NADACE
UNIVERSITAS



EDICE
SCIENTIA



Boris Jirků, *Utrpení lásky*, 1995, bronz, výška 45 cm.
Dílo vytvořené pro projekt knihy a výstavy: *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy*.

Ivo Pospíšil

Ruský román znovu navštívený

Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti
Od počátků k výhledu do současnosti

NADACE UNIVERSITAS V BRNĚ
AKADEMICKÉ NAKLADATELSTVÍ CERM V BRNĚ
NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ NAUMA V BRNĚ
2005

O vydání tohoto svazku se zasloužily laskavou podporou:

Nadace Universitas v Brně



Společnost pro podporu univerzitních aktivit v Brně a Praze



Text © Ivo Pospíšil, 2005
Editor © Jaroslav Malina, 2005
Obálka, grafická a typografická úprava © Josef Zeman – Tomáš Mořkovský, Martin Čuta 2005
Ilustrace © Boris Jirků, 2005
Vydaly Nadace Universitas v Brně, Akademické nakladatelství CERM v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně, 2005
Tisk a knihařské zpracování FINAL TISK s. r. o., Olomučany
Ilustrace na přebalu: Boris Jirků, *Kniha pro nové milénium*, 1999, dub, polychromováno, 375x500x500 cm.

Tato publikace ani jakákoli její část nesmí být přetiskována, kopírována či jiným způsobem rozšiřována bez výslovného povolení vydavatele.

ISBN **...** (Akademické nakladatelství CERM)
ISBN … (NAUMA)

Obsah

Slovo editora 7
I. Úvod 9
II. Některé obecné genologické aspekty 11
II. Obecné aspekty teorie, historie a typologie románu 27
IV. Ruský román: půdorys domácího a cizího 35
V. Paradoxy *Evžena Oněgina* 53
VI. Románová posedlost podkomořího Alexandra Puškina 59
VII. Transformace některých evropských románových modelů 71
VIII. Plynutí a událost (K „filozofii" ruského románu) 79
IX. Ruský román, romantismus a realismus a „směrovost" literatury 85
X. Transcendence literatury a historicita románu: kořeny a druhá polovina 20. století 91
XI. Ruský román jako „gotická" spojnice 113
XII. Cyklizace jako spodní proud ve vývoji ruského románu 119
XIII. Naturální škola jako východisko 123
XIV. Dvě tranzitivní polohy (F. M. Dostojevskij a A. P. Čechov) 131
XV. Lev Tolstoj mezi tradicí a modernou 137
XVI. Tolstojovské marginálie 141
XVII. Leskovův zápas s románem 145
XVIII. Poetika návaznosti: N. S. Leskov a A. M. Remizov 153
XIX. Trs románových modelů 20. století 157
A. Román a mýtus (Jeden příklad) 157
B. Idylizace a elegizace kontra pikarizace 160
XX. Paradoxní emblematika románu (J. Bondarev: Bermudský trojúhelník) 165
XXI. „Román kulturních vrstev" (*Königsberg* Jurije Bujdy) 173
XXII. Román detailu (Leonid Dobyčin) 177
XXIII. Závěr 183
XXIV. O autorovi knihy: Ivo Pospíšil 185
XXV. O autorovi ilustrací: Boris Jirků 187
XXVI. Výběrová bibliografie 191
XXVII. Резюме 201
XXIX. Jmenný rejstřík 203



Boris Jirků, *Stůl*, 1998, dub, polychromováno, 220x200 cm.

Slovo editora

Kniha prof. PhDr. Iva Pospíšila, DrSc., *Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti* je 12. svazkem Edice Scientia. Tato edice byla založena a je podporována Nadací Universitas v Brně. Má přinášet „původní vědecké monografie zásadního významu s mezinárodním dosahem". Tato monografie naplňuje uvedené parametry v tom, že přináší v souboru studií spjatých tematikou a logikou výkladu původní pohled na vznik, vývoj, poetiku, typologii, „filozofii" a mezinárodní souvislosti ruského románu, jevu, který přesáhl hranice národní literatury a stal se všeobecně respektovaným fenoménem, vlivným zejména v druhé polovině 19. a v celém 20. století, kdy do značné míry určoval charakter světového písemnictví, a současně jakýmsi emblémem celého Ruska a jeho duchovní potence a transcendence. Autor ve spisu, který vznikal řadu let a organicky navazuje na jeho dřívější práce, vycházel z rozsáhlé primární a sekundární literatury – ruské, středoevropské, západoevropské a americké, přičemž při této své „nové návštěvě" se nepohybuje jen po vrcholcích a nejznámějších místech stavěných často na odiv, ale spíše nahlíží do zákoutí navštíveného domu zvaného ruský román, dívá se na něj z nadhledu, odstupu, ale také z podhledu. Jeho kniha tak může být v jistém smyslu i malým průvodcem po ruském duchovním životě a po těch hodnotách, které tato země prostřednictvím jednoho literárního žánru poskytla světové kultuře.

V posledních letech bývají publikace z nadačních edic Heureka, Scientia a Scintilla provázeny reprodukcemi děl, která vytvářejí čeští malíři a sochaři pro dlouhodobě založený projekt knihy a výstavy *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy*. Jsou to díla umělců určená sice pro specifický záměr, ale jejich formální a obsahová mnohovrstevnost se vždy alespoň v něčem protne s obsahem odborné publikace a obohatí ji o novou estetickou vrstvu. Výtvarný doprovod pro tuto knihu pojednávající o ruském románu je výběrem z tvorby profesora akademického malíře Borise Jirků, v níž právě inspirace z ruské literatury tvoří významný díl.

Brno, květen 2005

Jaroslav Malina



Boris Jirků, *Odlet pečených kuřat do teplých krajů*, 1997, akryl na plátně, 200x300 cm.

I. Úvod

Záměr projektu o ruském románu s původním projektovým názvem *Ruský román: historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti* s novým podtitulem *Od počátků k výhledu do současnosti* vznikal postupně v průběhu mých genologických bádání zahájených již za studií, jejichž prvním větším publikačním výstupem byla monografie *Ruská románová kronika* (1983) a pak další studie a knihy o ruské próze. Přitom jsem si v průběhu 90. let minulého století uvědomoval dvě věci: 1) ruský román je patrně nejvýznamnějším duchovním produktem ruské literatury s největším mezinárodním dosahem zejména proto, že vznikl v důsledku výjimečných okolností, v několikerých tlacích, často navzdory hlavním a protežovaným proudům národní literatury a celkové společenské rezistenci; byl tedy na ruské půdě spíše paradoxním jevem; 2) zkoumání ruského románu jako emblému ruského života může být vhodným a užitečným předpolím ke koncipování dějin ruské literatury jako takové.

Prvním výstupem bádání o ruském románu bylo pojednání *Ruský román* (Nástin utváření žánru do konce 19. století. Masarykova univerzita, Brno 1998) koncipované jako učební text pro stejnojmennou přednášku. Po přípravných studiích, bibliografických rešerších, studijních pobytech a konzultacích s dalšími odborníky byla postupně vytvářena studie jako v jistém smyslu cílový produkt, současně však jako východisko dalšího bádání recepčního, komparativního i obecně genologického. Přitom autor – procházeje a využívaje své dosavadní dílem publikované, dílem nepublikované výzkumy – koncipoval své reflexe jako součást širších úvah genologických i obecně literárněteoretických.

Název *Ruský román znovu navštívený*, který záměrně poněkud neuměle kopíruje uzuální anglické názvy se slovem „revisited", byl zvolen právě kvůli vyjádření myšlenkové návaznosti (i s rizikem možných ironických komentářů): v ní klíčové místo zaujímá koncepce vývoje ruské literatury, kterou jsem vyjádřil v několika studiích a kterou označuji jako „prae-post efekt" nebo „prae-post paradox". Ta je tu vztáhnuta také k ruskému románu, jenž možná v ještě pregnantnější podobě tuto hypotézu verifikuje. Současně jsem se snažil – jak už řečeno (a snad je to z textu patrné) – uvést problematiku ruského románu rozsáhleji do souvislosti s románem obecně a s teorií literárních žánrů – genologií – zvláště. To se projevuje zejména v úvodních kapitolách, ale také v jednotlivých dílčích partiích. Současně tato „nová návštěva" má znamenat, že se nebudeme pohybovat jen po vrcholcích a nejznámějších místech stavěných často na odiv, ale spíše nahlédneme do zákoutí navštíveného domu zvaného ruský román, podíváme se na něj i z nadhledu, odstupu, ale také z podhledu, jenž nám může někdy skýtat docela zajímavý obraz.

Pracoval jsem s původními ruskými prameny, ale v jednotlivých kapitolách jsem někdy využíval i citací z českých překladů, zvláště když to bylo spojeno se zmínkami o české recepci, českém pozadí nebo české souvislosti.

Vyjadřuji poděkování Grantové agentuře Akademie věd České republiky (grant A9164101) za podporu tohoto úsilí; současně vyjadřuji poděkování všem, kteří se mnou některé otázky konzultovali nebo jim vytvářeli širší kontext, na jehož základě jsem lépe pochopil řadu aspektů vlastní práce, a to při setkávání u nás, ale také při krátkých studijních pobytech v zahraničí, kde jsem mohl využít dobrodiní místních knihoven a pravidelného kontaktu s kolegy z vědeckých pracovišť.



Boris Jirků, *Co oči neslyší, uši nevidí*, 1997, akryl a kombinované techniky na sololitu, 200x260 cm.

II. Některé obecné genologické aspekty

Zatímco teorie literárních žánrů se od časů Brunetièrova evolučního pozitivismu posunula k sociologii, psychologii, strukturalismu a fenomenologii, komparatistika, např. v pojetí tzv. Ďurišinova týmu, míří až k etnologii a politické geografii, otvírajíc tak literární vědě nové, ale nikoli pohodlnější krajiny a rušíc sama sebe jako autonomní disciplínu vědy o literatuře.

Tradiční konglomerát kritiky, historie a teorie je tak doplňován o genologii a komparatistiku, které se z tematických a metodologických bloků přesunuly do role mezních disciplín na pokraji historie a teorie. Mnohem důležitější je však jejich vzájemný vztah. Zatímco v minulosti bylo zřejmé, že existuje rozdíl – vyžadovaný deklarativně, ale také lexikálně stylisticky a žánrově – mezi kritikou a teoretickohistorickým komplexem, dnes již to jasné zdaleka není: literární kritika vystoupila z příšeří recenzí a v podobě esejistických traktátů se objevila jako faktor, který takto bočně proniká do sféry teorie. Akademická literární věda na to reaguje buď konformně, přizpůsobivě, nebo uzavřením do svých kruhů a soustředěním na materiálové a historické otázky. Míšení, prolínání a prostupování s sebou paradoxně nese nový stupeň izolacionismu – ale tento proces je vidět i v jiných oblastech – politiku nevyjímaje. Tradiční metody, které směřovaly k co největší abstrakci, se po dekonstruktivistickém ataku ještě nevzpamatovaly. Reaguje se na to různě: buď zdůrazněním analýzy, minuciózních rozborů a tvůrčí subjektivity, novým vciťování či naopak ještě silnější touhou po zobecnění (koncepce světové literatury jako zobecnění světového literárního procesu). Je to především problém komunikace; akademická literární věda ztrácí schopnost působit na širší okruh vnímatelů, a proto jim nově instalovanými tykadly vybíhá vstříc: tak to dělal i český strukturalismus s pojetím strukturně funkčního synchronního celku nebo vulgární sociologismus ilustrující literaturou své politické teze. Literární věda bojovala a bojuje o přežití, hledá si nové, pevnější místo v systému věd a obecně v kulturní komunikaci.

Nemůžeme se v tomto smyslu vyhnout otázce, kdo vlastně literární vědu dnes potřebuje, když pomineme skupinovost dnešní literární kritiky, zastoupené často stále stejnými jmény sugerujícími tak kvantitou kritickou kvalitu a autoritu. V situaci celkové rozkolísanosti a nejistoty, v době snižujícího se významu ideologických kodifikací význam literární vědy nutně klesá, stejně jako význam objektu jejího zkoumání – literatury. Nutno tedy přiznat, že přes všechny deklarace o neautoritativnosti a nenormativnosti či protinormativnosti, antipurismu atd. lingvistiky a literární vědy, je normotvorba a funkce zprostředkujícího článku mezi autorem a čtenářem a vytváření či modelování literární nebo kulturní atmosféry a uměleckého vkusu a tlaku, který se tak na konzumenta vyvíjí, jejich podstatnou součástí, ne–li jejich podstatou a posláním. Literární věda se v takové situaci stává buď hravou sebereflexí, vnitřní potřebou, nebo zaměstnáním. Zde má přece jen pevnější kontury dané již tím, že je vyučovacím předmětem. Tu se projevuje buď v podobě encyklopedicky pozitivistické, anebo analytické a interpretační: uzavírá se do své sféry, která má určité niterné hodnoty, rozšiřuje faktografii, nastavuje různé výkladové hrany, hraje si s textem a jeho koncepčním zrcadlením. Mimo okruh vědeckých či literárních periodik a mimo dosah univerzit je to již problematičtější; proto tak často slyšíme, že si řada badatelů stěžuje na vlastní krizi: říkají tomu různě, například krize metodologie. Zde už ani neplatí dekonstruktivistický sarkasmus o literárním vědci, od něhož společnost požaduje výklad smyslu literárního díla a on jej pro radost společnosti a na její objednávku udělá a vyloží smysl artefaktu, i když předem ví, že žádný smysl nemá. Ono vyložení artefaktu a jeho smyslu již takřka nikdo nechce; promíšení akademické vědy a esejistické, teoretizující kritiky způsobilo, že se výrazně oslabil komunikační pohyb literární vědy jako celku směrem k literárnímu pohybu. Iluzorní úhlednost evolučního schématu upadla do svého protikladu: do rezignace na hledání obecných

vývojových zákonitostí předmětu.

Tendence směřující k omezení nebo likvidaci vlivu tradiční literární vědy zkoumající zákonitosti literárního systému, literární evoluci, společenské funkce literatury, její estetiku, poetiku a žánrovou systematiku je nutno nahradit pozvolnou vnitřní reformou, přehodnocením dosavadních pojmů a uzuálních spojení skrze nové přečtení literatury a nové zhodnocení konkrétního literárního materiálu. Z rozsáhlého komplexu literární vědy lze uvést dva neuralgické body: dosavadní vžitý model literární evoluce a žánrovou systematiku.

Dosavadní, školský model vývoje literatury je založen na tzv. směrovosti neboli na střídání literárních směrů, proudů, škol a tendencí. Je to model, na jehož konkrétní podobě se literární vědci dosud plně neshodli: v české terminologii není zcela zřejmý rozdíl mezi pojmy „směr" a „proud" (rus. „napravlenije" a „tečenije", angl. „stream" a „current" apod.); někteří se domnívají, že proud označuje hnutí ve více druzích umění, jiní rozlišují podle subjektivity (J. Hrabák), tj. **směr** je tvůrcem subjektivně pociťován (polemika klasicistů s romantiky, manifesty apod.), zatímco do **proudu** tvůrce objektivně patří až z delší časové perspektivy (renesance, baroko). „Směrovost" literatury aplikovaná na konkrétní umělce a jejich tvorbu provedla členění literatury, ale spíše tak, že vyšla z několika atributů, pod něž subsumovala celé textové bloky. Nahradila tak vnitřní pohyb literatury, niterné pnutí artefaktů vnějškovou generalizací a poněkud mechanickým napojením na viditelný společenský pohyb. Pod nánosem „směrovosti" mizejí pak individuální vlastnosti literárního díla, stejně jako se v řečišti s dominujícím hlavním proudem ztrácejí malé pramínky, které však časem vyrostou ve veletoky; mainstream zcela zakrývá ponorné řeky významů, z nichž každý může – podle M. Bachtina – prožít v budoucnosti svůj svátek vzkříšení. Obraz literatury se zavedením takto aplikované směrovosti zjednodušil, což je výhodné pro školskou praxi, ale současně zploštil a do značné míry podvázal snahu o individuální vidění artefaktu a vytváření nových, často nečekaných spojení, mostů a tunelů budujících alternativní struktury literárního vývoje.

Již na počátku nové literatury, tj. v 17. a 18. století, lze pozorovat jevy, které představují vleklý literárněvědný rébus: baroko, rokoko, manýrismus, klasicismus – jinak se projevují ve výtvarném umění, jinak v architektuře, jinak v hudbě nebo krásné literatuře, jinak ve Francii, Anglii, Německu, v Polsku, českých zemích, na Ukrajině nebo v Rusku či Itálii. Právě koncepce „směrovosti" ukazuje literární vědě jako největší problém zející propast mezi vysokou teorií a konkrétním materiálovým výzkumem: prvnímu chybí permanentní korekce materiálem, druhému generalizující potence. Spíše než stavět proti sobě staticky teorii a historii nebo kritiku je na místě povzbudit rychlejší přelévání mezi stimulující silou teoretické koncepce a korigující schopností konkrétně historického výzkumu, zintenzivnit síť jejich vzájemných zpětných vazeb.

Pokusy o zásadní reformu žánrové systematiky (G. Pospělov, W. Ruttkowski, P. Hernadi, A. Fowler aj.) se také nesetkaly s pochopením; stále přetrvává „nastavovaná kaše" aristotelovské systematiky, která čas od času znovu probouzí zájem moderní literární vědy. Aristotelovské rody se zaplňují nově vznikajícími a různě se vyvíjejícími útvary, které se subsumují pod rodové „nálepky" (labels) s využitím klasicistického dělení podle organizace textu na poezii, prózu a drama. Je to proces, který musí skončit – pokud již nepozorovaně neskončil – stále odkládaným kolapsem žánrové systematiky. Je nezbytné hledat a pozvolna nacházet a uplatňovat nový klíč.

Předpokladem pro nové hledání literární vědy je existence materiálové plochy, která by poskytovala dostatek kreativních impulsů, ale byla již současně zabudována v literárněvědné tradici. Slavistika, přesněji filologická slavistika, která se pro mnohé zdála být spíše obrozenskou fosilií, neboť její radikální kritici si neuvědomili rozdíl mezi ní a panslavismem, je nebo by mohla být pro naši oblast oním pružným, dynamickým celkem, kompaktní entitou danou předmětem svých úvah a od nich se vinoucí transcendencí. Literárněvědná slavistika je ovšem součástí literární vědy, ale připomeňme si, kolik metodologických podnětů klíčových pro literární vědu jako celek vycházelo z tematických podloží slovanských literatur, jejichž materiál tyto podněty evokoval a někdy i provokoval (Roman Jakobson, René Wellek, Frank Wollman). V případě střední a východní Evropy je to také výhodná komunikační plocha, neboť Evropa a svět chtějí od tohoto kulturně politického prostoru především informaci o něm samém, která by měla i obecnější výpovědní hodnotu. Komplex filologické, úžeji literárněvědné slavistiky, může také být výhodným „prodejním artiklem" a materiálovým východiskem z hermetické uzavřenosti domácího okruhu, neboť

právě v něm je nejvíce rozpracován komparatistiský model, který lze vztáhnout na celou literární vědu: otevřenost či alespoň pootevřenost je lékem nejen na nemoci duše, ale i na nemoci vědy.

Na jedné straně tedy relativní uzavřenost, svinutí do sebe, na druhé straně však zase nebezpečí nemírné extenzivnosti, jak se někteří obávají – to ovšem klade nové otázky. Jednu – vnější či vnějškovou – jsme už položili. Vnější tlak pragmatické společnosti směřuje v podstatě k tomu, aby rozpětí filologie obecně a literární vědy zvláště – smrštil na služebný, servisní okruh na úrovni praktické jazykové výuky a minima kulturně politických reálií pro potřeby formujících se ekonomických a mocenských elit. Na to lze reagovat různě a jedním ze vstřícných kroků může být i vymezení tohoto servisu při zachování metodologické a vědecké integrity a identity oboru a všech jeho funkcí, ale nikoli v podobě jazykových škol a překladatelských či tlumočnických center, ale spíše v rovině hloubkových a kontextových expertíz: kupodivu na to společenské elity myslí zatím nejméně, spoléhajíce se spíše na rutinní masmediální monitoring, který je nutně povrchní a jehož údaje není člověk nepoučený hloubkově, diachronně a komparativně schopen správně a všestranně vyhodnotit. Nabízela by se tedy vstřícná plocha, která by umožnila využít části vědecké kapacity bezprostředně utilitárně. Současně si je však třeba uvědomit, že tento expertní okruh bude životný jen potud, pokud bude permanentně spojen s vyvíjející se vědeckou bází oboru, jenž si uchová metodologickou integritu. Jsou vědní obory, které dnes mají konjunkturální ráz, je po nich společenská poptávka a jejich význam takřka geometrickou řadou roste: sociologie, politologie, psychologie, méně filozofie a religionistika. Agresivní metodologický aparát těchto oborů vstupuje často do literární vědy přímo „na vyžádání" – to se dělo v minulosti nejednou. Problematické však je, když využívání těchto metod naruší kompaktnost literárněvědné metodologie, která by měla primárně zkoumat „literárnost" jako specifickou vlastnost literatury. Nutnost úzké metodologické spolupráce se sociálními vědami je v literární vědě všeobecně pociťována. Literární věda je však především samostatná vědní disciplína, která má niterné vztahy k jiným oborům, nejsilnější pak k jiným duchovědám. Na rozdíl od exaktních věd – matematiky a logiky – pohybujících se v rovině vysoké abstrakce – a přírodních věd zkoumajících mimo jiné fyzikální, chemický, biologický pohyb – je literární věda křehkou supermetavědou reflektující jazykový a literární pohyb, jenž zároveň reflektuje všechny pohyby předcházející. Odtud také často vyplývá její „nepřesnost", „nevědeckost", obtížná uchopitelnost a naopak nebezpečná bezmocnost před využitím nebo zneužitím na úrovni publicistiky a masmediální komunikace. Vnitřní křehkost a metodologická bezbrannost nesrovnatelná s přírodními vědami, ale i se zmíněnými sociálními vědami, představuje úskalí, neboť literární věda bude sama sobě, ale především jiným vědám, prospěšná, a tedy společensky funkční, jen tehdy, bude-li sama sebou, bude-li samostatnou vědou s vlastní dynamikou, proměnlivostí, flexibilitou, ale také s vnitřní metodologickou konsistentností a kompaktností. V obnově této integrity na jiné úrovni v procesu obtížného hledání spočívá naděje do budoucna.

Potřebu nové literárněvědné subdisciplíny, jak ji formuloval Paul van Tieghem, vyvolalo zejména intenzivní využívání nových metod, které literární věda přejímala především z filozofie a jiných duchověd (pozitivismus, psychologická metoda Potebňova, W. Dilthey, psychoanalýza Freudova a Jungova) a které otvíraly literární dílo a literární proces nezvyklým způsobem a dosud nevídanými průřezy. Vzrostla tudíž potřeba ukázat literární druhy (žánry) jako svébytné literární a literárněvědné kategorie; literární žánry jsou jediným způsobem existence literatury, právě jimi se realizuje jak tvar literárního díla, tak pohyb literatury jako historického procesu; jejich bytí tedy osciluje mezi statičností, konzervatismem, brzdicími účinky tvaru a jeho dynamikou, pohybem, přestavbou, restrukturací a transformací. Literární žánry jsou z tohoto hlediska nejen „formami" literatury, ale také „okénkem" do literatury, genovou laboratoří, v níž se soustřeďují veškeré klíčové procesy trvalosti a změny.

