>.

ZAMJATIN, J. I. *O mojih ženach, o ledokolach i o Rossii* [online]. 1932, poslední revize 24.9.2013 [cit. 20.3.2022]. Dostupné z www: <http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1932_o_moih_zhenah.shtml>.

ZAMJATIN, J. I. *O sintetizme* [online]. 1922, poslední revize 12.8.2013 [cit. 6.3.2022]. Dostupný z www: <http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1922_o_sintetizme.shtml>.

ZAMJATIN, J. I. *Pismo Stalinu* [online]. 1931, poslední revize 2.3.2013 [cit. 6.3.2022]. Dostupný z www: <http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0370.shtml>.

ZAMJATIN, J. I. *Zavtra* [online]. 1920, poslední revize 12.8.2013 [cit. 6.3.2022]. Dostupný z www: <http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1919_zavtra.shtml>.

Elektronické zdroje v anglickém jazyce:

BALASOPOULOS, A. Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field. *Utopia Project Archive* [online]. 2011 [cit. 30.4.2022]. Dostupný z www: <https://www.academia.edu/1008203/_Anti_Utopia_and_Dystopia_Rethinking_the_Generic_Field_>.

LOHNES, K. *Brave New World* [online]. 2018, poslední revize 30.3.2020 [cit. 22.6.2022]. Dostupný z www: <<https://www.britannica.com/topic/Brave-New-World>>.

ORWELL, G. Review of “WE” by E. I. Zamyatin [online]. 1946, poslední revize 29.12.2019 [cit. 20.6.2022]. Dostupný z: <https://orwell.ru/library/reviews/zamyatin/english/e_zamy>.

RHODES, C. H. Frederick Winslow Taylor’s system of scientific management in Zamiatin’s *We*. *The Journal of General Education* [online]. 1976 [cit. 23.6.2022]. Dostupný z www: <<http://www.jstor.org/stable/27796550>>.

ZAMYATIN, Y. *We* [online]. New York: E. P. Dutton, 1924, 410 s. [cit. 21.3.2022]. Dostupný z www: <<https://standardebooks.org/ebooks/yevgeny-zamyatin/we/gregory-zilboorg>>.