Když si roku 1890 vytyčil Ferdinand Brunetière v sérii přednášek, které pronesl na école normale supérieure, základní úkoly studia literárních žánrů, nebyl tím ještě dán metodologický rámec nové literárněvědné subdisciplíny, i když podstatné kroky byly učiněny. Brunetière uvedl starou žánrovou klasifikaci, která se doplňovala od Aristotela po klasicismus, do pohybu jednak pozitivistickým zdůrazněním vnějších podmínek existence literárních rodů a žánrů, jednak přijetím evolučního hlediska: vzal v úvahu přírodní, společenské a historické podmínky (les conditions géographique ou climatologique, sociales, historiques) a načrtl zřetelně genezi žánru od zrození k smrti na

základě analogie s biologickým druhem v Darwinově pojetí. Tato fascinace evolucí, v jejímž rámci si Brunetière vytkl studium vzniku žánru, žánrových diferenciací, fixace žánru, způsobu žánrové transformace, byla spojena s rozvojem přírodních věd a s převahou pozitivismu ve filozofickém myšlení, ale souběžně i s řadou dílčích odborných studií o různých žánrech, v nichž od 19. století dominující postavení zaujal román. Evoluční pojetí románu, tj. chápání tohoto žánru ve vývoji od primitivnosti vyprávění k dokonalosti kompozice, se objevuje již dříve.

Ze strukturalistických pozic byla tato koncepce odmítnuta R. Wellkem, ale tento postoj není dnes jediný. Objevují se snahy ukázat na racionální jádro Brunetièrova pokusu. Evolucionistická koncepce ukázala na podstatný rys vývoje žánru, ale její pojetí bylo mechanistické: nevysvětlila příčinu dalšího vývoje žánrových prvků v jiných žánrech a hlavně náhlé objevování žánrů, které byly pokládány za archaické (bajka, kronika). S tím je ovšem spojena i nutnost podrobněji rozpracovat principy žánrových transformací.

Koncepce historické poetiky Alexandra Veselovského vychází z představy vývoje literárních forem, který je podmíněn sociálně, eticky a psychologicky; hotové formule, schémata, obrazy zůstávají v lidském vědomí a vnější impuls je může znovu probudit. Dějiny literatury jsou dějinami proměn schematických formulí – v úvodu k *Historické poetice* mluví Veselovskij o jakési německé monografii, kde se sleduje vývoj formule „Kdybych tak byl ptáčkem" – literární žánr je z tohoto pohledu celek mající invariantní i variantní povahu.

Dvacátá a třicátá léta 20. století přinesla literární vědě nové inspirace, zejména z oblasti filozofie. Teorie žánrů načrtnutá v evolučním aspektu Brunetièrově se konstituuje jako samostatná disciplína literární vědy. Bylo pro ni přijato označení genologie, které navrhl P. van Tieghem v sedmistránkovém článku *Otázka literárních žánrů*, který byl otištěn v mezinárodním časopise Helicon, jenž se stal – byť nakrátko – platformou nové disciplíny. Nebude nepřesné tvrdit, že na stránkách Heliconu v letech 1938–1940 se položily všechny klíčové genologické otázky a na řadu z nich se našly odpovědi. Přední evropští i zámořští literární vědci soustředění v redakční radě časopisu (Paul van Tieghem, Oskar Walzel, Jean Hankiss, Arturo Farinelli a další) se na problematiku žánru zaměřili neobyčejně intenzivně. V jednotlivých studiích byly vysloveny názory na jednotu umění, psychologický základ žánrů a filozofii žánrů. Problematikou literárních žánrů se také zabývala řada dalších časopisů, např. pařížská Revue de littérature comparée, německé periodikum Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Halle), holandský Neophilologicus (Groningen) a české Slovo a slovesnost. Soustředění na genologickou problematiku napomohly kongresy v Curychu (1938) a v Lyonu (1939). Válečné události však další projekty znemožnily.

Genologie byla vždy vysoce senzitivní k posunům v literárněvědné metodologii. Na sklonku 50. let vzniká první genologický časopis Zagadnienia rodzajów literackich. Hned v jednom z prvních ročníků se v něm J. Trzynadlowski vyslovuje k uplatnění teorie informace. V jeho pojetí materiálu a instrukce s klíčem je dán pohled na literární žánr jako prostředek komunikace: stojíme zde na samém počátku aplikace komunikativní estetiky na genologii. Podobně v diskusi o genologické systematice se tříbilo funkční pojetí žánru běžné v strukturních metodách – v tom se později setkalo s pragmatizujícími liniemi literární vědy. Současně se rozšiřovala platforma žánrových transformací, k nimž bylo nutno zařadit i překlad, jehož výsledkem může být žánrový posun; zkoumaly se i další souvislosti vývoje literárních rodů (lyriky, epiky a dramatu) v závislosti na literárních směrech a vývoj orálních žánrů, bez nichž nelze pochopit ani genezi žánrů literárních.

Jedním směrem se tedy genologie vyvíjela k rozšiřování svého problémového půdorysu, druhým směrem se však začala znovu vracet k podstatě svého výzkumu, totiž k tomu, co to vlastně žánry jsou a jakou mají funkci. V 60. letech začíná v USA vycházet čtvrtletník Genre, který dokládá výrazný odklon anglosaské literární vědy od empirického odmítání obecných pojmů v literární vědě. Svéráznou „přílohou" tohoto periodika je kniha Paula Hernadiho *Beyond Genre* (1972), v níž autor předložil jednak klasifikaci dosavadní genologie, jednak svůj vlastní výklad. Literární žánry jsou zde chápány především jako orientační bod v procesu literární komunikace. Žánr je pojímán tradičně jako struktura složená z hierarchicky uspořádaných prvků: cesta k smyslu žánru tkví v odhalení vztahů mezi prvky žánrové struktury. Žánr je chápán jednak jako reálně existující entita, jednak jako model reálných děl. V této souvislosti nelze nepřipomenout stať U. Margolina O třech typech deduktivních modelů v teorii žánrů.[1]

Nové tendence související se senzitivitou genologie k metodologickým proměnám se projevují ve zkoumání žánrového kontextu: hledají se příčiny mizení některých žánrů nebo jejich zatlačování. Zkoumá se např. polarizace tragédie a komedie a sleduje se, jak z jednotlivých původně okrajových prvků vznikají v dobovém tlaku žánrové dominanty, ústup dramatu a nástup románu v této době nebyl prý způsoben ani tak vnějšími zásahy (názory puritánů, vyjádřenými např. pamfletem Jeremy Colliera A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, 1698), jako spíše vnitřním pnutím uvnitř těchto žánrů (drama v důsledku dlouhého vývoje nebylo schopno překonat svou tradiční strukturu směrem k moralizátorskému modelu, román začínal vlastně znovu, tedy takřka v nulovém tlaku tradičních struktur). Časopis Genre se také zaměřuje na současnou literaturu a vybírá si především pragmatické kontexty.

V tomto duchu jsou napsány také studie z amerického sborníku Teorie literárních žánrů.[2] V zásadě zde zůstává v platnosti pojetí žánru jako historicky (a pragmaticky) proměnného modelu, který lze objevit v konkrétních literárních dílech. Rumunský estetik Adrian Marino vyjadřuje však noetickou skepsi: teoretik žánru si zkoumaný útvar nemodeluje podle reálného textu, ale podle sebe, vidí ho – a priori – v ideální podobě. Marino se tudíž domnívá, že každá definice žánru je relativní. S tím lze souhlasit jen zčásti: právě přibližování a oddalování teorie a praxe, modelu a reality je podstatnou složkou dialektiky kultury v širokém slova smyslu: zastavit tento pohyb by znamenalo zastavit nebo omezit proces poznávání literárních děl jako důležité složky kultury a civilizace.

Vraťme se však k zmíněné reprezentativní monografii P. Hernadiho *Beyond Genre* (Ithaca and London 1972). Autor – kromě přehledu genologických koncepcí, které dělí na výrazové, pragmatické, strukturní a mimetické – vytváří vlastní systematiku vycházející z nenormativního pojetí žánrů. Cítí zastaralost triády lyrika – epika – drama; jeho klasifikace, jde skrze tyto kategorie a zdůrazňuje rovnováhu uměleckých prvků: žánry dělí na ekumenické (snaží se postihnout totalitu světa), kinetické (jsou založeny na akci, ději) a koncentrické (zdůrazňují rovnováhu děje a vizuální obraznosti). Uvedené žánry mohou zahrnovat prvky tragiky, komiky i tragikomiky. Z této koncepce vychází i neúměrný význam, který Hernadi přikládá „nenormativnímu" studiu žánrů. Tvrdí, že nejlépe koncipované žánrové teorie jsou více filozofické než historické a předpisující (prescriptive). P. Hernadi však podle našeho názoru poněkud nedocenil důležitost tzv. žánrových hranic: „řád literatury" (order of literature) nestojí v opozici k mezím žánrů (borders between literary genres); ty jsou – jak se domníváme – naopak projevem tohoto řádu. Žánrové hranice jsou ovšem pohyblivé, ale je nezbytné je neustále vytyčovat, neboť bez nich nejsme schopni poznat reálné modifikace žánrů a jejich proměny. Vytyčování žánrových hranic není totožné s normativním (předpisujícím) pojetím klasicismu: konstatuje fakta, jejich spojitosti a vývojové zákonitosti, nestanoví však normy. Proto – na rozdíl od P. Hernadiho – pokládáme žánrové hranice za podstatnou součást moderní genologie.

V jistém smyslu poststrukturalistickou koncepci vytváří Alastair Fowler.[3] Autor se již v některých studiích projevil jako kritik strukturních metod a úzce komunikativního pojetí artefaktu a v tomto smyslu poukazoval na racionální jádro Brunetièrovy biologické analogie. Literatura není podle něho jen pořadím slov (N. Frye), ale především nositelem tradice: tvoří ji tzv. centrální žánry, které přetrvávají a přitahují k sobě méně stabilní, „okrajové" formy. Pojem „literatura" se časově a prostorově proměňuje: například jednu dobu tíhl k moralitám, nyní se rozšiřuje na triviální literaturu (thriller, detektivka, pornografie). Mění se i pozice tzv. centrálních žánrů, modifikují se vztahy mezi žánry, koncepce literárního žánru je historicky labilní (například jestliže mohlo být kázání ve středověku krásnou literaturou, dnes již představuje literaturu věcnou). Fowler chápe žánr jednoznačně jako jediný možný způsob bytí literatury. V určitých obdobích se žánrům věnovala maximální pozornost (renesance); Fowler tvrdí, že vzrůst zájmu o žánry se vždy shodoval se vznikem velké literatury nebo jejímu zrození předcházel. Signálem pro rozpoznání žánru může být autorovo označení, běžná kritická praxe, poznámky a komentáře čtenářů nebo nepřímé označení. Fowler rozlišuje tyto žánrové kategorie: rod (kind: tedy lyriku, epiku a drama), druh (subgenre: součást rodu, například román v epice), modus (mode: způsob ztvárnění obvykle spojený s literárním směrem, například romantický román) a kompoziční typ (constructional type: např. Erziehungsroman). Jako všichni Anglosasové i Fowler zdůrazňuje v žánrové teorii kvantitativní hledisko.

Žánrovou a tudíž i nomenklaturní instabilitu žánrů dokládá autor tzv. „generickými nálepkami" (generic labels): např. román může dobově a prosto-

rově představovat něco jiného; častá jsou národní označení podobných jevů (skaz v Rusku, gawęda v Polsku, epos v Řecku, sága ve Skandinávii, costumbrismo ve Španělsku). Důležitou součástí Fowlerova výkladu je utváření žánru, v němž se rozlišují tři stadia (každé dílo je vzhledem k tradičnímu modelu sekundární; terciární vývoj kvalitativně proměňuje žánrový model, například dobrodružný román se v Melvillově Bílé velrybě mění v román symbolický). „Smrt žánru" je realitou (Fowler se odvolává na Šklovského teorii automatizace): jde o vyčerpanost jednoho žánrového typu, který v určité době převládal. Fowler se tak znovu vrací k biologické analogii Brunetièrově. V pasážích o transformaci ukazuje na žánrové kombinace (prosté spojování žánrů), agregace (rámcování), makrologii (zvětšování) a brachylogii (výběr), kontražánr (pikareskní román kontra Don Quijote), inkluzi (jeden žánr prostupuje druhý), generickou směs a hybridy. Podstatnou ve Fowlerově výkladu je definice žánru jako způsobu a pojetí transformačních modelů. Stranou však zůstávají příčiny těchto změn: proč například jsou některé žánry inertní, jiné lehce slučitelné, proč žánr zaniká („vyčerpává se"), proč se někdy znovu objevuje.

Před lety slovenský polonista a literární komparatista a genolog J. Hvišč, autor dvou obecně pojatých genologických publikací, určoval vztah společnosti a žánru, přičemž za žánrotvorný faktor pokládá také národní specifikum, myšlení, cítění, celkovou mentalitu společenského celku.[4] Synchronní popis žánru a jeho vklínění do společenského bytí však zdaleka nestačí: teprve diachronní pohled na žánrové transformace ukáže, v čem tkví soudržná síla žánrového kánonu navzdory společenským proměnám a v čem je naopak patrná historická variabilita a z jakých důvodů.

Dosavadní výklad problému genologických koncepcí se soustřeďuje na synchronní a diachronní pojetí žánru; ve stínu zůstala otázka žánrové systematiky a terminologie. I zde však postupně dochází k pokusům o reformy. A. Fowler má ve zmíněném díle *Kinds of Literature* pasáž, v níž se přímo vyjadřuje k podobným změnám a ukazuje, kdy je nezbytné zavádět nové pojmy, ale velmi obezřetně, nikoli překotně a radikálně. Fowlerova skepse je oprávněná: pojmy často vznikají v hlavách kritiků nebo novinářů ad hoc bez hlubšího promýšlení.

Na druhé straně značné posuny v chápání žánru, které teoretiky vedou až ke generickému agnosticismu (žánry se mísí, nemá tudíž smyslu vytyčovat žánrové hranice), si vyžadují určité změny v teorii, jak se například svého času projevily v ruských pokusech absolutizovat tzv. mravoličné žánry a zcela jinak pohlédnout na vztah kategorií rodu a žánru.

Podstatnou příčinou skeptického vztahu k podobným reformám žánrové systematiky je fakt, že stejně jako žánry mají v sobě určitou konzervující stabilitu, také myšlení o nich se nevyznačuje velkým radikalismem, spíše obezřetností. Základním argumentem je, že žánry se utvářely po staletí a ve svých archetypových podobách po tisíciletí a přemýšlení o nich je takřka stejně staré.

Tradiční evolucionistické představy o žánrovém systému se v posledních 20–30 letech podrobují ostré kritice: místo evoluce se mluví o transgresi a antropologii literárních žánrů. V tomto smyslu psal Edward Kasperski[5] u příležitosti dvou knih brněnských genologů (I. Pospíšil: Genologie a proměny literatury, Brno 1998; L. Štěpán: Polská epigramatika. Žánry fraška a epigram ve spektru malých literárních forem, Brno 1998): v kritickém posouzení koncepce tzv. žánrového rozpětí („rozpietość") spoléhá spíše na antropologii žánru než na jakési objektivizující anticipačně kauzální mechanismy.

O antropologickou koncepci literatury obecně a literárních žánrů zvláště usiluje také slovenský rusista Andrej Červeňák. V knize *Človek a text*[6] se tak dívá na romantismus ve studii *Romantizmus ako esteticko-antropologický genologický fenomén*.[7] Nevím, zda vývoj tzv. západních a slovanských literatur v období romantismu přesně odpovídá Červeňákovu názoru, že: „západny sa oblieka prevažne do hábov univerzálnych (kozmický smútok), slovanský do hábov národnych túžob a očakávaní"[8], spíše bych řekl, že slovanský mesianismus v sobě univerzalismus už musí mít a autorův oblíbený Dostojevskij tento protiklad takřka vyvrací, ale Červeňákovi jde o něco jiného: domnívá se, že v slovanských literaturách lidské romantické cítění je antropologičtější a přizpůsobuje i tradiční romantické antiteze pravdy a lži, nebe a pekla, smrti a nesmrtelnosti konkrétním lidským personifikacím nebo vlastnostem: „Slovanský romantizmus (romantizmus ako smer, ktorý démonizuje človeka a vytvára z neho titana alebo zloducha) ešte viac prehlbuje antropologický invariant slovanských literatúr."[9] Takto také koncipuje tzv. antropologickou genologii dedukující svá východiska z motivů lidské aktivity, jež jsou přírodní (genotyp), sociální

(fenotyp) a duchovní (nootyp) podstaty. Pro genologii je tedy nejdůležitější nikoli morfologie, ale spíše antropologický invariant. Ve studii *Pokus o poetologické dominanty slovanského romantizmu*[10] píše autor o historickém tématu, historických žánrech a o mytologizaci, v pojednání *K problematike démonizmu v ruskej literatúre*[11] uvádí, že antiteze démoni – cherubíni existuje v normativních poetikách (klasicismus, romantismus, socialistický realismus), zatímco v nenormativních poetikách dochází k oslabení principu deizace a démonizace, ačkoli i tu se projevuje tíhnutí k didaktizaci (některé postavy v dílech I. Turgeněva, F. Dostojevského a N. Černyševského). V tomto případě bych se zcela neztotožnil s antitetickým viděním normativní – nenormativní a jejím ztotožněním s některými vyjmenovanými směry – je to mnohem složitější a literatura je uměním potud, pokud se těmto schématům dokáže vyhnout nebo do nich zcela nezapadnout. Na druhé straně právě tato schémata slouží jako pomocné prostředky k racionálnímu uchopení složitých procesů s vědomím, že jde o modelování, nikoli o exaktní obraz literární reality.

Jestliže se nápor imanentních metod projevoval v 60.–80. letech 20. století jistým oslabením zájmu o sociologii literatury, někde dokonce takřka vyloučením této metody z obecného literárněvědného diskursu, později se již objevují záměrné návraty: například v samotném popřevratovém Rusku 90. let 20. století zájmem o sovětskou sociologickou školu. Má to svou logiku: úsilí o exaktnost metody v imanentních strukturálních přístupech bylo nahrazeno libovůlí různých interpretačních metod, které vycházely příliš svévolně z některých prvků hermeneutiky a z dekonstruktivistické skepse. Najednou nebylo čeho se chytit, zmizelo odvěké ukotvení, úsilí o relativní přesnost a postmoderní interpretace se rozplynula ve výlučném individualistickém esejismu. Návrat k různým podobám sociologismu a doslova žízeň po opětovném začlenění literárního díla do širších souřadnic prostředí a společnosti vytryskl jako projev zcela přirozeného hledání intelektuální rovnováhy.

Roku 1998 vyšla monografie prešovského rusisty Andreje Antoňáka *Sociokultúrna interpretácia románov M. Šolochova (Tichý Don, Rozoraná celina)*.[12] Autor v publikaci, která se pak stala podkladem jeho habilitace, ukázal způsob, jak zpřístupnit dva Šolochovovy romány z jiného zorného úhlu a současně prezentoval rozpory v samotném textu tak, že autora v očích současného čtenáře poněkud rehabilitoval. V posledních letech se ve světě vede diskuse o nové aplikaci sociologických a politologických metod při zkoumání literatury: je to úkol nadlidský, neboť takové aplikace se střetávají s překážkami, které i v minulosti při užívání těchto metod ovšem existovaly. Jde především o jejich mechaničnost a „služebnost" literatury, která tak často byla jen materiálem ideologických nebo přímo politických tezí (sovětská sociologická škola 20. let aj.). Antoňák se však podíval na tuto problematiku šíře a moderněji. Svůj přístup nazval „sociokulturním" a nutno říci, že přesně: jeho přístup spojuje sociologické a kulturologické hledisko a dotýká se tzv. národní psychologie. Zdá se, že se budeme muset čas od času vracet k strukturám, které vytvářely duchovní klima literatury a připustit, že strukturalisty kritizovaný H. Taine se svou triádou nebyl slepou vývojovou linií. Antoňák to názorně dokládá v pasážích o přírodních podmínkách, které do značné míry determinovaly duchovní život všech východních Slovanů (osudově nešťastné spojení půdních a klimatických podmínek). Je zřejmé, že se Antoňák vyhnul krátkým spojením, která byla charakteristická pro některé sociologické školy 19. a 20. století: jde mu o sociokulturní podloží, z něhož vyrůstaly romány Michaila Šolochova. Antoňákova práce soustředěná na sociokulturní sféru, se tu otvírá dalším problémovým okruhům, jako jsou ruská kultura a politická moc[13] a především vývojové paradigma ruské literatury 20. století, které se teprve vytváří. Z tohoto paradigmatu by neměl být a priori vyloučen žádný proud.[14]

I v české literární vědě se objevují pokusy nově koncipovat sociologickou metodu, např. ve stati Aleše Hamana, který navazuje na některé myšlenky Jana Mukařovského o přechodech mezi estetickou normou a normami mimoestetickými a manifestuje, že dnešní tzv. komunikativní pojetí literatury může být cestou inspirující se starou sociologií literatury a vytvářející most k překonání dnešní atomizace a subjektivizace: „Komunikativní založení kultury navozuje také možnost změny v přístupu k dějinám, který se rozchází s dnešním diskontinuitním pojetím (v zásadě se nepříliš lišícím od marxistického pojetí ekonomickospolečenských formací; u Foucaulta je zdrojem odlišností kulturních formací rozdíl řádů vědění, u Kuhna jsou to rozdílná vědní paradigmata). Proti tomuto diskontinuitnímu pojetí by bylo možno postavit pojetí literární historie jako hermeneutiky sociálně situovaného dialogu v čase […] Zdá se, že období atomizace, izolace, anarchie a bezbřehé plu-

ralitní tolerance (signalizující ztrátu hierarchie hodnot) příznačné pro konec století (a tisíciletí) vyústí nakonec v potřebu rehabilitovat dialektický koncept analogie, jednoty v rozdílnosti, jenž by umožnil navázat zpřetrhané souvislosti. Pojmy jednoty, celistvosti se totiž v obavě z uniformity autoritativních ideologií ztratily z obzoru dnešních intelektuálů. Analogie vývojových řad a jejich vzájemné vztahy vytvářející dialogické, sociálně strukturované kulturně komunikativní situace, je konceptem, jenž nabízí možnost takového pohledu na dějiny literatury, z jehož perspektivy by nebyly pouhou ilustrací obecných dějin, nýbrž aktivní složkou reflexe dějinného procesu kultury jako komunikace v čase."[15]

Toto volání po „obnovení pořádku" následuje po velkém třesku, který měl ze hry vyloučit předchozí „pořádek". Jinak řečeno: metodologická disperze byla pouhým nástrojem vzniku „nového pořádku", nyní je již „nevhodná". Dokonce se zdá, že tento příklon k sociologii literatury je příznačný pro každé společenské stadium upevňujícího se „nového řádu" (viz „negující" ruský formalismus a utvrzující sovětská sociologická škola) a sám o sobě svědčí o užitečnosti sociologických přístupů.

Prešovský literární vědec Valerij Kupko[16] vychází z ruské alternativní literatury a speciálně undergroundu ve smyslu odmítnutí veřejné prezentace běžné kdysi například v poezii za časů Jevgenije Jevtušenka anebo Andreje Vozněsenského. Začíná u tzv. Mapy poezie (Karta poezii), k níž došla Laboratoř sociokulturní dynamiky (1991): je zde ukázána hierarchická struktura ruské paralelní kultury a všechny možné vztahy mezi jednotlivými spisovateli a jejich díly. Mapa (kterou Kupko přetiskuje) je svědectvím stavu roku 1990, kdy se začaly masově vydávat sborníky a knížky Dmitrije Prigova, Gennadije Ajgího, Alexandra Jeremenka, Viktora Jerofejeva aj. Je zde skupina konceptualistů, metametaforistů, tzv. liazonovská škola, klub Poezija aj. Vrcholkem nové vlny je skupina experimentátorů, jako jsou Oleg Dark, Vladimir Sorokin, Valerije Narbikovová, Jevgenij Popov, Jurij Mamlejev, Jevgenij Charitonov aj. Kupko dává také k úvaze představy filozofa Pitirima Sorokina o třech druzích kultury (ideační: ve středu je Bůh, citové a idealistické jako syntézy ideace a citovosti). Celkově je pro paralelní umění charakteristická nedůvěra k možnostem literatury, které jí přikládala ruská tradice: literatura má smysl jen sama o sobě, není schopna plnit jiné cíle (společenské, politické, mravní, uvědomovací, filozofické apod.), jejím smyslem je věčný pohyb, neklid, nejistota, věčný experiment (v tom se přirozeně odvolává více na Gogola než Dostojevského nebo Tolstého). Nová alternativní literatura vzniká jako negace idealistického humanismu ruské klasiky a jejích variant 20. století, které vedly k lidským tragédiím. V tom cítí literatura stejnou vinu jako dnes někteří filozofové uchylující se proto k intimním okruhům, stejně jako zastánci tzv. mikrohistorie nebo metahistorie. Je to znak znevýznamňování příslušné činnosti, obavy z jejích důsledků. Oleg Dark (roč. 1959) pokládá nynější vývojovou etapu ruské literatury za přechodné období totálního přehodnocování: noví experimentátoři navazující na groteskní a absurdní linii světové literatury ukazují na nesmyslnost světa, šokují fyziologickými detaily, snaží se rozvrátit úhledný obrázek světa prezentovaný dosud starou literaturou (Mamlejev, Sorokin). Zkaženost literárních postav je jedním ze znaků této literatury (Viktor Jerofejev, Sorokin), V. Jelistratov mluví o čtyřech „sníženích" v dějinách ruského jazyka: první bylo puškinsko-karamzinské, druhé raznočinské, třetí po Říjnové revoluci, čtvrté v 80. letech 20. století. Jelistratov také mluví o kynickém přístupu, jemuž je cizí hierarchizace jazyka, naopak umožňuje, aby do literatury vtrhly nové vrstvy jazyka a stylu[17].

Kupkův text je pozoruhodný tím, že zdůrazňuje určité souvislosti nové literatury, ale chybí mu diachronní průřez, který by pouze nekonstatoval, ale poukazoval na hlubší souvislosti. Úkolem teoretika umění obecně je hledat společná místa, styčné body, prostupující se podloží a na jejich pozadí také frapantní odlišnosti a ostré řezy: zdá se, že Kupko zdůrazňuje spíše nutnost změn: nová literatura sice proklamuje ostrý rozchod s ruskou humanistickou tradicí, ale je to jen radikální reakce na minulost a takových bylo i v dějinách ruského umění mnoho a nakonec se začaly hledat opět spíše spojitosti: vzpomeňme na imaginární dopis V. Majakovského A. Puškinovi. Spíše nás ve vývojovém paradigmatu ruské literatury zajímá, na jaká stylová a poetologická období „noví Rusové" navazují a zda materiál vskutku potvrzuje předběžné hypotézy, že je to technologismus 18. století (k němu se ostatně vraceli již realisté – L. Tolstoj – nebo modernisté – A. Bělyj, B. Pasternak). Sociokulturní přístup ukazuje, z jakého podhoubí nová literatura vyrůstá a co ji společensky „živí": na druhé straně nelze pouštět ze zřetele imanentní posloupnosti poetologických řad.

Zájem o sociologii literatury, která se má odvozovat z nových komunikativních modelů literatury, svědčí o úporné snaze po „pořádku" v literárních hodnotách a také po pevnějších, exaktnějších kritériích literární axiologie. „Nová sociologie" by však měla vzít v úvahu také dlouholetý vývoj imanentních metod a nejen hermeneutiku a komunikativní estetiku. Jedině tak se může vyhnout chybám svých sociologických předchůdkyň, které byly v některých prostředích přímo tragické jak pro vědu, tak pro její pěstitele.

Přirozenou součástí obnovy sociologického pohledu na literaturu a literární žánry je zájem o starší texty, jejichž autoři se uměli vyhnout sociologickým krajnostem. V tom snad spočívá i smysl edice Sociologie literatury českého polonisty a slavisty Karla Krejčího.[18]

Nová doba přelomu tisíciletí vnesla do problematiky literární genologie nové polohy: jednak se snaží antropologicky rozšířit sféru své působnosti do jakési pangenologie, jednak posiluje diachronii oproti synchronii a hledá v minulosti zasuté tvary, které se genericky projevují například v současné postmoderní literatuře. Genologie řeší své současné problémy jednak tím, že se prostorově rozšiřuje, transcenduje k jiným vědním sférám – antropologii, sociologii a sociálním vědám – jednak že se upíná sama k sobě a svému niternému předmětu – žánru a zkoumá jej v různých souvislostech, posunech.

Do sborníku Humanistyka przełomu wieków[19] Józef Kozielecki, mimo jiné editor a autor spisu *Transgresja i kultura* (Warszawa 1997), píše úvahu nad možnostmi zdokonalení člověka: zdůrazňuje využívání intelektuálních rezerv, strategii autoevoluce, kulturaci a genetické inženýrství, jehož úskalí však chápe a nepodceňuje. Eduard Balcerzan zde ve stati *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia* vnáší do tradiční strukturalistické imanentní uzavřenosti – podle současných tendencí – koordinátu antropologie, kterou nachází již u S. Skwarzyńské a M. Głowińského – je to podle mého názoru v jistém smyslu neodpovídající modernizace, i když fenomenologické kořeny moderní polské literární vědy k tomu přirozeně vedly, ale nikoli v novějším slova smyslu. Myšlenky se v různých vědách různě opakují, je nutno je však metodologicky odstínit: jistě bychom Gorkého pojem „čelovekovedenije", tedy humanologie, nespojovali s moderní humanologií a antropologickým přístupem. Balcerzan za východisko pokládá vytvoření tzv. nové genologie, kterou definuje takto: „Nowa Genologia byłaby genologią wszystkich form komunikacji piśmiennej. Artystycznych, paraartystycznych i nieartystycznych."[20] Nejde o novou myšlenku: podobně se mluví o generální poetice, generální komparatistice – tento navrhovaný model by tedy byl generální genologií, kterou bychom mohli rozšířit ještě o zkoumání žánrů ústní lidové slovesnosti, třeba ze zvukových nosičů. Za mnohem důležitější však pokládám propojení různých sfér vědy a umění.

Postmoderna přináší studium intertextuality. V tomto smyslu není žánr jednou provždy dán, ale je závislý na čtenářské konotaci a konzumaci, je historicky proměnlivý. Lze však také docenit sémantický význam samotného textu, a to tak, že text, který se stal žánrovým prototypem, je již výsledkem intertextových a metatextových interakcí: na jedné straně ovlivňuje posttexty a vytváří „tvrdé jádro" žánru, na druhé straně posttexty svou individuální proměnlivostí vytvářejí pluralitu žánrových tvarů, takže autor vytváří význam a strukturu textu a tím již působí na čtenářský horizont očekávání.[21] Nejde ovšem o nic jiného než o jiná slova jiného diskursu, tedy o to, co jsem kdysi nazval *žánrovým rozpětím*; autor vytváří text, který má jen omezený počet valencí, na něž se dá konotace vázat. Žánr není tedy dán libovůlí recipienta, ale potencemi samotného textu, tudíž produkcí, která dává vnímateli jen určitý počet vazebných možností, a již tím vymezuje jeho recepci.

Návrat od diktatury synchronie k diachronii s sebou nese studium palimpsestičnosti žánrů, odkrývání žánrů skrytých pod povrchem jiných, „zvedání bahna ode dna", tedy svého druhu genologickou archeologii. Postmoderna se v tomto zachovala jako kdysi román: vstřebala do sebe staré postupy a proměnila je ve svou součást. Tyto úvahy odkrývají i obecnou dimenzi vztahu literárního žánru a literárního směru, jak se projevuje například ve vztahu postmodernistické poetiky a poetiky předcházejících směrů a jejich žánrových realizací.

Takto jsou například koncipována postmoderní díla s poetickým jádrem romantismu. Romantismus je jednak kompaktní celistvost, jednak disperzní fenomén a jednak fenomén transcendující. Jeho přesahy nastavují zrcadlo tzv. novým jevům, jako by potvrzovaly platnost latinského úsloví „nihil novi sub sole", a současně vrhají nové světlo na sám romantismus i na nové jevy a směry, ukazují na jejich sepětí, vnitřní

spřaženost a vzájemné zrcadlení. Takovým jevem je i postmodernismus a jeho poetika.

Romantismus ukazuje člověka v konfliktu se světem, realismus kontakt člověka a světa. Tato frapantní odlišnost má své žánrové reflexe, ať již se nazývají idyla, elegie, óda nebo výpravná báseň, a také postojové konsekvence, mj. vzpouru, smíření, vnějškovost, niternost, ironii a sarkasmus. Romantismus je také hra s textem, zpochybňování i znejisťování, zmar rozumu, ztráta pevných ukotvení, ambivalence, úzkost, metatextovost a kvázimetatextovost. Je zřejmé, že takřka vše, čím se vyznačuje postmodernismus, mělo své romantické podloží; jde jen o jiné navrstvení stejných nebo podobných jevů, o jejich transformaci, o posun jejich funkce a místa v literárním textu.

Příklad konfesního románu ukrajinské literární vědkyně, filozofky, básnířky a prozaičky Oxany Zabužko *Poľjovi doslidžennja z ukrajins'koho seksu* (1998) může řadu těchto předpokladů verifikovat. Toto dílo současně ukazuje, kolik aktuálních – individuálních, národních a sociálních – okruhů lze směstnat do těchto tradičních romantických vlastností traktovaných s postmoderním posunem. Současně také ukazuje zdvojenou metatextovost postmodernismu: autory této literatury jsou dnes často – mnohem více než dříve – ti, kteří ji také teoreticky reflektují (např. v české literatuře V. Macura nebo D. Hodrová).

Text tohoto románu je vlastně jedno velké oxymóron, respektive řetězce vzájemně se vylučujících antinomií dokládajících ambivalentnost životního pocitu postmoderního člověka: neví, co chce, zmítá se protikladech, chce být někým jiným, ale současně chce být sám sebou. Původní romantický individualismus, který se projevuje také v trýznivých rozporech, jak se prezentují zejména ve vypjatých narativních básních nebo v prozaických konfesích, nabývá v postmoderně podobu neřešitelné ambivalence života, k níž je člověk odsouzen.

Samostatnou kapitolou je intertextovost románu. Je to tu poněkud jinak než v běžných postmoderních textech: prvním rozdílem je tu úloha ruštiny a angličtiny, jejich citátovost. Postaru řečeno, je toto dílo psáno poněkud makarónským jazykem: ruština tu vystupuje jako druhý jazyk, jako věčný stín svého menšího bratra, mající zase vlastnosti Haßliebe, onoho mučivě ambivalentního pocitu: nenávidím a miluji.

Zpovědní román Oksany Zabužko ukazuje, že romantické modely založené na protikladnosti, vícevýznamové nejistotě a nepřekonatelné propasti člověka a světa nejsou životné jen tím, že se v jiných souvislostech znovu objevují, ale také v tom, že slouží jako stavební kostka nových struktur, v nichž přežívají, uchovávají svou stavbu, svůj patos a svou sílu. Není tu však již přímý fyzický dotek s realitou, kolem se vytvořila mřížka nových postupů, nových poetik: romantismus jako pravěký živočich zatavený do jantarového valounu.

Diachronní pohled na vývoj literárních žánrů, například podoby humoru v humoristických žánrech, může ukázat, že vedle převažujícího se vyskytuje ještě jiný širší, archaický, který se čas od času v literární evoluci palimpsesticky prolamuje na povrch.

K typům a prvkům humoru v literatuře lze přistupovat z několika hledisek: jedním je hledisko čistě jazykové nebo jazykově stylistické, jiné hledisko transcenduje více k literárněvědné stylistice a studiu stylu a poetiky. Typů humoru je řada a některé z nich se pohybují na pomezí satiry, grotesky a absurdna. Jsou díla a autoři, v nichž je humor dominantní složkou literární struktury, u jiných je jen menšinově a nevýrazně přítomen, jinde však hraje úlohu jakéhosi podtextu nebo jen zpola realizované nebo zcela nerealizované potence. Právě tyto mezní, krajní a jakoby atypické formy humoru však přicházejí ze dna vědomí a bytí, kde se humor tvoří, a prozrazují něco o jeho kořenech a spojeních. Díla, v nichž se objevuje tento atypický humor, jeho „černé díry" nebo spíše jeho skrytá potencialita, odkazují k původnímu utváření samotného pojmu a k jeho široké koncepci: na počátku je latinské slovo „hūmor" jako vláha, vlhkost vedoucí k radosti, úsměvu, ale také bolesti, tesknotě, slzám a obecněji k psychickým pochodům: základy humorální teorie, jak známo, položila Hippokratova koncepce o čtyřech šťávách v člověku, která se v renesanci rozšířila a stala se podložím humorální teorie anglické renesance. Oproti pozdější užší interpetaci, která humor a jeho projevy odlišovala od satirického výsměchu a komické karikatury, se širší pojetí humoru jako mobilizace potencí lidské psychiky v literatuře nebo alespoň v některých jejích vrstvách udržuje až po současnost. Jinak řečeno: v podstatě neexistuje literární dílo bez humoru v tomto širokém slova smyslu, bez humoru v pojetí „humorální teorie" Ben Jonsona[22]. Modernější koncepce humoru tuto šíři značně omezily, ale světová literatura se k tomuto širšímu pojetí často vracela, v mnoha případech skrytě a nepoznána, neboť toto pojetí bylo již skoro zapomenuto a někdy i eticky vylučováno. Naopak tato

díla evokující humorální teorie byla již od 19. století pokládána za podivná nebo podivínská, zvláštní. Jedním z rysů této šíře je známé míšení žánrů: oproti přísnějšímu klasicistickému oddělování tragédie a komedie vyvolávají tato díla představu vzájemného hlubinného prolnutí, při němž se jeden typ skrývá za druhým, ale zanechává v něm svůj otisk. Takové byly Shakespearovy *„bitter comedies"* (Shakespeare prý hrál v kusech Ben Jonsona), mnohem později nacházíme tyto ozvuky v atypických ruských komediích 19. století, například v *Hoři z rozumu* (Горе от ума, 1824) A. S. Gribojedova nebo v hořkých komediích A. V. Suchovo–Kobylina *Svatba Krečinského* (Свадьба Кречинского, 1852–56), *Proces* (Дело, 1856–61) a *Tarelkinova smrt* (Смерть Тарелкина, 1869), jež v řadě rysů anticipují – spolu s hrami M. J. Saltykova-Ščedrina *Pazuchinova smrt* (Смерть Пазухина, 1857) a *Stíny* (Тени, 1865) – poetiku „absurdní moderny" 20. století, mj. F. Kafku. Ozvuky této široké koncepce humoru najdeme také u N. V. Gogola v jeho maloruských (ukrajinských) povídkových sbornících z 30. let 19. století a také v *Mrtvých duších* (Мертвые души, 1842), kde se opírá o šíři imitovaného eposu, neboť autorovou ctižádostí bylo vytvořit nejen stavbu připomínající svou triadickou strukturou Dantovu Božskou komedii, ale také homérské eposy.

V literární linii, na kterou nyní pohlédneme blíže, je humor sice nastartován jako počítač, ale pak – abychom se přidrželi komputerového jazyka – „vytuhne" nebo „spadne": na počátku mobilizuje ony příslovečné „humores", posléze je však zmarňuje – tyto pokusy o humor v širokém slova smyslu jako o citovou mobilizaci a jejich zadržování jsou základní osou těchto děl, které reprodukují citovou deprivaci a odcizení člověka a světa.

Gogolův humor byl již mnohokrát zkoumán a interpretován, především humor jeho komedií, ale i humor jeho maloruských povídek ze sborníků *Večery na dědince blízko Dikaňky* (Вечера на хуторе близ Диканьки, 1831-32) a *Mirhorod* (Миргород, 1835). Právě zde se setkáváme s projevy humoru jako s prvky, které se z jazykové a stylistické roviny prolamují do žánrové struktury a vyvolávají nejistotu, pochybnost a ambivalenci. Lze to názorně demonstrovat na řadě povídek, mj. na povídce *Jak se pohádal Ivan Ivanyč a Ivanem Nikiforovičem* (Как посорился Иван Иваныч с Иваном Никифоровичем, 1835) v tom smyslu, jak o tom kdysi psal V. G. Bělinskij: od veselosti je jen skok k pláči a hluboké tragice – také v tom smyslu, kam až může lidská bytost klesnout a jaký je vůbec smysl lidského života; od humoristické povídky prochází žánrový zlom k poetice prozaické tragédie, přičemž se tyto povídky – V. G. Bělinskij jejich poetiku nazýval *reálnou poezií* – pozvedají k všelidské platnosti: všednodenní detail nabývá náhle jakýmsi prozřením a „přepnutím" nadčasové a mimoprostorové platnosti. Ještě příznačnější je v tomto smyslu Gogolova ambivalentní hra s idylou a antiidylou v povídce *Starosvětští statkáři* (Старосветские помещики, 1835) ze sborníku Mirhorod. Interpretační zrádnost povídky si uvědomoval již zmiňovaný V. G. Bělinskij, který ji nazval „slzavou komedií" (слезная комедия), v české tradici se mluví o plačtivé komedii (pův. francouzsky „comédie larmoyante"), ale u vědomí podmíněnosti tohoto označení, v jistém smyslu spíše symbolického, resp. názvu jako signálu nebo nálepky (label) – již tím však vyjádřil její dvojdomost. Další badatelé používali také označení „dvojdomá" (mj. „satirická idyla", idyla tragikomickými prvky apod.) V každém případě tu jde o spor mezi idylou a antiidylou, resp. o to, zda se idyla může spojovat se satirou. V jedné studii jsem naznačil, že jde o proces borcení idyly tím, že se do jejího uzavřeného prostoru prolamuje historie. Hromadění nekonfliktních poloh na pozadí probíhajících dějin pak samo o sobě vytváří humorné, směšné situace, při nichž se však příliš nesmějeme: pohybujeme se na pomezí radostné směšnosti, lítosti až tragiky. Hromadění pohostinství se mění v poživačnost, hromadění láskyplných gest v šedivý zvyk, hromadění velikosti v malost, vznešenosti ve směšnost.[23] Snad nejrespektovanější současný odborník na Gogolovy Mrtvé duše Jurij Mann v monografii *В поисках живой души* (2. vyd. 1987) uvádí doklady z deníku básníka V. A. Žukovského, že jednou večer Gogol četl kapitolu z Mrtvých duší a dodává: „Забавно и больно".[24] K směšnosti a humornosti Gogol směřoval, ale současně budoval takovou slovesnou strukturu, že směšnost se prolamovala do lítosti a smutku: metodu, jíž Gogol pracuje, bychom mohli nazvat permanentním zmarňováním humoru; také Puškin podobně ambivalentně vystihl svůj dojem z tohoto románu („смешно и больно") – jeden pocit rychle střídal druhý – zcela protikladný.

F. M. Dostojevského by jistě nebylo možné označit za humorného autora: jeho humor za sebou skrývá další významy, je spíše viditelnou fasádou hlubších a složitějších pocitů a citů. Humor jako mobilizace lidské psychiky se však objevuje v jeho povídkách 40. let

19. století; jeho humor vzniká tak, že se postavy jeho děl ocitají v nečekaných a protismyslných situacích, humor tu má podobu směšnosti, grotesky a absurdity. Jde o známé karnevalové scény pranýře, odmítání komunikace, podivných nemocí, zjevení dvojníků – a to vše v stresové atmosféře přízračného petrohradského počasí, zimy, mlhy a náledí. Na počátku je směšnost, která sice mobilizuje psychiku, ale nebudí dobromyslnost a klidnou jistotu, ale naopak nejistotu, rozkolísanost světa: humor jako hrozbu.[25]

Ve Franzi Kafkovi humor funguje jako svého druhu katarze, katarktické prohlédnutí a demystifikace. V povídkách a podivuhodných pseudobajkách exponuje Kafka absurdní situace, které činí výchozí, známé příběhy směšnými a protismyslnými, nebo jim dává novou interpretaci. Charakteristický je v tomto smyslu příběh *Pravda o Sanchu Pansovi*: „Sancho Pansa, který se tím ostatně nikdy nechlubil, podstrkoval za večera i v noci svému ďáblovi, jemuž později dal jméno Don Quijote, spousty rytířských i loupežnických románů, a tím si ho dokázal natolik držet od těla, že tento muž pak bezustání podnikal ty nejztřeštěnější činy, které však vzhledem k nepřítomnosti předem daného předmětu, jímž měl být právě Sancho Pansa, nikomu nezpůsobily škodu. Sancho Pansa, svobodný muž, následoval s klidnou myslí, snad i s jistým pocitem odpovědnosti, Dona Quijota na jeho výpravách a až do konce svého života měl z toho veliké a užitečné povyražení."[26] Podobně text *Mlčení sirén* reinterpretuje známou epizodu z *Odysseie* tak, že Sirény před Odysseem ani nezpívaly, ale mlčely, neboť mlčení je ještě strašnější zbraň než zpěv, ale Odysseus tolik věřil vosku ve svých uších a připoutání k stěžni, že odolal i jejich mlčení.

Humor vzniká z konfrontace obecně přijatelného nebo přijatého a nepřijatelného nebo nepřijatelně neobvyklého: vždy znamená vykolejení, vykořenění, počátek nejistoty; pokud se člověk z nejistoty vrací opět k jistotě, tedy ono neobvyklé je jen epizoda s časovým omezením, a vrací se do obvyklého a obecně přijatelného, je humor onou příslovečnou solí země, neboť soli – aby fungovala – musí být přiměřené množství, ani mnoho ani málo. Pokud se člověk z jistoty obecně přijatelného nevzdaluje, nedosahuje humoru, pokud se z ní vzdaluje nadlouho, příliš či natrvalo, podléhá nejistotě, stresu, šílenství: humor se mění v tragédii nebo míří do jiného světa.[27] Z tohoto hlediska by bylo možné říci, že humor je prvek, který má potenci transcendovat do jiných dimenzí a tam unášet lidského ducha: právě tyto vlastnosti smíchu a humoru vyvolávaly obavy již ve starověku a středověku. Nejde tedy jen o obavu moci, že na humor a na po něm následující smích nedosáhne, ale o jev obecně lidský, zasahující samu podstatu člověka.

Humor je jedním z jevů, které mají dvě tváře: stejně jako oheň je dobrý sluha, ale zlý pán, stejně jako jed může vystupovat v roli léku nebo prostředku dosahování smrti. Sporé náznaky humoru v *Zámku* (*Das Schloss*, 1926), jenž bývá označován za převrácenou romanci (inverted romance),[28] posilují absurdní nejistotu odcizení, jemuž je zeměměřič K., marně se snažící dosíci zámku, vystavován. V podobné linii skrytého, sporého, skoupého humoru, který spíše obnažuje svou hrozivou tvář, pokračují někteří čeští spisovatelé, kteří vycházeli z dobové ruské a skandinávské literatury, mj. Egon Hostovský.[29]

Podobně se generický projevuje v obnově staršího a širokého pojetí humoru Ota Filip v románu *Sedmý životopis* (Brno 2000, něm. v témže roce S. Fischer Verlag). Filipův humor je z rodu širokého humoru mobilizujícího lidskou psychiku, v němž jsou nečekané a komické epizody zmařňovány celkovým tragickým zarámováním příběhu a skeptickým až bezvýchodným pojetím dějin.

Genologická pojetí se musejí vyrovnávat s pohyby literatury, nicméně i při veškerém znejistění a zmíněné postmoderní ambivalenci si udržují jisté pevné, přísné kontury a tím působí jako spodní proud literárního vývoje a jeho reflexe: mezi obdobími uvolněnosti, destrukce a transformace a obdobím přísnější normovanosti vystupují jako udržovatelé balance žánrového systému, vytvářející sklenutí mezi strukturou artefaktů, jejich zřetězením v běhu času a horizontem recipientova očekávání. Současně působí jako scelující plocha mezi subdisciplínami literární vědy, tedy mají své vztahy k literární kritice a literární historii a teorii. Není nebo neměla by tedy genologie být pouze sumarizující, výčtovou disciplínou, ale také hodnoticí a historickou.

Axiologický a literárněhistorický aspekt žánru je dán také složitým vztahem kategorie žánru k literárnímu směru, jak to ostatně ukázal Grzegorz Gazda ve fenomenálním *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*,[30] stejně jako badatelé v dalších nových publikacích, kteří genologické otázky spojili s problémy komparatistiky, dialogu apod.[31] Podstatnou složkou dnešních koncepcí literární genologie jsou také *gender studies*: pohlaví jako jedna z důle-

žitých determinant literární tvorby bylo v minulosti nejednou opomíjeno, v současnosti existují všude na světě speciální literárněvědná centra, v nichž se literatura i její generická podstata vidí jako manifestace protikladných sexuálních principů, a tedy i protikladného vidění světa[32]

Rozšiřování genologického půdorysu se projevuje i v koncepci tzv. **integrované žánrové typologie**, jak ji vytváří brněnský tým v Kabinetu areálových studií.[33] Hlavním cílem je tu vytvořit styčný obor v důsledku vzájemného propojení sociálních a filologických věd na bázi studia areálů, v nichž se spojují sociálněvědní hlediska (např. historické, politologické aj.) s hledisky jazykovými, literárními a obecně kulturními, a na základě srovnávací typologie uměleckých, publicistických a odborných textů, která by propojovala filologické a sociální vědy a jejichž průnik by umožnil nové pohledy jak na jazyk a literaturu, tak na jednotlivé sociální vědy. Obor se tedy pohybuje ve dvou rovinách: v rovině areálovosti, která prostorově spojuje protínající se předmět obou vědních oblastí, tedy filologických a sociálních věd, a v rovině textového prolnutí na základě rodového (generického, žánrového) hlediska. Potřeba komplementarity obou rozsáhlých vědních oblastí je pociťována jako navýsost aktuální: filologové, kteří studují primárně a tradičně především jazyk a literaturu, cítí potřebu hlubšího záběru nejen ve smyslu studia kultury v širokém slova smyslu (dnešní **cultural studies** zde mají své dávné předchůdce v **kulturně historické škole**, která již v 19. století zahrnovala literaturu do rámce kultury jako její konkrétní případ), ale také **sociálněvědních aspektů areálu**, kde se mluví příslušným jazykem: starší pojem tzv. reálií (angl. **life and institutions**), tj. konglomerátu základních informací o životě v daném areálu, o společenském uspořádání apod., již svou povrchovostí nedostačuje. Na druhé straně pociťují sociální vědci určité rezervy ve znalostech tradičně filologických pohledů na daný areál: nejde jen o praktickou znalost jazyka, ale skrze jazyk o hlubší průnik do myšlení, literatury a kultury, které mohou být výhodným východiskem ke studiu sociálních věd. Jinak řečeno: nelze dnes již vystačit s pouhým monitoringem médií, ale je třeba i diachronního průniku, abychom pochopili reálné dění v areálu.[34]

Situace v areálu střední a jihovýchodní Evropy, který byl spojen s existencí totalitních a autoritativních režimů a nyní bývá nazýván postkomunistickým, si z tohoto hlediska zasluhuje mimořádné pozornosti. Právě sem se v poslední době přesouvá areálové těžiště sociálních věd, neboť o této oblasti můžeme vypovídat jednak z autopsie, jednak z pozice poměrně blízkého sousedství nebo snadné dostupnosti. Složité procesy v areálu bývalého Sovětského svazu, ale také ve střední Evropě a na Balkáně dokládají důležitost tohoto úkolu jak z hlediska praktického využití, tak z hlediska metodologického vývoje obou vědních sfér.[35]

V tomto smyslu je například slavistika výchozí disciplínou pro tato studia par excellence, neboť do sebe zahrnuje většinu tohoto areálu, ale také široké kontextové zapojení pokrývající jak celý Balkán, tak areál východoevropský a středoevropský (kontext slovansko-maďarský, slovansko-rumunský, slovansko-albánský a slovansko-řecký, slovansko-rakousko-německý a slovansko-baltský). Současně je nutné hledat tyto spojitosti v obecné teorii literárních žánrů, která by scelila jak žánry umělecké, tj. esteticky relevantní, tak neumělecké, věcné a vědecké.

Balcerzanova **generální genologie** byla již zmíněna: budoucnost genologie však patrně tkví až v jakési pangenologii, která by do svého epicentra přesunula nejen divadlo a film, ale také rádio, televizi, video a elektronická média, neboť právě ona umožnují do té doby nebývalé manipulace s textem a prakticky dokládají intertextovost literatury a šance takřka neomezené kreativity – nicméně trval bych na tom, že text dává mnoho, ale přece jen konečných nebo omezených možností, stejně jako historicky podmíněné prostředí recipienta. Zůstává tedy podle mého názoru – nehledě na zmiňované posuny – text východiskem a cílem i dnešní literární genologie; jak si jistě pozorný čtenář všiml, často se mění pouze slova, diskursy a kontexty – společní jmenovatelé jsou stále k nalezení. I to je patrně nepřímým důkazem omezených a vymezených možností genologických algoritmů, stejně jako donedávna ještě takřka magická problematika biologické genetiky se ukázala jako řešitelná a kalkulovatelná. Z tohoto hlediska je pěstování, promýšlení a usouvztažňování genologické terminologie v podobě epochálního slovníku základem, který vytváří i metodologické podloží literárněvědné či dokonce obecně uměnovědné disciplíny, jež se ani ve svém dynamickém rozvoji a v tlaku nových jevů nemohla vzdát své funkce udržovatelky kontinuity, rovnováhy a komunikační plochy nezbytné pro bytí řádu literatury.

Poznámky

[1] P. van Tieghem: La Question des genres littéraires. Helicon, tome 1, fasc. 1–3, s . 99-105. P. Hernadi: Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. Ithaca and London 1972. U. Margolin: On Three Types of Deductive Models in Genre Theory. Zagadnienia rodzajów literackich 1974, z. 1, s. 5–19.

[2] Theories of Literary Genres. University Park and London 1978.

[3] A. Fowler: Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford 1982. A. Fowler: The Life and Death of Literary Forms. In: New Directions in Literary History. Edited by Ralph Cohen. London 1974.

[4] J. Hvišč: Poetika literárnych žánrov. Bratislava 1985. J. Hvišč: Problémy literárnej genológie. Bratislava 1979.

[5] Przysłość i zasady genologii. O czeskiej szkole genologicznej z Brna. Zagadnienia rodzajów literackich, tom XLII, zeszyt 1–2 (83–84), Łódź 1999, s. 181–196.

[6] Človek a text. Nitra 2001.

[7] Cit. d., s. 33–44.

[8] Cit. d., s. 36.

[9] Cit. d., s. 37.

[10] Cit. d., s. 45–57.

[11] Cit. d., s. 58–67.

[12] MANOCON, Prešov 1998, 123 s.

[13] Viz o T. Klimowicz: Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917. Wrocław 1994.

[14] In margine: britský slavista z univerzity v Bath David Gillespie zařadil do svého výkladu ruského románu 20. století i román Nikolaje Ostrovského *Jak se kalila ocel* a zdůvodnil to právě potřebou úplnosti a reprezentativnosti určitého proudu – viz D. Gillespie: The Twentieth-Century Russian Novel. An Introduction. Oxford – Washington D. C. 1996; viz také naši recenzi The Twentieth-Century Russian Novel: the Problem of Change and Interpretation. Germanoslavica 1996, 1, s. 161–164.

[15] A. Haman: Historie literatury a sociologie, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, V 2, 2000, s. 11–12.

[16] V. Kupko: Новая проза как социокультурный феномен. Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov 2000.

[17] V. Kupko, 93.

[18] K. Krejčí: Sociologie literatury. Editoři: I. Pospíšil – M. Zelenka. Vychází ve spolupráci Ústavu slavistiky a Literárněvědné společnosti AV ČR. Masarykova univerzita, Brno 2001. Úvodní studie editorů: Souvislosti sociologického přístupu k literatuře a komparatistické impulsy Karla Krejčího v meziválečném období: na pomezí sociologismu a strukturální estetiky, s. 5–32.

[19] Pod redakcją Józefa Kozieleckiego. Wydawnictwo Akademickie „Żak", Warszawa 1999.

[20] Cit. d., s. 375.

[21] M. Juvan: Žanrska identiteta in medbesedilnost, Primerjalna književnost, 2002, 1, s. 9–26.

[22] V anglické renesanci vytvořil Ben Jonson sérii povahových komedií (comedies of humour), v nichž v podstatě vycházel ze zmíněných antických teorií a antického lékařství (viz jeho hry *Every Man in His Humour*, 1598, *Every Man Out of His Humour*, 1599): v lidském těle jsou namíchány štávy (humores): u někoho převažuje krev – to odpovídá člověku sangvinickému, někde žluč (choler) odpovídající člověku popudlivému, cholerikovi, někde hlen (phlegm) vlastní člověku lhostejnému a netečnému, flegmatikovi, někde tzv. černá žluč korespondující s melancholií (viz Z. Stříbrný: Dějiny anglické literatury 1, Praha 1987, s. 216).

[23] Podrobněji srov. I. Pospíšil: Otázka tzv. polyvalence žánru (Gogolovi Starosvětští statkáři), in: I. P.: Genologie a proměny literatury, Brno 1998, s. 59-63. Viz také Záhadný Gogol. Praha 1973 (ed. Lad. Zadražil), Ch. Passage: The Russian Hoffmannists. The Hague 1933, А. Елистратова: Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Москва 1972, V. Erlich: Gogol'. New Haven and London 1969, H. McLean: Gogol's Retreat from Love. Toward an Interpretation of Mirgorod. American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. The Hague 1959, s. 225–243, R. A. Peace: Gogol's Old World Landowners. The Slavonic and East European Review, October 1975, s. 504–520, R. Poggioli: Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue. Indiana Slavic Studies III, Bloomington 1963, s. 54–72. Г. А. Гуковский: Реализм Гоголя. Москва – Ленинград 1959.

[24] Ю. Манн: В поисках живой души, Москва 1987, с. 36.

[25] Ю. Тынянов: Достоевский и Гоголь. К теории пародии. Петроград 1921, A. Červeňák: Tajomstvo Dostojevského. Nitra 1991, В. В. Виноградов: Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Ленинград 1929, М. Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1963, F. Kautman: F. M. Dostojevskij – věčný problém člověka. Praha 1992, A. de Yonge: Dostoevsky and the Age of Intensity. London 1975.

[26] F. Kafka: Popis jednoho zápasu, Praha 1968, povídka *Pravda o Sanchu Pansovi*, s. 135.

[27] I. Pospíšil: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995.

[28] Viz E.-M. Kröller: Kafka's Castle as Inverted Romance. Neohelicon IV, 3–4, Budapest 1976.

[29] F. Kautman: O Egonu Hostovském. Rané prózy Egona Hostovského. In: F. K.: O literatuře a jejích tvůrcích (Studie, úvahy a stati z let 1977–1989), Praha 1999, s. 97–136.

[30] Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

[31] Viz Dialog – Komparatystyka – Literatura. Pod red. Edwarda Kaspierskiego i Danuty Ulickiej, Warszawa 2002. Nadzieje i zagrożenia. Slawistyka i komparatystyka u progu nowego tysiąclecia. Pod red. Józefa Zarka, Katowice 2002. H. Janaszek-Ivaničková: Nowa twarz postmodernizmu. Katowice 2002.

[32] Selbstenwurf und Geschlecht. Kolloquium des Interdisziplinären Zentrums für Frauen- und Geschlechterstudien an der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald. Herausgegeben von Ulrike Jekutsch. Königshausen&Neumann, Würzburg 2001. Viz naši rec.: Slavica Litteraria, X 5, 2002, s. 134-135. Piórem i wdziękiem. Kobiety w panteonie literatury rosyjskiej. Praca zbiorowa pod redakcją Wandy Laszczak i Darii Ambroziak. Uniwersytet Opolski. Opole 1999, 160 s. Viz naši rec.: Feministický pohled na ruskou literaturu z Opole. Opera Slavica 2000, roč. X, č. 3, s. 53-54. Kraskowska, E.: Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego. Wydanie II przejrzane i zmienione. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003. Viz naši rec.: O ženské literatuře z Poznaně. Opera Slavica XIV., 2004, 3, s. 56–57.

[33] Viz Integrovaná žánrová typologie. Ed.: I. Pospíšil. Brno 1999. Areál – sociální vědy – filologie. Ed.: I. Pospíšil. Brno 2002.

[34] Viz Litteraria Humanitas XI. Crossroads of Cultures. Central Europe from the Point of View of Linguistics and Literary Scholarship. Ed.: Ivo Pospíšil. Brno 2002. Comparative Studies in Central Europe. Eds.: Ivo Pospíšil, Michael Moser. Brno 2004.

[35] Z areálové a problémově blízké sekundární literatury uvádíme funkčně jako vzorek: Altermatt, U.: (Hg.): Nation, Ethnizität und Staat in Mitteleuropa. Wien – Köln – Weimar 1996. Bátonyi, G.:

Britain and Central Europe 1918–1933. Oxford 1999. Béhar, P.: Zentraleuropa im Brennpunkt. Graz 1994. Bilance a výhledy středu Evropy na prahu 21. století. Brno 2000. Bister, F. (hrsg.): Kulturelle Wechselseitigkeit in Mitteleuropa. Ljubljana 1995. Boden, M.: Nationalitäten, Minderheiten und ethnische Konflikte in Europa. München 1995. Buchleitner, K.: Das Schicksal der anthroposophischen Bewegung und die Katastrophe Mitteleuropas. Schaffhausen 1997. Burmeister, H.-P.: Boldt, F.: – Mészáros, G.: (Hrsg.): Mitteleuropa: Traum oder Trauma? Bremen 1988. Busek, E.: Mitteleuropa: Eine Spurensicherung. Wien 1997. Busek, E. – Bix, E.: Projekt Mitteleuropa. Wien 1986. Busek, E. – Wilflinger: Aufbruch nach Mitteleuropa: Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents. Wien 1986. Central Europe. Centrisme interlittéraire des littératures de l'Europe Centrale. Literární studie. Práce Slovanského ústavu AV ČR, 5, Masarykova univerzita, Brno 1999. Redacteurs: Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Decloedt, L. R.-G., Van Uffalen, H.: (Hg.): Der niederländische Sprachraum und Mitteleuropa. Wien – Köln – Weimar 1995. Pospíšil, I.: A Chapter from Brno Ukrainian Literary Studies: the Creative Activity of Mečislav Krhoun and His Book on Jurij Feďkovyč. In: Pagine di ucrainistica europea. A cura di Giovanna Brogi Bercoff, Giovanna Siedina. Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, 83–90. Pospíšil, I.: Il centrismo interletterario mediterraneo e la letteratura russa. In: Il Mediterraneo. Una rete interletteraria. La Méditerranée. Un réseau interlittéraire. Stredomorie – medziliterárna sieť. A cura di Dionýz Ďurišin e Armando Gnisci. Università degli studi di Roma „La Sapienza", Studi (e testi) italiani. Collana del Dipartimento di italianistica e spettacolo, Roma 2000, 101–109. Pospíšil, I.: Sergij Vilinskij an der Masaryk-Universität in Brünn: Fakten und Zusammenhange. Wiener Slavistisches Jahrbuch, Bd. 42, 1996, 223–230. Česko-slovenská vzájemnost a nevzájemnost. Ed. I. Pospíšil, M. Zelenka. Brno 2000. Dorovský, I.: Balkán a Mediterán. Literárně historické a teoretické studie. Brno 1997. Dorovský, I.: Balkánské meziliterární společenství. Brno 1993. Humanistyka przełomu wieków. Pod redakcją Józefa Kozieleckiego, Wydawnictwo Akademiczne „Żak", Warszawa 1999. Jihoslovanské literatury v českém prostředí. Ed.: Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. Brno 1999. Kontext – překlad – hranice. Studie z komparatistiky. Praha 1996. Kvapil, M.: Bohemo-Serbica, Bohemo-Croatica. Praha 1996. Kvapil, M.: Serbica. Litterarum memoria. Praha 1998. Pospíšil, I.: Krizis filologičeskich nauk i literaturovedčeskaja rusistika v konce tysjačeletija. Russkij jazyk v centre Jevropy 2, Associacija rusistov Slovakii, Banska Bistrica 2000, 44–52. Pospíšil, I.: Literární dílo jako reflexe meziliterárnosti (Anatolij Kim - Jurij Rytgev – Čingiz Ajtmatov). In: Litteraria Humanitas VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Brno 1998, 48–59. Pospíšil, I.: Problémy humanitních věd a literární věda: velké krize a velká očekávání. In: Literární věda na prahu 21. století. Nauka o literaturze u progu XXI stulecia. Sborník z mezinárodní vědecké konference. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej. Opava 2000, ed. Libor Martinek, 42–51. Pospíšil, I.: „Stará" a „nová" komparatistika: pragmatismus a ruský maximalismus u Karla Čapka. Opera Slavica 1993, 1, 16-24. Pospíšil, I.: The Danger of Loneliness: the New Splendid Isolation. In: Reinhard Ibler (Hrsg.): Von der sozialistischen zu einer marktorientierten Kultur? Würzburg 2000, 83-96. Pospíšil, I.: Utopičnost a hlubinnost literární vědy (Meditace in margine projektu Dionýze Ďurišina). Opera Slavica 1993, 1, 44–47. Pospíšil, I.: Východoslovanské meziliterární centrismy na pozadí balkánských centrismů. Zbornik Matice srpske za slavistiku, Beograd 1994, t. 46–47, 19–27. Východoslovanské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR. Ed.: Danuše Kšicová. Brno 1997.

III. Obecné aspekty teorie, historie a typologie románu

Román (z franc. „roman“ = pův. lit. dílo psané lidovým jazykem, tzv. lingua romana rustica, na rozdíl od lingua latina) pro tento účel definujeme jako prozaický žánr velké epiky směřující k celistvému obrazu člověka a světa.

Teoretikové románu se shodují na některých dalších rysech žánru, které jej definují: relativně volná struktura, větší počet postav, jevů a událostí, vývoj líčeného prostředí a charakterů, tvarová různorodost, schopnost integrovat jiné celistvé žánry nebo jejich prvky (drama, lyrika, elegie, balada apod.). G. W. F. Hegel definoval román jako „buržoazní epopej“, čímž naznačil další dvě vlastnosti žánru: 1. jeho dominantní úlohu v rámci literatury podobnou té, kterou hrál ve starověkých kulturách *epos*; 2. sepětí strukturní „volnosti“ románu s vývojem měšťanstva jako nového společenského hegemona; 3. jeho velkou noetickou (poznávací) schopnost. Vzhledem k strukturní rozmanitosti a schopnosti vstřebat heterogenní materiál může román výrazněji než jiné žánry plnit nejrůznější funkce (estetickou, ale také didaktickou, filozofickou, publicistickou aj.).

Základním znakem románu je permanentní syntéza: za neustávající integrace nových motivů, žánrových prvků a žánrových vrstev prochází řetězcem tvarových proměn, které vrcholí v uzlových vývojových bodech (např. rytířský román syntetizuje prvky antické literatury včetně antického románu, pikareskní román k nim ještě připojuje motivy světské literatury apod.). Permanentní žánrová syntéza je doprovázena parodickými nebo pseudoparodickými postupy, které vyvolávají dojem nadřazenosti románu nad ostatními žánry, toho, že si román ostatní žánry podřizuje (Michail Bachtin).

Na genezi románu jsou dva protikladné názory: 1. Román vznikl v starověkých kulturách (jeho stopy nacházíme již ve starém Egyptě, rozvinul se však až v helénském období); 2. Román vznikl jako měšťanský žánr, jeho počátky jsou spjaty se vznikem a rozvojem buržoazie (Hegelova „buržoazní epopej“).

I když samo slovo pochází z raného středověku, žádná teorie nespíná počátky románu výslovně se středověkem. Kvantitativní teorie románu vymezují žánr počtem stran nebo slov (E. M. Forster) a někdy dokonce odmítají užívat obecného pojmu román, neboť jednotlivé slovesné struktury se prý od sebe podstatně liší.[1] Nejschůdnější cestou k překonání těchto protikladů je **pojetí kontinuitně diskontinuitního (přetržitě nepřetržitého) vývoje románu**: román vzniká ve starověku, pak se jeho vývoj přerušuje, pokračuje znovu ve středověku, většinou ve veršové podobě, znovu navazuje v renesanci (pikareskní román), baroku, rokoku, klasicismu atd. Jde vždy o svého druhu nový počátek, současně však „paměť žánru“ navazující na předchozí vývojové etapy.

Román má své kořeny v epickém vyprávění veršovém nebo prozaickém: jeho žánrovým podložím jsou mýty, eposy a drobná prozaická vyprávění s náměty nebo příběhy z všedního života člověka sdělující nějakou zkušenost nebo poskytující – často v náboženské podobě – životní ponaučení a pravidla. Slovesné útvary připomínající román se objevily v Číně za dynastie Chan (206 př. n. l. – 221 n. l.), kdy se utvářel jednotný spisovný jazyk a kdy kolem roku 100 n. l. byl vynalezen papír (*Wang Čchung: Lung–cheng,* čes. *Kritické úvahy*). V Indii ve 3.–5. stol. n. l. vznikal soubor prozaických příběhů o lidech a zvířatech *Paňčatantra* (čes. Kniha o pěti částech). Orientální román pak rozvíjel vlastní paradigma a od 19. století do značné míry navázal na evropský román.

Antický román navazoval na drobné epické příběhy egyptské a na celou epiku mediteránní oblasti, mj. v dílech *Proměny (Zlatý osel)* od Apuleia (2. stol. n. l.), *Příběhy aithiopské* od Héliodóra a *Dafnis a Chloé* od Longa (oba 3. stol. n. l.). Z helénské tematiky vychází také román středověký (z té doby také nese své jméno) představující veršovanou velkou epiku a ve své erbovní skladbě *Alexandreis*, která původně vznikla z latinské předlohy od Iulia Valeria (4. stol. n. l.), líčí dobrodružství Alexandra Makedonského prezentovaná v pozdějších národních variantách (francouzské, německé, české, polské, srbské, ruské) jako příběhy středověkého rytíře. První dílo, které nese název román, je *Roman de Brut* z r. 1155. Středověký román vznikal cyklizací tematických okruhů antických a raně středověkých (cyklus artušovský, karolinský aj.). Prozaickou variantu rytířského románu představuje *Amadis Waleský* od G. Ordóneze de Montalva (16. stol.). Tematická vývojová linie antického a pseudoantického románu se táhne až do 17. stol. a má podobu románu galantního, pastýřského a preciózního (Madelaine de Scudéry, 1607–1701).

V renesančním období se přerývaná vývojová linie románu štěpí na extenzivní a intenzivní typ. Extenzivní typ je spojen s šibalským románem (pikareskní román), intenzivní s počátky psychologického románu (Madame de Lafayette: *Kněžna de Clèves*, 1678). Konkrétní románová díla, například *Gargantua a Pantagruel* (1533–1535) od Françoise Rabelaise a *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* (1605) od Miguela Cervantese syntetizují v parodické a pseudoparodické formě podněty rytířského, pastýřského a pikareskního románu.

Vývoj románu se zintenzivnil v 18. století. Pro rozvoj jeho vyprávěcí techniky měli velký význam již autoři 17. století, např. Paul Scarron (1610–1660), autor *Komického románu* (1651), nebo Hans Jakob Christoffel von Grimmelhausen (1621 n. 1622–1676), autor barokního pikareskního románu *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus* (1669). Zatímco román Henryho Fieldinga (*Tom Jones, historie nalezence*, 1749) nebo F. R. Lesage (*Gil Blas*, 1749) spojují pikareskní příběh s mravoličným líčením, Denis Diderot (1713–1784) a Voltaire (1694–1778) vytvářejí filozofický román s psychologickou introspekcí.

Do vývoje románu pronikavě zasáhla doba sentimentalismu: jednak v zdůraznění introspektivní, intenzivní, emocionální problematiky (J. W. Goethe, S. Richardson, J. J. Rousseau), jednak v parodickém utváření nového typu románu v díle Laurence Sterna (1713–1768, *Tristram Shandy*, 1760–1767). Objevují se nové druhy románu, které využívají stavebních postupů jiných žánrů – cestopisu a dopisu: vzniká cestopisný a epistulární román.

Na sklonku 18. století se prohlubuje integrace fantastických a kronikových prvků a v období preromatismu a romantismu pak vrcholí v typech černého, gotického, fantastického a konfesního (zpovědního) románu (Horace Walpole: *Otrantský zámek*, 1765; Anne Radcliffová: *Záhady Udolpha*, 1794; E. T. A. Hoffmann: *Ďáblův elixír*, 1815–1816; Benjamin Constant: *Adolphe*, 1816).

V průběhu 19. století se z různých pramenů (povídka, novela) cyklizací nebo experimentováním s fabulí vytvářejí různé typy románu, v nichž se rozvíjí sociální, psychologická a filozofická dimenze. Převažující typ sociálně psychologického románu, jak jej pěstují Stendhal (1783–1842), Honoré de Balzac (1789–1850), Victor Hugo (1802–1885), Gustave Flaubert (1821–1880), Ivan Sergejevič Turgeněv (1818–1883), Charles Dickens (1812–1870), William Makepeace Thackeray (1811–1863) a další ústí v epopejový román *Vojna a mír* (1865–1869) Lva Nikolajeviče Tolstého a polyfonní (mnohohlasý) román Fjodora Michailoviče Dostojevského, který již předjímá některé postupy moderního románu.

Ve 20. století román zintenzivňuje svůj vývoj jak směrem k vnější expanzi, tj. ke vzniku obrovských tradicionalistických narativních celků (roman-fleuve [román-řeka], románová sága, již zmíněný epopejový román, generační román, románová kronika), např. v dílech Thomase Manna (1875–1955), Romaina Rollanda (1866–1944), Maxima Gorkého (1868–1936), Michaila Šolochova (1905–1984), Johna Galsworthyho (1867–1933) a dalších, nebo k vnitřní restrukturaci žánru a k experimentálnímu románu. Těmito novátory byli mimo jiné Rus Andrej Bělyj (1880–1934), autor románů *Petrohrad* (1909–1916) a *Stříbrný holub* (1910), Francouz Marcel Proust (1871–1922), autor románového projektu *Hledání ztraceného času* (1913–1927) a anglicky píšící Ir James Joyce (1882–1941), autor románu *Odysseus* (1922).

Metatextové prvky („román o románu“) a nové existenciální využití románové fabule včetně techniky tzv. vnitřního monologu (monologue interieure) a proudu vědomí (stream of consciousness) dávají vznik novému typu románu (Robert Musil: *Muž bez vlastností*, 1930–1943; Virginia Woolfová: *K majáku*,

1927; John Dos Passos: *Manhattanská přestupní stanice*, 1925; Willliam Faulkner: *Když jsem umírala*, 1930; Gertruda Steinová: *Jak se rodí Američané*, 1925; Ernest Hemingway: *Sbohem, armádo,* 1929).

Souběžně s nimi nabývá na síle mytologický román snažící se spojit *mýtus* a moderní mýtotvorné tendence (Thomas Mann, Michail Bulgakov, nositel Nobelovy ceny za literaturu Gabriel García Márquez). Zvláštní místo v románových typech zaujímá iniciační román (román zasvěcení), který často skrytě prochází různými románovými typy: je založen na mystériích spjatých se zasvěcovacím (iniciačním) rituálem.

Od 50. let 20. století se začíná – jako už poněkolikáté – hovořit o krizi románu, která je spojena s „vyčerpaností" starých postupů založených především na psychologizaci. Proti tomu stojí snaha depsychologizovat a obnažit román jako umělou konstrukci, která nemá schopnost podat „objektivní" zprávu o světě a působí spíše jako reflexe bloudění, hledání a nepoznávání (francouzský nový román [nouveau roman]) reprezentovaný různými autory s různou poetikou, jako jsou např. Alain Robbe-Grillet, roč. 1922, Michel Butor, roč. 1926 či Robert Pinget, roč. 1922).

Nové postoje ke světu se promítly do postmoderního románu v jeho sémantické ambivalenci, metatextovosti, intertextovosti a syžetové hravosti, jak to předvádí např. Umberto Eco (1932) v románech *Jméno růže* (1980), *Foucaultovo kyvadlo* (1988) a *Ostrov včerejšího dne* (1994).

Složitost žánrové podoby románu se projevuje v jeho typologii. Může být tematická (dobrodružný, detektivní, sportovní román aj.), metodická (psychologický, historický román aj.) nebo konzumentská (román pro ženy, dívky, chlapce, děti, „pro celou rodinu" apod.). Teoretikové románu se několikrát pokusili o obecnější typologii založenou povětšinou na výstavbových zásadách (román obrazný, charakterový, deskriptivní, kronikový, časový, prostorový, extenzivní, intenzivní, dostředivý, odstředivý), nicméně tato typologie se běžně neujala.

Morfologie a typologie románu se neustále proměňuje, navazuje kontakty s jinými druhy umění (kinoromán, comics), ve věku nových reprodukčních technik uvolňuje své spojení s knihou, transponuje svůj příběh do jiných médií (televize, video) a jiných zobrazovacích metod, které mohou měnit a zásadně modelovat vnímání člověka a lidské existence (virtuální realita). Nadále však zůstává – ve své esteticky hodnotné i triviální podobě (červená knihovna, krimiromán, harlekýnky apod.) – prostředkem hromadné literární komunikace a v tomto smyslu nejkomunikativnějším literárním žánrem.

Již toto načrtnuté schéma vývojové linie románu ukazuje na klíčový význam románové typologie a „filozofie". Nejvýrazněji do této oblasti zasáhlo několik filozofů, estetiků, genologů a teoretiků literárních žánrů. György (Georg) Lukács (*Theorie des Romans*, 1915–1920) vidí v románu obdobu eposu (hegelovské *epopeje*), ovšem na vyšším stupni rozrušování totality bytí – v románu – na rozdíl od eposu – není již dána extrémní totalita života, román ji nepředvádí, pouze k ní směřuje. Ve sféře typologie dochází Lukács k abstraktně idealistickému typu (Don Quijote), přičemž pro 19. století je podle něho románovou dominantou neschopnost reality uspokojit potřeby duše. Goethova volná meistrovská trilogie představuje pro něho pokus smířit individuum se společností, u Lva Tolstého vidí typ románu transcendujícího k epopoji, k přizpůsobení rytmům přírody.

Pro Michaila Bachtina (sb. Вопросы литературы и эстетики, 1975, čes. *Román jako dialog*, 1980; studie však vznikaly mnohem dříve, koncepčně v podstatě od 20. let, zejména za pobytu v běloruském Vitěbsku, kde nyní od 90. let vydávají speciální bachtinologický časopis *Dialog – Karnaval – Chronotop*) je román výsledkem mnohohlasosti společenského styku: není tedy jen výsledkem rozkladu eposu, ale adekvátní reflexí nové skutečnosti. Základním kritériem románové typologie je pro Bachtina jednak kritérium mnohohlasosti (román monologický a polyfonický), jednak literární časoprostor (chronotopos), podle něhož mluví o řeckém románu, o tvorbě Apuleia a Petronia, o antické biografii a autobiografii, folklórním chronotopu, rytířském románu, pikareskním, rabelaisovském a idylickém chronotopu. Ve ztracené práci o výchovném románu, z níž se zachovala jen malá část, užívá také tohoto typologizačního kritéria. Fragment této práce s názvem *Výchovný román a jeho význam v dějinách realismu* (Роман воспитания и его значение в истории реализма) je však také důležitým pramenem upřesněné Bachtinovy typologie románu. Právě zde M. Bachtin uvádí i román putování (roman stranstvovanija) a román zkoušky (roman ispytanija). Přitom však už neúhybně sleduje linii vedoucí k výchovnému románu či románu formování. Na základě své chronotopové typologie se propracovává ke kategorii hrdiny a k jeho modifikacím. V románu putování (cesty) jsou velmi slabě

rozvinuty časové kategorie, není tu historický, ale tzv. avanturní (dobrodružný) čas. Růst a vývoj člověka tento typ románu nezná. Román zkoušky už předvádí složitého člověka, který je vystaven úderům okolí a musí projevit svůj habitus. Tento rys spatřuje Bachtin už v Apuleiových Proměnách (Zlatý osel) a v raněkřesťanských hagiografiích.

Za důležitou křižovatku románové evoluce pokládá však až barokní román, od něhož jedna cesta vede k dobrodružně hrdinskému románu (linie anglického „gotického" románu) a druhá k pateticko–psychologickému sentimentálnímu románu (Richardson, Rousseau). Přitom román zkoušky se od 18. století jen zřídka vyskytuje v čisté podobě, ale zůstává nicméně žánrovým podložím i v dílech Balzakových a Stendhalových, proměňuje se i podoba zkoušky (zkouška geniality, schopnosti, vyvolenosti, biologické a sociální přizpůsobivosti).

Biografický román má své kořeny v antice, ale rozvíjí se i na bázi křesťanských hagiografií. Syžet je založen nikoli na narušování životního běhu (jako v románu putování a zkoušky), ale naopak na jeho typických rysech (narození, dětství, učednictví, sňatek, kariéra, práce, smrt) – tak se utváří biografický čas, který se nemůže nezapojit do širšího času historického. Tak byla připravována půda pro vznik německého tzv. výchovného románu (Erziehungsroman).

Zde se Bachtin znovu vrací k časoprostorovým charakteristikám žánru a ukazuje, že jeho tématem je utváření člověka v historickém čase. Tento typ románu tudíž nepředvádí hotového člověka, ale bytost, která se hotovým člověkem teprve stává. Bachtin nerozlišuje mezi pojmy Erziehungsroman a Bildungsroman (román výchovný a román formování). Je si vědom mlhavosti pojmů, která dovoluje, aby sem byla zařazována různorodá díla řady autorů (F. Rabelaise, J.-J. Rousseaua, J. W. Goetha, G. Kellera či I. Gončarova, L. Tolstého, R. Rollanda nebo Th. Manna)[2] Někteří tuto řadu zužují (ti, kteří se řídí ryze kompozicí), jiní naopak rozšiřují (za výchovný román pak pokládají i Fieldingova Toma Jonese).

M. Bachtin dělí výchovný román na pět typů: 1. zárodečný tvar, v němž utváření člověka může být ukázáno i v cyklickém čase, např. v idyle (jeho prvky najdeme u Sterna a L. Tolstého), 2. Svět a život jsou prezentovány jako zkušenost nebo škola, jimiž hrdina prochází, 3. biografický typ, který už popírá cykličnost (David Copperfield), 4. Utváření člověka jde ruku v ruce společně s reálným historickým časem (Rabelais, Goethe).

Z hlediska románové typologie je přínosný i pokus B. A. Grifcova, který se v knize *Teorie románu* (Теория романа, 1927) shoduje s Bachtinovým pojetím románu jako „vševládnoucího" žánru, i když s některými výhradami. Grifcov vytváří podobný obraz boje žánrů jako Bachtin, ale román vidí nejen v útoku, ale také pří obraně svého „panství" a při ústupu. Kromě tradiční typologie autor zdůrazňuje, že románová typologie není podřízena jiným literárním kategoriím (např. směrům, tématům apod.), a zvláště si všímá kritéria prostorovosti (extenzivní a intenzivní román). Právě u Grifcova nacházíme počátek koncepce přetržitě nepřetržitého vývoje románu.

Pokusem o imanentní typologii románu jsou studie Edwina Muira a Percyho Lubbocka. Podle Muira je předstupněm románu „romance" (history), tedy řetězce příběhů, kde postavy vystupují v zárodečné podobě. Pikareskní román (novel of the road) je kolébkou nových románových typů: román dramatický je regulován intenzitou děje, román charakteru se rozvíjí spíše v prostoru, panoramaticky, kronika preferuje vývoj v čase, časoprostorový román (space--time novel) je řetězcem románů charakteru a románů dramatických (M. Proust). P. Lubbock dělí román na obrazný (pictorial), do něhož řadí i kroniku, a dramatický. Jejich konvergencí vznikaly další románové typy.[3]

Období moderny a postmoderny přináší další propojování románových typů a stírání žánrových hranic, které byly ještě v druhé polovině 19. století citelné: tzv. sociálně psychologický román zkoumající v podstatě osud jedince v společenských tlacích a v sevření dějin uvolňuje místo složitějším vyprávěcím strategiím, experimentu s žánrem a jeho poetikou, ale později také silnějšímu mezitextovému navazování, intertextualitě, v jistém smyslu reflektující tradiční struktury, cizopasící na nich a konfrontující je s novými pohledy.

Zatímco všichni tito teoretikové chápou antický původ románu takřka jako axiom, Vadim Kožinov prosazoval v knize z 60. let 20. století *Zrození románu* (rus. Происхождение романа, Moskva 1963, čes. 1965) spíše sociologizující představu, podle níž je vznik románu spojen se zrodem a vzestupem měšťanstva. Svou pravdu má i E. M. Forster, který jako beletrista poznamenává, že díla označovaná jako román jsou často velmi odlišná a stěží bychom pro ně hledali společného jmenovatele. Nicméně – ať již

vedeme počátek románu od antiky nebo od renesance – je tu patrné nejen vývojové přerušení, ale také permanentní navazování, jakási kontinuitně diskontinuitní linie, jako by román mnohokrát vznikal, zanikal a opět vznikal v jiných souvislostech, přitom však neztrácel paměť žánru projevující se ve formě žánrových reminiscencí a textového navazování.

Z návrhů románové typologie, k nimž někteří teoretikové románu dospěli, vyplývá nejen diskontinuita a navazování románu jako takového, ale i jednotlivého románového díla, které se jakoby rodí znovu z jedné nebo několika výchozích struktur, žánrových podloží (tento pojem jsem poprvé použil v knize *Labyrint kroniky*, 1986, později také v *Rozpětí žánru*, 1992). Tyto typologie také ukazují na pluralitní charakter románových pramenů, jak se o nich ostatně v souvislosti s ruským románem zmiňuje již Melchior de Vogüé. Ve 20. století se situace románu zkomplikovala, románový tvar se stal složitějším tím, že se, jak v přehledové studii z roku 1994 a později i jinde[4] tvrdí Daniela Hodrová, vzdal (sám bych spíše řekl „částečně vzdal") své mimetické funkce a uchyluje se k principu intertextuality ve spojitosti s nástupem postmodernismu, který souhrn motivů a postupů vyvěrajících z moderny zbavil modernistického univerzalismu ve jménu plurality, diskontinuity, diference, partikularity, decentralizace apod. Současně však nelze pustit ze zřetele to, co bylo řečeno o pluralitě románových pramenů. To se ostatně týká i intertextuality, která bývá pokládána za jeden z hlavních rysů románu 20. století; i když v jiné funkci a s menší měrou subjektivního uvědomění, je vlastně stálým průvodcem románu.

Od strukturní typologie románu, o níž jsme se výše zmiňovali, se dnes ustupuje spíše ke zkoumání románu jako výrazu širších duchovních struktur společnosti: takto pojímá tento žánr – pokud se jím zabývá – v některých svých studiích ze svazku *Z druhého břehu* V. Svatoň.[5] Slovenský rusista A. Červeňák zase pohlíží na román z pozice kulturního antropologa.[6]

Směřování k uchopení románu jako složitého komplexu filozofických struktur prosazoval ve své knize z konce 60. let 20. století český básník a prozaik, kafkolog a dostojevskolog, odborník na filozofii T. G. Masaryka a Jana Patočky František Kautman.[7] Oddíl *Problémy moderního románu*, jímž je kniha uvedena, je tu přímo klíčový. Autor vystihuje pozici románu – zejména v 19. století – mimo jiné takto: „Román XIX. století byl výrazně tendenční. Četba románů za dlouhých zimních večerů, kdy zvláště na malých městech a venkovských sídlech nebyla jiná možnost rozptýlení a krácení dlouhé chvíle, znamenala spojení příjemného s užitečným, bavila, napínala, přinášela estetické prožitky a současně poučovala v době, kdy v mnoha oblastech vědeckého poznání byl román opravdu téměř jediným zdrojem poučení."[8] Jestliže toto praví autor o románu obecně, platí to mnohonásobně o ruském románu, a to v důsledku společenského systému (cenzura) a nerozvinutých speciálních věd: román svou rozlehlostí a popularitou byl často užíván jako textová maska k sdělování společenskovědních a hlavně filozofických, ideologických a politických obsahů.

F. Kautman se domnívá, že v 19. století se román stále více objektivizoval (G. Flaubert, É. Zola), tedy důraz přenášel na jevy vnější skutečnosti, ale to není zcela pravdivé: spodní proud psychologických tvarů nepřestává existovat a – jak známo – spíše se posiluje. F. Kautman v duchu dobově módního zaujetí M. Bachtinem si speciálně všímá polyfonického románu F. M. Dostojevského a jevů, které román 20. století zachycuje (odcizení, ale také integrace nových vědeckých objevů). Kautmanova kniha syntetizovala v románu první poloviny 20. století jeho dialogičnost, karnevalovost (M. Bachtin), introspektivnost, básnivost a experimentálnost.

Na sklonku 20. století slovenský literární historik a teoretik Valér Mikula upozornil na příkladu slovenské literatury na problém autentičnosti a stylizovanosti. Autentičnost bývá – nikoli však vždy – spojena s autorem (pod maskou tzv. upřímnosti) a na počátku s romantismem, i když ani zde to není jednoznačné. Mikula na závěr ukazuje, že zatímco dosud se funkce kultury viděla v přesouvání fakticity do znakové sféry, právě v postmoderně se část znakové sféry vnímá jako oblast skutečných zážitků a pokračuje: „Postmoderný hedonizmus nemusí tak znamenať iba nezmyselné hromadenie zážitkov až do úplného vyčerpania a nemusí ústiť do kvantitatívneho kolapsu. Môže byť tiež pokusom o kvalitatívne znovuzrodenie – o zopakovanie zážitku v jeho znakovej podobe, a o jeho znakové privolanie (citovanie) alebo anticipovanie, obmieňanie alebo konotovanie, skrátka o jeho zmnoženie, ktoré nikdy nie je jeho klonovaním – pokiaľ tomuto zmnožovaniu prisúdime etiketu umenia."[9] Tento poznatek – byť vyvozovaný z literatury obecně a slovenské zvláště – je o to příznačnější pro román

jako takový oscilující mezi póly autenticity a stylizace vlastně od počátku své existence.

Zcela čerstvým příkladem mohou být také úvahy slovinské badatelky Alenky Koron o vztahu autobiografie a románu, kdy přímo jde o vztah fikce a non-fikce, jinak řečeno, krásné a věcné literatury, pro nějž autorka hledá nejen novou metodologii, ale také terminologii; inspirována románem L. Kovačiće Kristalni čas (1990) a N. Pirjevce Zaznamovane (1992) navrhuje novou generickou třídu „román jako autobiografie".[10] Ostatně podobného problému, tj. poměru faktu a fikce, se svým způsobem na materiálu historického románu dotýká slovinský literární teoretik Miran Hladnik, když sleduje proměnu typologie žánru historického románu.[11] Autor bohužel neřeší problém hranic historického románu vzhledem k přítomnému okamžiku, spíše si všímá různých podob jeho artikulace: minulost je buď esteticky přitažlivá, nebo slouží jako pozitivní alternativa přítomnosti; v současnosti prý historický román využívá dějin jako pozadí, aby ukázal neměnnost lidské přirozenosti v čase nebo je využil vzhledem k přítomnému okamžiku metaforicky (viz historiosofický román).

Také na slovinském materiálu ukazuje žánrovou synkrezi (spíše bychom asi v tomto případě využili pojmu „syntéza", když synkrezi či synkretismus nebo synkretičnost pokládáme za přirozenou, nikoli volní kvalitu; dílo je synkretické bez autorova uvědomění, syntézu vytváří autor uvědoměle) současného románu Alojzija Zupan Sosič.[12] Slovinská literární věda věnovala románu a jeho typům v posledních letech mimořádnou pozornost včetně speciální konference v sérii Obdobja.[13]

Román jako žánr, který se různými prostředky (kvantitou, rozlehlostí nebo zkratkou, ukotvením v minimalismu uměleckého detailu, v oscilaci autenticity a stylizace, faktu a fikce) snaží uchopit realitu a člověka v ní, v čemž je moderním a postmoderním soupeřem dávného eposu, reflektuje epochální posuny i jejich subjektivní vyústění, ať již jde o tzv. konec dějin nebo různé formy globalizace a partikularizace, etnicity, multinacionality a multikulturality. Tu se musí vyrovnávat i s představou své příliš široké reprezentativní kompetence vycházející patrně z racionality evropského osvícenství, jež nyní naráží na sílu jiných civilizací a kulturních tradic a musí svou expanzivnost přehodnocovat. Terry Eagleton si myslí, že kultura, která tak silně a neskromně expandovala, musí zase zaujmout pozici, která jí kdysi náležela: „We have witnessed in our time an enormous inflation of the notion culture, to the point where the vulnerable, suffering, material, bodily, objective species-life which we share most evidently in common has been hubristically swept aside by the follies of so-called culturalism. It is true that culture is not only what we live by, but in a sense what we live for. Affection, relationship, memory, belonging, emotional fulfilment, intellectual enjoyment: these are closer to most of us that trade agreements or political contracts. Yet nature will always finally have the edge over culture, a phenomenon known as death, however much neurotically self–inventing societies seek implicitly to deny it. And culture can always be too close for comfort. Its very intimacy is likely to grow morbid and obsessional unless we place it in an enlightened political context, one which can temper these immediacies with more abstract, but also in a way more generous affiliations. Culture in our time has waxed overweening and immodest. It is time, while acknowledging its significance, to put it firmly back to its place."[14]

Současný román, tj. román posledních desetiletí, je obecně zasažen odstředivými pohyby, napětím mezi středem a okrajem, centrem a periferií – o tom je v souvislosti s areálovým přístupem v humanitních a sociálních vědách, včetně filologie, značná literatura (viz bibliografii).

Anna Housková (1998) však na hispanoamerickém případě ukázala, že jde o běžné civilizační a kulturní pohyby v tom smyslu, že pozoruhodné a pak i vývojově nosné útvary včetně románu vznikaly na okraji civilizací: „Objev hispanoamerického románu v Evropě v šedesátých letech 20. století je srovnatelný se zájmem, jaký o osmdesát let dříve vzbudil román ruský. Podobnost obou událostí není nahodilá: jde o setkání s oblastmi na pomezí západní kultury. Jejich díla patří k žánru evropského románu, a zároveň právě z pomezí, kde se dotýká více kulturních tradic, přinášejí trochu jiný úhel pohledu. Ostatně v dějinách evropského románu už na samém počátku moderní epochy silně zapůsobila další pomezní oblast: Španělsko, jeho pikareskní román a Don Quijote."[15]

Podle mého názoru však nelze souhlasit s tím, že v tomto případě jde o napětí mezi centrem a periferií nebo že k těmto průnikům docházelo jen na okraji kulturních a civilizačních bloků: Španělsko 16. a 17. století rozhodně nebylo na okraji tzv. Západu; potom bychom se museli zeptat, co to vlastně onen kulturní Západ je a kdo k němu patří. Spíše jde o místní střet

civilizací a kultur a krizi jednoho systému: tak se objevuje pícaro jako ekonomický důsledek objevu Nového světa; tak lze chápat i odjakživa multikulturní Rusko; podobná propojování ostatně vznikají i ve střední Evropě, která již svým označením na okraji čehokoli není a být nemůže; jde jen o kulturní průnik slovansko-germánsko-maďarsko-románsko-židovský trvající po staletí. Autorka inspirována moderní literární teorií věnuje mimořádnou pozornost literárnímu prostoru, o čemž svědčí pojmy „šťastné místo", „patriarchální statek", „předměstí", „pampa", „archetypální vesnice" apod.[16]

Osobně nejsem proti tradičnímu morfologickému (i chronotopickému) přístupu s určitým duchovním přesahem: tento komplementární kompromis se snažíme uplatnit i v některých partiích tohoto celku.

Poznámky

[1] Z děl, která se vyjadřují k románové teorii a historii odkazujeme alespoň k těmto: M. Bachtin: Román jako dialog. Praha 1980. E. M. Forster: Aspekty románu. Bratislava 1971. G. W. F. Hegel: Estetika I.–II.. Praha 1966. D. Hodrová: Hledání románu. Praha 1989. D. Hodrová: Román zasvěcení. Praha 1993. J. Hrabák: Čtení o románu. Praha 1981. J. Hrabák: Poetika. Praha 1973. W. Jens: Pan Meister. Dialog o románu. Praha 1967. V. Kožinov: Zrození románu. Praha 1965. Krausová, N.: Epika a román. Bratislava 1964. Krausová, N.: Príspevky k literárnej teórii. Poetika románu. Bratislava 1967. Krausová, N.: Rozprávač a románové kategórie. Bratislava 1972. Lukács, G.: Metafyzika tragédie. Teorie románu. Praha 1967. O svetovom románe. Zborník štúdií. Red. Mikuláš Bakoš. Bratislava 1967. Robbe-Grillet, A.: Za nový román. Praha 1970. Román a „genius loci". Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře. Praha 1992. Svatoň, V.: Epické zdroje románu, Praha 1993. Šklovskij, V.: Teorie prózy. Praha 1948. V. Svatoň: Z druhého břehu. Praha 2002.

[2] Viz naši knížku Od Bachtina k Solženicynovi. Srovnávací studie (Brno 1992) a studii Michail Bachtin a takzvaný výchovný román. In: Bachtinovské inšpirácie, Bratislava 1989, s. 75-86.

[3] Viz mj. P. Lubbock: The Craft of Fiction. London 1966. E. Muir: The Structure of the Novel. London 1946.
Zkoumání typologie, geneze a struktury románu se více či méně dotkla mimo jiné tato díla, která jsme ve svých reflexích brali více v úvahu: R. Anderson: N. M. Karamzin's Prose. Houston 1974. М. Бахтин: Эстетика словесного творчества. Москва 1979. М. Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1963. M. Bachtin: Román jako dialog. Praha 1980. М. Бахтин: Вопросы литературы и эстетики. Москва 1975. J. Bailey, J.: Tolstoy and the Novel. New York 1966. O. Bělič: Španělský pikareskní román a realismus. Praha 1963. A. Bém: Tajemství osobnosti Dostojevského. Praha 1928. Н. Бердяев: Миросозерцание Достоевского. YMCA Press, Praha 1923. R. Bjornson: The Picaresque Hero in European Fiction. University of Wisconsin Oress 1977. D. Boden: Das Amerikabild im russischen Schrifttum bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Hamburg 1968. W. Brown: A History of Eighteenth-Century Russian Literature. Ann Arbor 1980. B. Bursov: Dostojevskij a jeho svět. Praha 1978. J. Catteau: La Création littéraire chez Dostoïevski. Paris 1978. G. Clive: The Broken Icon: Intuitive Existentialism in Classical Russian Fiction. New York 1972. A. Cross: N. M. Karamzin: A Study of His Literary Career, 1783-1803. Carbondale and Edwardsville 1971. Л. В. Чернец: Литературные жанры. Москва 1982. A. Červeňák: Tajomstvo Dostojevského. Nitra 1991. А. С. Демин: Русская литература второй половины XVII - начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. Москва 1977. А. С. Демин: О древнерусском литературном творчестве. Опыт типологии с XI по середину XVIII вв. От Илариона до Ломоносова. Studia Philologica, Языки славянской культуры, Москва 2003. Диалог – карнавал – хронотоп, журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина, Витебск (1995). В Днепров: Черты романа 20 века. Москва – Ленинград 1965. H. Dubrow: Genre. London – New York 1982. J. Dunlop: The History of Fiction. London 1845. Б. Эйхенбаум: Сквозь литературу. Сборник статей. Ленинград 1924. V. Erlich: Gogol. New Haven and London 1969. D. Fanger: Gogol and His Reader, in: Literature and Society in Imperial Russia 1800-1914. Stanford 1978. D. Fanger: Gogol and His Reader. Stanford 1978. J. Fennel – A. Stokes: Early Russian Literature. Berkeley 1974. А. В. Флоровский: Чехи и восточные славяне I.–II. Praha 1935-1947. Freeborn, R.: The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace. Cambridge University Press 1973. Gifford, H.: The Novel in Russia: from Pushkin to Pasternak. London 1964. Gillespie, D.: The Twentieth-Century Russian Novel. An Introduction. Berg, Oxford – Washington 1996. К. Головин: Русский роман и русское общество. Санкт-Петербург 1897. Greenwood, E. B.: Tolstoy: The Comprehensive Vision. J. M. Dent-Sons Ltd., London 1975. Б. А. Грифцов: Теория романа. Москва 1927. А. Григорьев: Эстетика и критика. Москва 1980. Л. Гроссман: Поэтика Достоевского. Москва 1925. D. Hodrová: Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru. Praha 1989. D. Hodrová: Místa s tajemstvím. Praha 1994. D. Hodrová: Román zasvěcení. Praha 1993. J. Hrabák: Čtení o románu. Praha 1981. J. Hrabák: Poetika. Praha 1973. История русского романа в двух томах. Москва – Ленинград 1962. История русской литературы XI–XVII веков (под ред. Д. С. Лихачев). Москва 1980. W. Jens: Pan Meister. Dialog o románu. Praha 1967. F. Kautman: F. M. Dostojevskij – věčný problém člověka. Rozmluvy, Praha 1992. V. Klotz: Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965. В. Кожинов: К социологии русской литературы XVIII – XIX веков (К проблеме литературных направлений). In: Литература и социология. Художественная литература, Москва 1977, с. 137–177. V. Kožinov: Zrození románu. Praha 1965. N. Krausová: Epika a román. Bratislava 1964. N. Krausová: Príspevky k literárnej teórii. Poetika románu. Bratislava 1967. N. Krausová: Rozprávač a románové kategórie. Bratislava 1972. K. Krejčí: Fyziologická črta v české literatuře. In: Slovanské studie, Brno 1979, s. 59-73. E. Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955. H. B. Lathrop: The Art of the Novelist. London 1921. Д. С. Лихачев: Поэтика древнерусской литературы. Ленинград 1967. Д. С. Лихачев: Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Москва 1982. Д. С. Лихачев: Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили. Ленинград 1973. E. Ljackij: Historický přehled ruské literatury. Část I. Staré ruské písemnictví (XI.-XVII. stol.). Nákladem Slovanského ústavu, Praha 1937, přel. Žofie Pohorecká. E. Ljackij: Historický přehled ruské literatury. Část II. Ruské písemnictví osmnáctého století. Praha 1941 (zachovaný výtisk má podobu korektur svázaných do pevných desek). Ю. Лотман: Роман А. С.

Пушкина „Евгений Онегин“. Комментарий. Пособие для учителя. Ленинград 1980. J. Mandát: Počátky ruského epistulárního románu. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, D 29, 1982. J. Mandát: Ruská sentimentální povídka. In: J. M.: Ruská sentimentální povídka I.-II. Úvodní studie - Texty - Komentáře. Praha 1982. S. Mathauserová: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury. Praha 1986. R. Merkelbach: Roman und Mysterium in der Antike. München und Berlin 1962. G. S. Morson: Hidden in Plain View. Narrative and Creative Potentials in *War and Peace*. Stanford University Press 1987. G. S. Morson: The Boundaries of a Genre. Dostoevsky's *Diary of a Writer* and the Traditions of Literary Utopia. University of Texas, Austin 1981. B. Müller: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München 1978. O poetice literárních druhů (M. Červenka, J. Holý, M. Jankovič, P. Janoušek, M. Kubínová, M. Mravcová). Sestavila a redigovala Marie Kubínová. Praha 1995. O svetovom románe. Zborník štúdií. Red. Mikuláš Bakoš. Bratislava 1967. H. Nebel, Jr.: N. M: Karamzin: a Russian Sentimentalist. The Hague and Paris 1967. В. Г. Одиноков: Художественная системность русского романа. Новосибирск 1976. В. Г. Одиноков: Художественно-исторический опыт в поэтике русских писателей. Новосибирск 1990. В. Г. Одиноков: „И даль свободного романа...“ Новосибирск 1983. Osemnáste storočie v ruskej literatúre. Zodpovedný red. Oľga Kovačičová. Bratislava 1996. Viz naši rec.: Slavia 1997, roč. 66, seš. 1, s. 111–113. Ch. Passage: The Russian Hoffmannists. The Hague 1963. В. А. Покровский: Проблема возникновения русского „нравственно-сатирического“ романа (О генезисе „Ивана Выжигина“). Ленинград 1933. Rothe, H.: N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Bad Homburg, Berlin und Zürich 1968. J. L. Sammons.: The Mystery of the Missing Bildungsroman, or: What Happened to Wilhelm Meister's Legacy? Genre, vol. XIV, s. 2, Summer 1981, s. 229-246. M. Simpson: The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents. Columbus 1986. В. В. Сиповский: Н. М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника“. Санкт-Петербург 1899. В. В. Сиповский: Очерки истории русского романа I–II. Санкт-Петербург 1909–1910. Spielhagen, F.: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883. J. Striedter: Der Schelmenroman in Russland: ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol'. Berlin und Wiesbaden 1961. V. Svatoň: Epické zdroje románu. Z teorie a typologie ruské prózy. Praha 1993. W. Theile: Immanente Poetik des Romans. Darmstadt 1980. J. Trzynadlowski: Rozważania nad semiologią powieści. Wrocław 1976. Typologie du roman. Wroclaw 1984. T. H. Uzzell: The Technique of the Novel. New York 1964. A. N. Veselovskij: Historická poetika. Bratislava 1992. В. В. Виноградов: Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Ленинград 1929. M. de Vogüé: Le Roman russe. Plon, Paris 1886. A. de Yonge: Dostoevsky and the Age of Intensity. London 1975. Е. М. Сахарова: Энциклопедия русской жизни: роман и повесть в России второй половины 18 – начала 20 века. Москва 1988. Romananfänge: Versuch zu einer Poetik des Romans. Berlin 1965. M. Bauer: Romantheorie. Stuttgart – Weimar 1998. H. U. Lindken: Theorie des Romans. Stuttgart 1998. B. Hillebrand (Herausgeber): Zur Struktur des Romans. Darmstadt 1978. P. D. Tobin: Time and the Novel: the Genealogical Imperative. Princeton 1978.

[4] D. Hodrová a kol.: ... na okraji chaosu ...Poetika literárního díla 20. století. Praha 2001.

[5] Název své knihy studií si vypůjčil od ruského emigranta, křesťanského socialisty a revolucionáře Alexandra Gercena (V. Svatoň: Z druhého břehu. Studie a eseje o ruské literatuře. Praha 2002). V Gercenově provedení šlo o publicistiku s ruským názvem С того берега (z let 1847–1850). Tato paralela by se dala ovšem promýšlet dál, jistě i bez vědomí nebo i proti názoru autora: Gercenovy statě zachycují přelomové období evropské historie, které mnoho slibovalo (kolem roku 1848). Gercen však již tu uviděl praskající puchýře společenského napětí a vnitřní červivost, která byla tak vzdálená Rusku a jeho problémům. Tedy na jedné straně přelomovost tohoto období, jeho zklamané a zklamávané naděje a deziluze, na straně druhé Rusko jako zvláštní svět, jako jiný břeh, než je ten náš – evropský. Ostatně jiný ruský spisovatel sovětského období, dnes konzervativní romanopisec, dříve kritik Stalinova kultu Jurij Bondarev, nazval ambivalentním slovem „břeh“ celý román z roku 1975. Svatoň je českým rusistou, který – na rozdíl od jiných – ukazuje na Rusku to, co je pro ně specifické, co je od nás odlišuje, co tvoří jeho alternativu naší technologie a pragmatismu. Jiní v něm naopak hledají podobnosti, společné rysy, topoi. To neznamená, že by je Svatoň neviděl nebo nechtěl znát a jimi se zabývat, ale více ho zajímá to, co dělá z Ruska svébytný kontinent, samostatný světadíl, který ve světě respektují i poté, co již říše zvaná Rusko nebo SSSR neexistuje a dnešní podstatně zmenšené Rusko zajisté přestalo hrát úlohu supervelmoci a je dnes státem v podstatě na mocenské úrovni Francie, Británie nebo Německa (tak to ovšem zcela není a v USA se o tom dobře ví). Je příznačné, že Svatoň neprobírá literaturu jako takovou, ale vždy ji zapojuje do širších souvislostí jako znak obecnějšího jevu zvaného ruská duchovní kultura. Jde většinou o stati z konferenčních sborníků, dobových literárněvědných časopisů nebo o doslovy ke knihám. Ve stopách Václava Černého tu zkoumá třeba Puškinův titanismus, ale celkově jej více zajímá tzv. mise ruské literatury, tedy to, čím Rusové přispěli k vytváření evropské kultury nebo co si o tom sami mysleli („Mise“ ruské literatury. Rusko v očích Nauma Berkovského, Lidská jedinečnost u zrodu ruské prózy. Novely N. M. Karamzina, Puškin a jeho „národní“ tragédie aj.). Za zvlášť inspirativní pokládám však studii Gogolovo symbolické město a práci o básníku Fjodoru Tjutčevovi Pocit kosmického víru.

[6] Mj. A. Červeňák: Tajomstvo Dostojevského. F. M. Dostojevskij v recepcii. Nitra 1991. A. Červeňák: Človek a text. Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, katedra rusistiky, Nitra 2001.

[7] F. Kautman: Literatura a filosofie. Praha 1968.

[8] F. Kautman: Literatura a filosofie. Praha 1968, s. 11–12.

[9] V. Mikula: Od baroka k postmoderne. Interpretačné sondy do slovenskej literatúry. Koloman Kertész Bagala, Vydavateľstvo L. C. A. Levice, Edícia Mimo. zv. 5, Levice 1997, stať Autentickosť a štylizovanosť v slovenskej literárnej tradícii, s. 144.

[10] A. Koron: Avtobiografija, fikcija in roman: O možnostih žanra ‚roman kot avtobiografija'. Primerjalna književnost 2003, št. 2, s. 65–86.

[11] M. Hladnik: Temeljni problemi zgodovinskega romana. Slavistična revija, letnik 47/1995, št. 1, januar – marec, s. 1-9; št. 2, april – juni, s. 183–200.

[12] A. Zupan Sosič: Žanrski sinkretizem sodobnego slovenskega romana. Slavistična revija, letnik 51/2003, posebna številka, s. 251–260.

[13] Viz mj. Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – Metode in zvrsti, Ljubljana, 5.–7. december 2002, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Ljubljana 2003. Svetlana Slapšak: Pustolovski roman putuje na vzhod. Od trivialnega do nacionalnega, Preobrazba žanra. Ljubljana 1997.

[14] T. Eagleton: Culture Wars. Primerjalna književnost, letnik 23, št. 1, Ljubljana, junij 2000, s. 8.

[15] A. Housková: Imaginace Hispánské Ameriky. Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech.TORST, Praha 1998.

[16] Viz naše Bachtinem inspirované časoprostorové koordináty z knih, z nichž jedna vznikala v 70. letech a jedna na počátku 80. let 20. století, byť vyšly později (Ruská románová kronika, Brno 1983, Labyrint kroniky, Brno 1986).

IV. Ruský román: půdorys domácího a cizího

Sto let poté, co ruští autoři začali imitovat západní románové vzory, je již ruský román zralým útvarem se samostatným životem, takže proslulý francouzský diplomat Melchior de Vogüé může napsat své zakládající dílo *Ruský román*, jež vychází v nakladatelství Plon r. 1886. Je to jednak první komplexní dílo o ruském románu vůbec, jednak první seriózní a hluboký zahraniční ohlas na tento fenomén, který již stačil oslnit svět.

Vikomt Eugène Melchior de Vogüé vyšel ze srovnávacího hlediska a řekněme rovnou ze stanoviska francouzského: v čem se vlastně liší výtvory jemu dobře známých Rusů od Balzaca nebo Flauberta? Dochází k závěru, že je to především vizionářský, profetický charakter ruského románu. Kniha *Ruský román* je pozoruhodná ještě tím, že se v ní autor snaží odhalit i domácí kořeny ruského románu a jako vůbec první jej tedy neodvozuje zcela z napodobování západních vzorů. V kapitole o středověkých pramenech ruského románu najdeme zmínky o bylinách, Domostroji, o raskolnické literatuře. Nicméně i on dochází k závěru, že skutečný román začíná v Rusku Puškinem – vše ostatní je pouhá předehra. Pro francouzskou tradici je ovšem důležitý Turgeněv, sám svou kulturou a životem víc než napůl Francouz, ale Vogüé si bedlivě všímá zejména jevů, které jsou pro Evropana extrémní: Tolstého a Dostojevského, přičemž rozbor Bratří Karamazovových patří k jádru knihy. V závěrečných pasážích zdůrazňuje, že Rusko, tato nová, pustá země, která si i své děti budovala dle svého obrazu, přinesla vlastní srdce a vlastní jazyk, její literatura dala světu podivuhodné příběhy a je melancholická stejně jako bolest, hudba nebo moře.

Evropský román roste z různých kořenů, především z drobných epických narativních struktur, převyprávěných mýtů, pohádek a eposu. Také ruský román měl pluralitní základ; polarita cizích a domácích pramenů ruského románu je však výraznější než v jiných národních literaturách: je to dáno rozporem domácího, především orálního základu literatury, a importovaných modelů z Byzance, které se sem dostávaly buď v řeckých originálech, nebo v překladu do církevní slovanštiny nebo církevní slovanštiny východoslovanské redakce přecházející do tzv. staroruštiny. Román na ruské půdě vznikal tedy jednak autochtonně, z pramenů, které vznikaly přímo v Rusku, resp. v Kyjevské Rusi, byť byly inspirovány z ciziny, v počátečním období zejména z Byzance nebo jiných slovanských zemí včetně Velké Moravy, Čech a Bulharska, jednak přímo z cizích zdrojů jejich imitací, „kopírováním", převody a volnými překlady a parafrázemi.

Podle jedněch vzniká ruský román de facto až v 18. století právě z tohoto pramene, tedy v období končícího klasicismu a počínajícího sentimentalismu – to tvrdí i medievista D. S. Lichačov, který v staroruské literatuře nenachází nic, co by byť jen vzdáleně připomínalo román. Na druhé straně však nemůžeme pominout rozsáhlé epické vrstvy, lidovou epiku, jakou představují byliny, Slovo o pluku Igorově, pokud je ovšem pokládáme za pravé, hagiografie, kázání a poučení, vojenské povídky apod. Je zřejmé, že víceméně autochtonní prameny románu tu slábly, tu zase sílily, ale nikdy je nelze zcela eliminovat – román vznikal vzájemným a postupným prolínáním domácí epiky, často i orální slovesnosti, a imitací cizích zdrojů.

Termín autochtonnost bude tedy v ruském prostředí znamenat nejen čistě východoslovanský původ slovesných struktur, ale také ranou, tj. středověkou transformaci cizích předloh, které se na Rus dostávaly většinou z Východu via Byzanc, Bulharsko, Srbsko – nebo východozápadní cestou a latinsko-německým

a polským prostřednictvím. Slovem *cizí* budeme označovat imitaci románových tvarů zhruba od 18. století, kdy se do Ruska dostávaly v podobě rozsáhlé vlny v rámci politické kampaně související s hlubokými reformami Petra I.

V nitru staroruské literatury to jsou především byliny, velká epika (Slovo o pluku Igorově, Слово о полку Игореве, 12. stol.[1]), kázání (проповедь), hagiografie (legenda, rus. житие, житийная литература, агиография, агиографическая литература), vojenská či válečná povídka (воинская повесть), kroniky, letopisy (летописи), později cestopisy a dobrodružné povídky (путешествия, авантюрные повести), většinou překladové, odpovídající západoevropské rytířské romanci, spojující válečné a milostné motivy. Proplétání domácího a cizího, jejich prolínání a prostupování je v ruské literatuře silnější než jinde také proto, že v ruské literatuře se uplatňuje jev, který jsme pracovně nazvali **prae-post efekt nebo prae-post paradox**: jev přejatý z jiných národních literárních struktur je transformovaný jakoby nedokonale tak, že se jeví nejen jako vývojová prefáze, ale také jako postfáze, totiž jako originální estetická inovace (např. sentimentální cestopis v podání A. N. Radiščeva nebo N. M. Karamzina, prvky gotického románu využívané F. M. Dostojevským aj.).

Naši představu prae-post efektu (paradoxu) jako by potvrzoval i nejnovější vývoj ruské literatury jako celku v přelomovém období konce 20. a počátku 21. století. V západním světě uznávaná ruská literární kritička Natalja Ivanovová (Ivanova) v syntetickém souboru studií (2003), které většinou pocházejí z 90. let 20. století, v úvodní partii *От больших надежд к утраченным иллюзиям* mimo jiné píše: „Период полемики и противостояния совпал с неосознанной потерей. СССР закрылся, и с его закрытием (и открытием России) страна–обломок претерпела процесс неизбежной и обвальной провинциализации. Из столичных городов остались Москва и Питер – ушли Киев, Таллинн, Рига, Тбилиси, Ереван, Вильнюс, а с ними и другие центры. Тарту, например. Интеллектуальная жизнь и жизнь иускусства в этих городах была особенной, взаимообмен между русским центром и центром ‚другим' шел постоянно [...] В конце века было легализовано огромное наследство потаенной и эмигрантской русской литературы XX века, но мало кто успел (и не смогли – ферментов таких не было) его по–настоящему освоить. А то, о чем я говорила выше, – потерялось, растерялось, утратилось. Результат – провинциализация русской словесности, допущенной к европейской культуре и общемировой, которую она тоже не может пока усваивать по–настоящему: не хватает элементарных знаний, в том числе языковых [...] Эта провинциализация уныло выразилась в домотканости постмодернизма отечественной выделки. Там, где Умберто Эко нужна была мировая культура в ее сложной многосоставности, нам хватило пионерского детства. В самых утонченных текстах привлекались Тургенев, Достоевский. В редчайших случаях адаптировался Лесков – ну, это уже изыск."[2]

Ale přesně to, co se praví na konci uvedeného dlouhého citátu, tj. jakási ruská insuficience, nedostatečnost a nedovzdělanost, byly a jsou ruskou silou, tedy ve smyslu nikoli imitace, ale dotváření a přetváření; stěžující si kritička tak vlastně dokládá, že po této stránce se v ruské literatuře ani nyní – nehledě na všechno ujišťování o kulturní revoluci – nic podstatného nezměnilo, i když ona sama se speciálně věnuje například proměně jazyka; nikoli z hlediska lingvistiky, tedy především lexikologie, ale ideologie.

Ruský román v jeho klasické fázi v 19. století procházel – jak také uvidíme dále – různými cizími tlaky, pohyboval se v silovém poli různých akcí, reakcí a interakcí. Jedním z podstatných impulsů jeho vývoje byl romantismus jako takový, který na román působil v několika vrstvách: imaginativní (E. T. A. Hoffmann a ruští hoffmannisté, anglický Gothic Novel, resp. francouzský roman frénétique či noir a německý Schauerroman), historické či historizující (W. Scott a walterscottismus jako literární impakt v slovanských literaturách obecně) a tvarové, často však využívající negativní reakci (srv. ironické traktování walterscottovského modelu v Puškinově Kapitánské dcerce, resp. jeho transformaci narativní povídky v paradoxní „román ve verších" Evžen Oněgin, Lermontovovo narativní rozbíjení romantické konfese typu B. Constanta nebo A. de Musseta v Hrdinovi naší doby apod.); reakce ruského románu na tyto podněty pak pokračovala i v realismu (srv. například impuls francouzské fyziologie v ruské naturální škole, negace balzakovského románu dramatického typu v tzv. epopejové struktuře u L. N. Tolstého nebo v stacionárních žánrech typu románové kroniky u N. S. Leskova, M. J. Saltykova-Ščedrina, M. Gorkého a jejich pozdější transformace ve 20. století).

Nelze ovšem posuzovat ruský román, jeho tvarová specifika a zvláštnosti jeho geneze, aniž bychom vyšli z již zmiňované obecné teorie románu a románové typologie. Omezíme se tu na několik autorů, pro něž je dominantní zdůrazňování typologie jako východiska žánrové teorie. Pohybujeme se pak v soukolí několika klíčových teoretiků, k nimž patří mj. G. Lukács, Michail Bachtin, Anglosasové P. Lubbock, E. Muir a E. M. Forster, a polozapomenutý Rus B. A. Grifcov, jehož *Teorie románu* vyšla roku 1927, tedy dva roky po první verzi slavného díla Bachtinova. Nejvlivnější románové teorie lze z metodologického hlediska dělit na noetické, ontologické, jazykově komunikační apod., ale tyto kategorie jsou pro naše téma příliš obecné. Pro koncipování teorie románu je z tohoto hlediska důležitější zkoumání geneze žánru: u Lukácse, stejně jako u Bachtina, je román funkční obdobou eposu, který se u Lukácse tvoří jako výsledek rozkladu eposu, zatímco u Bachtina jako reflexe mnohohlasosti společenského styku a života vůbec. Lubbock, Muir a Forster, pro něž je charakteristické odmítání filozofujícího a generalizujícího přístupu, vycházejí z empirické reality literárního textu, na níž je také založena jejich vlastní typologie. Zatímco v pojetí Lukácsově je román takřka filozofickou konstrukcí a podle Bachtina je dominantním žánrem, který si podrobuje jiné žánry, Grifcov bere román jako jeden z mnoha útvarů, jehož pozice v dějinách literatury je značně proměnlivá. Polarita cizích a domácích pramenů ruského románu je výraznější než v jiných národních literaturách: je to dáno rozporem domácího, především orálního základu literatury, a importovaných modelů z Byzance, které se sem dostávaly buď v řeckých originálech, nebo v překladu do církevní slovanštiny (staroslověnštiny) nebo církevní slovanštiny východoslovanské redakce přecházející do tzv. staroruštiny. Román na ruské půdě vznikal tedy jednak autochtonně, tedy z pramenů, které vznikaly přímo v Rusku, resp. v Kyjevské Rusi, byť byly inspirovány z ciziny, v počátečním období zejména z Byzance nebo jiných slovanských zemí včetně Velké Moravy, Čech a Bulharska, jednak přímo z cizích zdrojů jejich imitací, „kopírováním", převody a volnými překlady a parafrázemi. I když se většinou tvrdí, že ruský román vznikl vlastně až v 18. století, je zřejmé, že jeho předpokladové vrstvy se utvářely již v období vývoje tzv. staroruské literatury. Ta má – oproti jiným evropským literaturám – výrazné specifikum spočívající hned v několikerém vývojovém přeryvu, zvláštní morfologicko-žánrové struktuře a v poetologické návaznosti modelované novou ruskou literaturou. S tím úzce souvisí v prvé řadě **nesamozřejmost** její **existence**. Staroruská literatura jako celistvý fenomén se nezjevila našemu zraku ihned, ale byla pozvolna utvářena a modelována z roztroušených textů, které musely být objeveny, kriticky vydány a komentovány; z nich se formoval evoluční řetězec a literárněhistorické modelování muselo překlenout časové průrvy a vývojovou diskontinuitu. Při utváření sugestivního modelu staroruské literatury nikoli jako panoramatu izolovaných církevních a světských textů většinou nepůvodního charakteru, ale jako originální struktury sehrálo podstatnou úlohu *Slovo o pluku Igorově* jako tzv. centrální slovesná památka. Zatímco jeho kořeny a prameny jsou spojeny s *terminem a quo* staroruské literatury, vznik autentického, originálního ruského románu úzce souvisí se vznikem novoruské literatury, a představuje tedy *terminus ad quem* staroruského písemnictví.

Zde je nejpodstatnějším problémem poměr staroruské literatury a tzv. literatury 18. století. K tomu se již vyjádřil ruský literární historik žijící od 20. let 20. století v pražské emigraci Jevgenij Alexandrovič Ljackij (1868–1942), ústřední osobnost ruské, resp. běloruské emigrace; Ljackij byl počátkem roku 1921 povolán do Prahy na Filozofickou fakultu Karlovy univerzity jako první profesor ruské řeči a literatury (jmenován T. G. Masarykem s účinností od 1. 5. 1922), funkci řádného profesora vykonával od roku 1927 až do uzavření českých vysokých škol v roce 1939. První část jeho *Historického přehledu ruské literatury*, která vyšla v překladu Ž. Pohorecké nákladem Slovanského ústavu v Praze roku 1937, obsahuje výklady staroruské literatury (11.–17. století). Autor si kladl hned několik cílů: první bylo sepsání ucelených dějin literatury zmíněného období, druhým snaha prezentovat ruskou literaturu nejstaršího období plasticky v ukázkách: *Přehled* tak může současně fungovat jako zrcadlová antologie, neboť čtenář má k dispozici jak originální znění, tak český, v podstatě umělecký, básnický překlad pod čarou. Tato skutečnost činí z obou částí Ljackého *Přehledu* dílo ojedinělé nejen v českých poměrech a dodáváme, že v češtině neexistuje dosud důkladnější příručka tohoto typu. Ljackij chtěl však zároveň vyložit vývojové zákonitosti literatury a specifikum ruského národního písemnictví a jeho filozofii.

Materiál staroruské literatury vedl autora k tomu,

aby maximum pozornosti věnoval společenskému vývoji a cizímu působení (Byzanc). Nicméně východiskem je mu literární morfologie jako průsečík všeho, co umělecký proces obklopuje. Když píše o letopisu, zkoumá epiteta, příměry, souzvuky, popisy i naraci. Současně doceňuje úzký genetický vztah orální slovesnosti a písemnictví právě na ruské půdě (pasáže o staré písňové formě). V tom se jeho postupy podobají koncepci tzv. organické kritiky Apollona Grigorjeva. Na rozdíl od Wellkova a Warrenova pojetí vnitřního (intrinsic) a vnějšího (extrinsic), které jako vnitřní chápe právě morfologii a jako vnější vše kolem artefaktu, Ljackij chápe „literárnost", tj. techniku, řemeslo, jako vnější, které vytváří předpoklady k vnitřnímu, tedy k tomu, co zkoumají duchovědy jako vlastní umělecké sdělení, jako literární transcendenci, k níž je morfologie prostředkem. V tomto místě navazuje Ljackij na přístupy ruského lingvisty a psychologa literatury A. A. Potebni, který mluví o vnější formě, vnitřní formě a obsahu, avšak v poněkud posunutém významu. Jak dokládají poznámky a bibliografické údaje, byl E. Ljackij detailně obeznámen nejen s ruskými pracemi z literární vědy i z okruhu, jímž se zde zabýval, nýbrž také s pracemi středoevropskými a západoevropskými.

Ljackého pojetí staroruské literatury se blíží pojetí N. K. Gudzije, žáka pozdějšího profesora brněnské Masarykovy univerzity Sergije Vilinského (1876–1950), který byl ostatně krátce – v zimním semestru 1913 – i učitelem M. Bachtina (ten pak přestoupil do Sankt–Petěrburgu), ale liší se od něho důrazem na mezinárodní kontext staroruské literatury. Oproti D. S. Lichačovovi jsou poetika a stylové proudy vyloženy explicitně v širších sociálních a národních souvislostech. Staroruská literatura není viděna jako pouhá reflexe cizích vzorů, které jsou na ruské půdě modifikovány, současně se však nechápe ani jako po staletí uzavřený celek (zasahování byzantské kultury, které mělo formotvorný a žánrotvorný význam, působení západních modelů via Litva a Polsko). Pro Ljackého je staroruská literatura kategorií svébytnou, vyložitelnou především z vlastního vnitřního pohybu: najdeme tu sice partie věnované překladové literatuře, ale nikoli srovnávací analýzy stop renesance, humanismu a baroka v ruském prostředí. Koncepčně nová byla, jak jsme již připomněli, integrace ruské lidové epiky jako axiologicky i esteticky rovnocenné součásti celonárodní literatury. Podobné pojetí nacházíme i v pracích F. Wollmana, který v Slovesnosti Slovanů (Praha 1928) i v dalších dílech důsledně vychází z jednoty orální a literární produkce.

E. Ljackij doceňuje v literární vědě také geografický faktor a názorně jej dokládá osou sever – jih, protikladem, který nezmizel ani v dalším vývoji ruské literatury a který na sobě nese pečeť vstupu mediterránnosti, jak se o tom v posledních letech psalo v souvislosti s mediteránním centrismem v pojetí badatelského týmu Dionýze Ďurišina.

Druhá část *Historického přehledu ruské literatury* má podtitul *Ruské písemnictví osmnáctého století* a z původního ruského rukopisu ji přeložila opět Sofie (Žofie) Pohorecká, a to – až na několik nevýrazných rusismů lexikálních a syntaktických – kvalitní češtinou. Tato část nikdy nevyšla a čerpáme proto z jediného dostupného exempláře stránkové korektury.

Ljackij ve stručném úvodu jemně odstiňuje ruské středověké písemnictví od klasiky 19. století („zlatý věk"), mezi nimiž stojí právě literatura 18. století jako důležité tranzitivní pásmo: „Podle přesvědčení autorova ruská literatura XVIII. století není něčím samostatným a jakoby vnitřně celistvým v poměru k literatuře století následujícího: chronologická hranice je tu vytvořena čistě technickým dělením látky a v kulturně historickém chápání tvůrčího procesu je vyumělkovaná. Autor pokládá názor, podle něhož vstup ruské literatury na světové kolbiště má být připisován teprve století XIX., za mylný, přičemž údobí Kantěmirovo a Lomonosovovo mělo již býti včleněno v středověké písemnictví jako jeho ukončení. Karamzin a Děržavin vytvořili skvělé stupně k palladiu tvorby ozářené jménem Puškinovým. Obě století jsou stále jediným hnutím národní vůle v živelném zápasu kontrastů vytvářející Rusko, s vysokou duchovní kulturou, s ideály všelidského souladu a míru. Tento zápas se zvláště široce vyvinul, když přecházel z tmavých chalup, ozářených lampičkami nábožných písmáků, a sahal až do světlých sálů akademických posluchárен a na všechny cesty, na nichž se křížily zájmy vědeckého poznání světa s novými názory na přetvoření základů veřejného a státního života." (E. Ljackij: Historický přehled ruské literatury. Část II. Ruské písemnictví osmnáctého století. Přel. z ruského rukopisu Ž. Pohorecká, nákladem Slovanského ústavu, Praha 1941, s. 5–6, korektura). I když toto pojetí není dnes všeobecně přijímáno, tj. buď se 18. století bere jako alespoň autonomní oblast staroruského písemnictví, nebo se do jisté míry přijímají koncepce V. Kožinova, který popřel existenci klasicismu na ruské půdě a jevy

18. století pokládal z větší části za renesanční, přesto vysoké hodnocení této literatury nikoli jen jako „dílny", kde se tříbí literární řemeslo, ale jako prvního vykročení ruské literatury do Evropy a světa, anticipuje do značné míry dnešní pojetí.

Příklad Karamzinových Dopisů ruského cestovatele a Radiščevovy Cesty z Petrohradu do Moskvy ukazuje, že v ruském 18. století dochází k **vplývání ruského středověku do novověku**, že za fasádou vnější imitace evropských směrů a stylů se niterně ukládají renesanční paradigmata; z toho důvodu je tzv. literatura 18. století uměle, konvenčně utvořeným pojmem, tranzitivním pásmem, z něhož je nutno starou a novou literaturu stopovat doslova dílo od díla: středověk a novověk, stará a nová literatura nevytvářejí následnost, posloupnost, ale jdou paralelně, koexistují, staroruská literatura vplývá do novoruské. Odtud je již zřejmější, proč mohla nová ruská literatura mobilizovat tolik energie k rekonstituování své nejstarší fáze: souvisela s ní totiž – alespoň s jejími novějšími fragmenty – geneticky bezprostředně – na rozdíl například od situace v české literatuře. Struktura, tvar a rozpětí staroruské literatury tak transcenduje do novověku a vytváří most – byť úzký – jako komunikační kanál spojující v krásné literatuře a jejím estetickém kódu ruský středověk a novověk. Kromě Kožinovovy „nové" periodizace založené na ruském zpoždění a tím i na určitém fázovém posunu a kromě námi navrhovaného prae–post efektu (paradoxu) existuje ještě vysvětlení spočívající na zcela samostatném vývojovém paradigmatu ruské literatury či na koncepci N. Konrada, který se domnívá, že každá literatura musí zákonitě projít stejnými nebo podobnými vývojovými fázemi, ovšem v různých historických údobích (i v japonské literatuře objevil „renesanci"). Ruská literatura by v tomto paradigmatu nebyla tedy žádnou výjimkou.

Autentický, originální ruský román vzniká tedy v 18. století z různých zdrojů pod tlakem západoevropské literatury a pod jejím přímým vlivem; současně je však zřejmé, že tyto byť jakkoli silné impulsy mohly být přijaty jen tehdy, až se v samotné ruské slovesnosti prosadily epické modely připravující celou literaturu nejen k přijetí těchto podnětů, ale také k jejich transformaci: vznik ruského románu souvisí s počátkem ruského novověku a se zrozením novoruské literatury. Podivnosti pozice ruského románu vzhledem k vývoji ruské společnosti si povšiml málokdo: nepochybně bych s trochou zpoždění k těmto osvíceným mužům řadil fenomenálního ruského lingvistu, který vlastně z donucení procházel také hájemstvím ruské literatury – A. V. Isačenka, jehož do této doby nepublikované literárněhistorické přednášky *N. V. Gogol a problémy ruského realismu* nedávno vydali bratislavští rusisté.[3]

Historii této edice vypisují oba editoři v rusky psané předmluvě *Habent sua fata libelli*. Práce vynikajícího lingvisty s mezinárodním renomé A. V. Isačenka (1911–1978) o Gogolovi vznikla na konci 40. a na počátku 50. let 20. století: důvodem byla potřeba po politickém převratu roku 1948 vytvořit kurs ruské literatury. Isačenko tak učinil s brilancí jemu vlastní na příkladu Gogolově, jímž začíná nový kvalitativní vzestup ruské literatury. Právě na něm ukázal podstatné rysy ruského literárního vývoje obecně a označil je dobově závazným pojmem „realismus". Lze se v podstatě ztotožnit s názorem editorů na Isačenkův „ezopský jazyk" ve vztahu k tehdejším ideologickým normám (marxismus, adorace ruských revolučních demokratů, G. V. Plechanova apod.).

Rukopis přednáškového cyklu náhodně nalezený v katedrovém archívu, jenž je produktem studentského záznamu, si ovšem vyžadoval úpornou editorskou práci, jejíž zásady Eliáš a Kovačičová vysvětlují, včetně krácení textu (jazykovou korekturu provedly Tatiana Fominová a Oľga Kuželová, počítačové zpracování Katarína Margetinová). Znovu se ukazuje, jak je scestná představa humanitních věd jako nezávazných, jako by stále znovu utvářených od „roku nula"; pokrok poznání se zde sice uskutečňuje jinak než v exaktních, přírodních nebo technických vědách, méně razantně, spíše povlovně, posuny důrazu a restrukturací, ale nelze jej ignorovat; jinak budeme neustále objevovat objevené a působit směšně.

Bratislavské období Isačenkova života a tvorby bylo neobyčejně bohaté, a to jak lingvisticky, tak literárněvědně. Jeho život se rozprostřel od Sankt–Petěrburgu (jeho rodištěm bylo právě toto město, nikoli uvedený Petrograd, neboť se zde narodil již roku 1911), přes Celovec (Klagenfurt), Vídeň, Paříž, Prahu, Lublaň, Bratislavu, Olomouc, Berlín, opět Prahu, Los Angeles a obloukem opět ke Klagenfurtu, kde umírá (1978).

Kdybychom měli charakterizovat Isačenkovu metodologii uplatněnou v tomto svazku, museli bychom ji označit za eklektickou, ale v podstatě vycházející z biograficko-psychologického základu doplněného textovou (filologickou a naratologickou)

analýzou, místy připomínající metodu „close reading". Brilantní je zejména jeho zdůvodnění výběru Gogolova díla jako klíčového, uzlového, jako plochy, na níž se protínají všechny podstatné vývojové tendence. Řekl bych – trochu na rozdíl od editorů – že Isačenko není jen ten, kdo jaksi poťouchle „vpašovává" do oficiálního pseudomarxistického konceptu zejména freudistické úvahy, ale spíše ten, jehož koncepce přesahuje úzké, expurgované pojetí vlastní stalinskému období (uvědomme si, že ve 20. letech 20. století se freudismus spojoval s marxismem – viz ruský vývoj, surrealismus aj.).

Klíčový je také Isačenkův genetický postup, jakým vyložil Gogolovu souvislost s tvorbou vlastního otce a s dobovou ukrajinskou (maloruskou) literaturou; neopomíjí ani odiózní postavu Fadděje Bulgarina. Vynikajícím způsobem využívá sociologické metody, když líčí ekonomické postavení ruského literáta té doby (Puškin dostával za verš jeden zlatý); dodnes v zásadě oprávněným zůstává Isačenkův povzdech, že se málokdo zabývá genezí ruského románu, a ukazuje na jeho „podivnost" (s. 31) a anomálnost. Dobově až neskutečně odvážné je citátové zdůraznění Gogolovy adorace Itálie.

Skvěle Isačenko zachytil srážku estetiky klasicismu a romantismu a ukázal tzv. Gogolův realismus jako průnik řady poetologických systémů. Mnohokrát využívána byla idea „vertepovitosti" („loutkovitosti" – viz ukrajinské lidové divadlo „vertep") Gogolových postav. Gogolovo dílo je správně a přesně odvozováno z ukrajinské travestijní heroikomiky (viz I. Kotljarevskyj a jeho *Aeneida,* 1798).[4]

Pak následují rozbory konkrétních děl s nápaditými aluzemi (mj. Dostojevského Bratři Karamazovovi); i když Isačenko nikde nemluví o ruském formalismu, výsledků jeho bádání prakticky využívá (např. striktně dodržuje tehdy již „heretické" dělení fabule – syžet). O tom, že Gogol byl hoffmannista, vznikly už knihy; Isačenko to několikrát obratně zdůraznil, i když neměl pocit, že šlo o přímou závislost. Ačkoli Isačenko ví o anglickém „gotickém románu", ukazuje zde spíše na francouzský „roman frénétique"; vůbec tím, že včleňuje Gogolovu tvorbu do evropských a světových souvislostí, činí něco, co dobově nebylo vůbec obvyklé a chápalo se jako „podezřelé" (lze tu nyní odkázat k mnohem pozdější, poněkud toporné a ideologicky expurgované knize A. A. Jelistratovové Гоголь и проблемы западноевропейского романа, 1972).

Zmíněné prolínání ruského středověku a novověku ukazuje, že také vznik skutečně ruského románu můžeme sledovat doslova dílo od díla jako postupné vynořování jeho autentických prvků. Ruský román tak vzniká jako „skládanka" různých prvků, témat, motivů a postupů, které jsou často v rudimentárním románovém tvaru rozeznatelné a rozlišitelné (např. Gogolovy *Mrtvé duše*, v nichž se prolínají elementy klasicismu, romantismu i realismu, sociální kritika, satira, ironie, paradox, groteska a absurdita, vedle věcného popisu je tu i loutkovitost, schematičnost hlavních postav a jejich sepětí s prostředím; patrná je integrace kompozičního půdorysu Dantovy Božské komedie, model pikareskního románu anglické ražby aj.).

Půda pro vznik originálního ruského románu byla připravována permanentním navrstvováním a syntézou různorodých prvků, které ústily ve vytváření **uzlových** vývojových **bodů**: jedno dílo pak prezentuje kvalitativní posun, dílčí syntézu. Takových bodů bylo do vzniku autentického ruského románu několik.

Klíčovou úlohu ve vývoji ruského románu sehrál ovšem zpomalený a vlastně nedokončený proces sekularizace literatury: román byl jejím hlasatelem a hybatelem už tím, že dřívější žánry církevní literatury syntetizoval v jiné celky, přetvářel je a přizpůsoboval si je. Jinak řečeno: formálně sekularizace proběhla jako jinde, ale religiózní žánry nezmizely ani se neocitly in margine žánrového systému, ale staly se přímou součástí velké literatury, pronikly do ní zevnitř, ukryly se v ní, tvoříce vlastně její jádro: odtud také dodnes stále se opakující úvahy o náboženskosti ruské literatury. Malá poznámka na okraj: podobnou vlastnost má například – jak zjistil kdysi Zdeněk Kalista a později Zdeněk Rotrekl – v našem prostředí baroko a jeho poetika, která nekončí v polovině 18. století, ale jako ponorná řeka proudí českým romantismem až k tzv. proletářské poezii a dál k nejnovější literatuře, poezii i próze. V této atmosféře velkého třesku vznikají v první třetině 19. století shluky různých románových typů, v nichž kromě tzv. dramatického románu se stále více prosazují statické románové útvary jako kronika, etnografická povídka, deskriptivní román apod. Neschopnost zcela syntetizovat domácí a cizí kořeny žánru, zvnějšku implantované romány období rokoka a sentimentalismu s pikareskně orientovanými povídkami, jako jsou Povídka o Frolu Skobejevovi nebo Savvovi Grudcynovi, a současně postavení románu jako prosazovatele sekularizace v prostředí, kde se náboženská literatura vtělila do nově vznika-

jících děl, to vše vedlo k tomu, že román byl na ruské půdě via facti, nikdy však otevřeně, pociťován jako kukaččí vejce, jako něco cizorodého, zvláštního, neorganického. Je to paradoxní jev, když si uvědomíme význam ruského románu tzv. zlatého věku, díla Ivana Turgeněva, Lva Tolstého a Fjodora Dostojevského.

Ve vývoji ruského románu se objevuje několik uzlových bodů, v nichž se dějí pokusy o románovou syntézu, tedy o scelení různorodých epických pramenů. První syntézou je *Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný* z let 1672–1675 vystavěný na bázi invertované hagiografie, v níž se protopop stylizuje do úlohy svatého mučedníka a vytváří vlastně jakousi ponornou autobiografii. Syntézy jako žánrové jednolitosti však stejně nebylo dosaženo: jak prokázala Světla Mathauserová, je dílo jazykově a stylově dichotomicky rozštěpeno ve dvě hodnotící roviny, a to tak podrobně, že tu svou axiologickou funkci mají i slovesné časy: zatímco aorist je spojen s věčností Avvakumových starověrců, perfektum implikuje dočasnost Nikonových reformátorů. *Život protopopa Avvakuma* je podivný invertováním klasické hagiografie: církevní žánr se jako by mění ve světský, hagiografie se stává autobiografií, ale současně je v autobiografii skryta a přetváří ji – toto dílo j**e** ve světové literatuře zcela ojedinělé svou stylizací i žánrovou artikulací. Jednou z dominantních vlastností zralého románu, který se vymanil z reprodukce osobní zkušenosti nebo z prostého vyprávění individuálního příběhu (jako tomu bylo ve starořeckém románu, v pikareském románu nebo v konfesi), je úsilí o celistvost, totalitu, v níž konkuruje eposu a způsobuje tím pozvolna jeho ústup a zánik. Románová celistvost je přitom „naroubována" na různé žánrové útvary a narativní strategie.

Život (spíše „mučednický život" – staroslověnsky „žitije" = život svatého, legenda, hagiografie) protopopa Avvakuma dává již svým názvem na vědomost, že vychází z církevní literatury; současně je však stylizován jako konfese, což také nebylo církevní literatuře cizí (viz *Vyznání, Confessiones,* 400 n. l. od Augustina Aurelia, tedy sv. Augustina). V tradiční církevní konfesi jde většinou o převrácení, transformaci jedince (Šavel – Pavel), zatímco v Avvakumově spisu naopak o vytrvání na poznané pravdě, která je neměnná. Nikoli proměna a prohlédnutí, ale naopak setrvání na jednou poznaném a prožitém je dominantou Avvakumova přístupu ke světu. Toto konečné poznání je jednou zjeveno a již se nemění. Síla Avvakumovy víry je dána pravděpodobně také tím, že ji spíná se zřetelně existenciálním zážitkem, totiž s poznáním konečnosti lidského života: smrtelnost živé bytosti si uvědomil jako chlapec při pohledu na uhynulé dobytče.

V Životě protopopa Avvakuma jsou momenty, které připomínají křesťanské konfese se zřetelně hagiografickými prvky (sexuální pokušení při zpovědi mladé dívky, na něž Avvakum reaguje tím, že si pálí ruku v plameni svíčky, putování Sibiří, vymítání běsa apod.). Současně tu však prosvítají prvky spíše světské, ryze biografické, intimní, vypovídající o zvláštní citovosti, například epizoda o slepičce, která při strastiplném putování Sibiří živila svými vajíčky Avvakumovo dítě a která nešťastnou náhodou zahynula. Také popisy bohatství sibiřských živočišných druhů, nekonečné výčty zvířat a ptáků, kteří žijí v okolí Bajkalského jezera, připomínají běžná cestopisná líčení; u Avvakuma však toto vše ústí do pracně budované pyramidy světa, na jejímž vrcholku stojí Bůh jako stvořitel všehomíra. Člověk, jenž byl v této pyramidě postaven hned na druhé místo za Hospodina, není tomuto postavení práv, příliš se vychloubá a má v sobě málo pokory. Propletenost církevních a světských prvků, rozrušování klasické hagiografie a její rozšiřování na biografii a cestovní deník, které však znovu ústí do didaktického poučování a křesťanské askeze, ukazují, že Avvakumův život je tranzitivní text, jeden z uzlových bodů **ruského protorománu**, který vzniká čistě z domácích kořenů, pokud za ně pokládáme i rusifikovanou byzantskou tradici. Z hlediska vytváření velké ruské epiky je *Život protopopa Avvakuma* pokusem o syntézu jazykovou, stylovou, tematickou i tvarovou; autorovi se však nepodařilo vytvořit skutečnou syntézu různých prvků, ale spíše „koloidní roztok", v němž jsou všechny komponenty ještě rozlišitelné a nakonec i oddělitelné.

Úsilí o syntézu vede u Avvakuma často k nové dichotomizaci, štěpení, vytváření nových antinomií. Jestliže se Avvakum v jazykové rovině snaží na jedné straně prolnout církevněslovanské vrstvy, jichž používá ve vizích, výkladech snů a proslovech k svým přátelům i nepřátelům, hovorovou ruštinou té doby a nevyhýbá se přitom ani vulgarismům, na straně druhé využívá jazyka utilitárně a axiologicky (jak ukázala Světla Mathauserová): určité jazykové prostředky jsou spjaty s určitým názorem. S tím souvisí i styl Avvakumovy narace, který kolísá mezi vznešeností hagiografie (žitije) a kázání (propoveď) na straně jedné a líčením každodenního života s anakoluty a dalšími syntaktickými neobratnostmi a celkovou orální styli-

zací místy připomínající modernější inzitní texty (byt) na straně druhé. Nicméně patrná tendence k pluralitě jazyka a stylu, k postižení světa v jeho celistvosti a rozrůzněnosti je tu zcela zřejmá. Projevuje se také v žánrové pluralitě (hagiografie, cestopis, traktát, didaktické exemplum, exorcistická povídka, biografie, kázání aj.). Základním rysem struktury Avvakumova života je její vnitřní rozpornost: je dána tím, že autor usiluje o udržení středověkého vidění světa, ale pluralitní materiál tuto jednoduchou stavbu rozkládá: úsilí o diverzifikaci plodí další pokusy o opětovné scelení a naopak; ostatně právě to jsou již typické rysy jakéhokoli románu nové doby.

Avvakumovo dílo do sebe vstřebalo tradici ruské folklórní epiky, jak ji najdeme například v Nestorově letopisu *Повесть временных лет*, hagiografickou tradici byzantskou i domácí ruskou a prvky náboženské didaktické literatury spolu s populárními cestopisnými vrstvami. Román však k svému životu potřebuje mnohem širší literární komunikaci: čtenářstvo v evropském smyslu tehdy v Rusku ještě nebylo (čtenářstvo, které například v té době ve Francii vytvářely šlechtické salóny a divadla; uvědomme si, že přibližně v téže době, spíše však ještě dříve, vzniká ve Francii preciózní literatura jako předchůdkyně klasicismu a že je parodována například v Molièrových *Směšných preciózkách*, 1659). Z tohoto hlediska je *Život protopopa Avvakuma* ještě poměrně hluboce zakotven v ruském středověku, v jeho sakrální tradici jazykové, stylové a žánrové. Současně však tento text ukazuje na možnosti autochtonního vzniku ruského románu z domácích nebo v průběhu středověku rusifikovaných východních (byzantských) pramenů. Nicméně společenská funkce tohoto ruského protorománu ještě nebyla plně rozvinuta, byl to výjimečný text, jehož cesta k čtenáři byla zákazem v podstatě dlouhá desetiletí znemožněna. Dostával se k ruskému čtenáři jako „samizdat" až do 19. století. To způsobilo, že *Život protopopa Avvakuma* byl svou výlučností, sakrálností a svým sepětím se starověrci (raskolniky) odříznut od pozdější hlavní vývojové větve ruského románu, současně to však umožňovalo jeho intenzivní (spíše však jen tematické a ideové) působení ve vlnách v průběhu celého 18. a 19. století: jeho ohlasy najdeme nejen u N. S. Leskova, F. M. Dostojevského, L. Lenova a K. Fedina, ale také v románu J. Bondareva Hra (1985).

První fázi vznikání románu na ruské půdě z autochtonních prvků uzavírá tedy *Život protopopa Avvakuma* (Житие протопопа Аввакума, 1672–1675); nová fáze mohla nastat teprve po otevření či pootevření oken do Evropy za Petra I. Po imitační fázi, kterou nejvýznamněji reprezentují zejména díla Fjodora Emina (1735–1770) *Nešťastný Floridor* (Бесчастной Флоридор, 1763), *Themistoklova dobrodružství* (Приключения Фемистокла, 1763) a *Listy Ernesta a Doravry* (Письма Эрнеста и Доравры, 1766), následuje fáze sentimentalistická a preromantická.

Jistý význam tu ovšem má *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (Путешествие из Петербурга в Москву, 1790) Alexandra Radiščeva (1749–1802). Radiščev se ve svém díle ideově hlásí k osvícenským ideálům svého věku (v básni *Вольность*, 1783, se dovolává zkušenosti amerických kolonií a G. Washingtona), ale jazykově a stylově je ještě v zajetí klasicistické poetiky. Sentimentalismus a jeho poetika ještě nejsou trvaleji vstřebány, tvoří toliko povrchový kód jeho hlavní a nejznámější prozaické práce: za maskou sentimentalistického cestopisu se skrývá politický pamflet.

Klíčové místo v utváření originálního ruského románu mají až *Dopisy ruského cestovatele* (Письма русского путешественника, části publ. časopisecky Московский журнал 1791–1792, *Аглая* 1794–1795, úplné vydání 1801) Nikolaje Michajloviče Karamzina (1766–1826). Ze všech autorů psal o této problematice nejjednoznačněji H. Rothe (1968), který *Dopisy ruského cestovatele* označil za počátek ruského románu. Rotheova kniha, v níž mají právě *Dopisy ruského cestovatele* klíčové místo, však nemá monografický charakter. Je to komplexní analýza Karamzinova života a díla počínaje moskevskými svobodnými zednáři a rosenkruciány a konče psaním *Dějin ruského státu.* Autor se zaměřuje především na Karamzinovo působení v čas. Moskovskij žurnal a na minuciózní rozbor jeho evropské cesty: v tomto smyslu je název Rotheovy knihy symbolický: jde netoliko o konkrétní cestu do Evropy, ale také o duchovní putování. Součástí Rotheho knihy je pojednání o časopisu *Аглая*, o Karamzinových idylách a povídkách, včetně *Ostrova Bornholmu* a *Sierry Moreny,* a v neposlední řadě o pohádkách. V klíčové podkapitole *Die Gattung* (s. 102–105) mylně označené ruským slovem „rod" (ten konvenčně vyjadřuje spíše český pojem „rod", tedy klasické aristotelovské *rody* lyriku, epiku a drama), se vyjadřuje ve prospěch románu.[5]

H. Nebel ve své karamzinovské monografii v kapitole *Letters of a Russian Traveler* postihl heterogennost materiálu a Karamzinovo úsilí o jeho scelení.

Karamzin využívá dvou dominantních žánrových útvarů, které byly vlastní evropskému sentimentalismu: jeho *Dopisy* jsou epistulární prózou a současně cestopisem, jak jej známe od Lawrence Sterna. Text, který, jak sám Karamzin uvádí, píše stříbrným perem, má rysy románu a nejpodstatnější je, že jde v Rusku o román nového typu lišící se od útvarů, které imitovaly západoevropský román 17. a 18. století. Základním románovým rysem Karamzinových *Dopisů* je – stejně jako u Avvakuma – úsilí o syntetičnost, o propojení heterogenních vrstev, současně však o románovou totalitu tak, aby román v jistém smyslu měl za změněných podmínek funkci eposu (G. W. F. Hegel).[6] N. Karamzin zde v podstatě plní tutéž úlohu, jakou v oblasti politiky, ekonomiky a vojenství plnil Petr Veliký: snaží se přivlastnit si vše, čím prošla evropská civilizace od středověku po konec 18. století, současně se však tím snaží sledovat zcela jasný cíl, totiž vytvořit z těchto heterogenních vrstev a změti informací nový, „ruský" celek, konstituovat nový žánr, který by nebyl pouhou imitací evropských románových modelů, ale originálním útvarem, který by mohl nést označení „ruský román". Snaží se tvořit „nový román", nikoli napodobovat „starý román". Přímou metatextovou narážku v tomto smyslu najdeme na samém počátku: „Некогда начал было я писать роман и хотел в воображении объездить точно те земли, в которые теперь еду. В мысленном путешествии выехав из России, остановился ночевать в корчме: и в действительности то же случилось. Но в романе писал я, что вечер был самый ненастный, что дождь не оставил на мне сухой нитки и что в корчме надлежало мне сушиться перед камином; а на деле вечер выдался самый тихий и ясный. Сей первый ночлег был несчастлив для романа; боясь, чтобы ненастное время не продолжилось и не беспокоило меня в моем путешествии, сжег я его в печи, в благословенном своем жилище на Чистых прудах. – Я лег на траве под деревом, вынул из кармана записную книжку, чернилицу и перо и написал то, что вы теперь читали."[7] Na počátku nové konstrukce je tedy destrukce starého, spálení románu jako emblém nového počátku. Ten spočívá nejprve v pokusu o syntézu dosavadní sentimentalistické poetiky: součástí Karamzinovy prózy jsou cestovní zápisky, deník, cestopis jako takový, přírodní líčení, ale také publicistické popisy nových krajů a mravů, záznamy dialogů uslyšených na cestě a především sternovské digrese, jimiž se autor obrací na své ruské korespondenty: „Расстался я с вами, милые, расстался. Сердце мое привязано к вам всеми нежнейшими моими чувствами, а я беспрестанно от вас удаляюсь и буду удаляться!"[8] Nebo: „Долго я не писал к вам, друзья мои, для того что не мог писать. Около двух недель мучила меня такая жестокая головная боль, какой я отроду не чувствовал и которая не только не давала мне за перо приняться, но даже и спать мешала. Опершись на стол, просиживал я дни и ночи, почти без всякого движения и закрыв глаза. Добродушная хозяйка моя, мадам Лажье, приводила ко мне доктора, но лекарства его не помогали [...] Вы, может быть, удивляетесь, друзья мои, что я по сие времена ничего не говорил вам о великом Боннете, который живет верстах в четырех от Женевы, в деревне Жанту."[9]

Cesta třiadvacetiletého Karamzina vedla z Tveru do Sankt–Petěrburgu a pak do Rigy (tverské datum je 18. května, rižské 31. května 1789). Další dopisy jsou situovány do kurlandské krčmy a dalšími se již ocitáme ve Východním Prusku (Ostpreussen) v Memelu. Zatímco cesta do Evropy vedla po souši, zpět se Karamzin vrací po moři. Původně chtěl cestovat po Baltském moři do Německa, jeho záměr však nevyšel: „ [...] смотря на корабли, я вздумал было ехать водою, в Данциг, в Штетин или Любек, чтобы скорее быть в Германии. Англичанин мне то же советовал и сыскал капитана, который через несколько дней хотел плыть в Штетин. Дело, казалось, было с концом; однако ж вышло не так. Надлежало объявить мой паспорт в адмиралтействе; но там не хотели надписать его, потому что он дан из московского, а не из петербургского губернского правления и что в нем не сказано, как я поеду; то есть не сказано, что я поеду морем. Возражения мои не имели успеха – я не знал порядка, и мне оставалось ехать сухим путем и взять другой паспорт в Петербурге. Я решился на первое; взял подорожную – и лошади готовы. Итак, простите, любезные друзья! Когда–то будет мне веселее! А до сей минуты все грустно. Простите!"[10] Z Ruska vedla cesta do Saska, odtud přes Francii do Švýcarska a odtud zase do Paříže a posléze přes Dover do Londýna a jižní a jihozápadní Anglie. Sama trasa Karamzinova putování by si vyžadovala rozsáhlý poznámkový aparát. Cestovatel, který proniká do mnohovrstevnaté Evropy hýřící jazyky – sám dobře vyzbrojen jejich znalostí (Karamzin volně mluvil německy, francouz-

sky a anglicky) –, chce v opozici k „hrdinovi smutné postavy“ (Donu Quijotovi) být „рыцарем веселого образа“, jak je ostatně zvykem sentimentalistického cestovatele Sternova.

Heterogenita materiálu, který Karamzin shromáždil, je nejen tematická a syžetová, ale také jazyková (najdeme tu francouzsky psaný dopis, četné věty německé, francouzské a anglické) a především kulturní. Z geografického cestopisu sentimentalistické ražby, který je spíše než věcnou zprávou informací o stavu autorovy duše a proměnlivosti jeho citů, se stává kulturní cestopis, encyklopedie současné Evropy, aktuální sdělení o přechodném stavu Evropy na prahu Francouzské revoluce a v plném proudění první průmyslové revoluce anglické a především poselství o stavu soudobého ruského myšlení a o nezbytnosti integrace Ruska do Evropy při uchování ruského specifika. Evropan Karamzin, znalec a vášnivý čtenář evropských literatur, chce Rusko oplodnit evropskou kulturou, ale paradoxně právě při setkání s Evropou a při vědomí nezbytnosti permanentně čerpat z evropských tradic kulturních, náboženských a myslitelských si naplno uvědomuje ruské zvláštnosti a hodnotu ruských tradic.

V příloze *Několik slov o ruské literatuře* (Несколько слов о русской литературе) stylizované jako francouzsky psaný dopis redakci časopisu Spectateur du Nord z října 1797 píše informace o Rusku a *Slovu o pluku Igorově* určené evropskému čtenáři.[11] Je to vskutku delikátní motiv: Ossian byl, jak známo, odhalen jako dílo skotského učitele Jamese Macphersona (1736–1796) a i když je dnes především díky D. S. Lichačovovi, který do značné míry „zkonstruoval“ staroruskou literaturu jako textový komplex, *Slovo o pluku Igorově* pokládáno konvenčně za autentickou literární památku, pochybnosti zůstávají a N. Karamzin je prvním kandidátem autorství. Popis básnického textu může tedy být sebechvalným líčením vlastního díla, konstruováním tradice a poetologických generačních řetězců (Bojan – pěvec Slova – Karamzin), a tudíž součástí geniální mystifikace. Jeden argument pro Karamzinovo autorství nám tedy nabízí sám ruský sentimentalista a autor *Dopisů*: úporná snaha vytvořit celek ruské literatury, její obraz v zahraničí jako fenomén kulturně hodnotový a především celistvý, který je zcela srovnatelný se zachovanými texty evropských literatur; tímto patosem je nesen celý text *Dopisů*, právě to je jeho žánrovou, významovou i poetickou dominantou, v níž *Slovo* má své místo a funkci. Na jedné straně tedy obdiv k Západu, přiznání, že je nutno si tuto tradici osvojit, současně však vytváření vlastního modelu ruské kultury – podobný proces vidíme ostatně u P. J. Čaadajeva a řady tzv. západníků a slavjanofilů.

N. M. Karamzin cestuje po evropských kulturních centrech. Z tohoto hlediska prvním významným městem je Königsberg (Královec, dnes Kaliningrad v Ruské federaci) v bývalém Východním Prusku, kde se setkává a mluví s Immanuelem Kantem: „Вчерась же после обеда был я у славного Канта, глубокомысленного, тонкого метафизика, который опровергает и Малебранша и Лейбница, и Юма и Боннета, – Канта, которого иудейский Сократ, покойный Мендельзон, иначе не называл, как der alles zermalmende Kant, то есть все сокрушающий Кант. Я не имел к нему писем, но смелость города берет,– и мне отворились двери в кабинет его. Меня встретил маленький, худенький старичок, отменно белый и нежный. Первые слова мои были: Я русский дворянин, люблю великих мужей и желаю изъявить мое почтение Канту.– Он тотчас попросил меня сесть, говоря: Я писал такое, что не может нравиться всем; не многие любят метафизические тонкости. С полчаса говорили мы о разных вещах; о путешествиях, о Китае, об открытии новых земель. Надобно было удивляться его историческим и географическим знаниям, которые, казалось, могли бы одни загромоздить магазин человеческой памяти; но это у него, как немцы говорят, *дело постороннее*. Потом я, не без скачка, обратил разговор на природу и нравственность человека [...]“[12]

V Berlíně objevoval Karamzin ruskou komunitu, kterou tu reprezentoval knihkupec Nikolaj a jezuité. V Postupimi navštívil pravoslavný kostel. V Berlíně se setkal se spisovatelem Karlem Philippem Moritzem (1756–1793), autorem psychologického románu *Anton Reiser* (1785–1790), který líčí vlastní vnitřní vývoj, zejména citový, v kódu sentimentalismu (Emfindsamkeit): „Я имел великое почтение к Морицу, прочитав его ‚Anton Reiser', весьма любопытную психологическую книгу, в которой описывает он собственные свои приключения, мысли, чувства и развитие душевных своих способностей. ‚Confessions de J.-J. Rousseau', ‚Stillings Jugendgeschichte' и ‚Anton Reiser' предпочитаю я всем систематическим психологиям в свете.“[13]

Karamzin dává najevo spíše knižní znalost světa,

nicméně neopomíjí ani realitu značně vzdálenou osvícenským teoriím: „Говорят, что в Берлине много распутных женщин; но если бы правительство не терпело их, то оказалось бы, может быть, более распутства в семействах – или надлежало бы выслать из Берлина тысячи солдат, множество холостых, праздных людей, которые, конечно, не по Руссовой системе воспитаны и которые по своему состоянию не могут жениться.“[14]

V hlavním městě Saska Drážďanech hledal Karamzin ruského vyslance, ale ten mezitím odjel do Karlových Varů. Dalším saským městem, kam přijel, byly Míšeň a vzápětí Lipsko. Ve Výmaru navštívil Johanna Gottfrieda Herdera (1744–1803): „Узнав, что Гердер наконец дома, пошел я к нему. ‚У него одна мысль‘, – сказал о нем какой–то немецкий автор – и сия мысль есть целый мир.’ Я читал его ‚Urkunde des menschlichen Geschlechts‘, читал, многого не понимал; но что понимал, то находил прекрасным. В каких картинах изображает он творение! Какое восточное великолепие!“[15] Navštěvuje zde také Christopha Wielanda (1733–1813), německého osvícence, Goethova přítele, básníka, v jehož díle dozníva rokoko, autora veršovaného eposu *Oberon* (1780): „Вчера два раза был я у Виланда, и два раза сказали мне, что его нет дома. Ныне пришел к нему в восемь часов утра и увидел его. Вообразите себе человека довольно высокого, тонкого, долголицего, рябоватого, белокурого, почти безволосого, у которого глаза были некогда серые, но от чтения стали красными – таков Виланд.“[16]

Z uvedených příkladů vyplývá nejen to, že Karamzinův epistulární sentimentalistický cestopis je především kulturní encyklopedií tehdejší Evropy, ale také to, že Karamzin vše chápe prizmatem osvícensko–sentimentalistické poetiky, která vytváří jakousi synkretickou významovou mřížku. Nikoli jen kultura a literatura je však tématem Karamzinova díla. Mladý šlechtický intelektuál je především bystrým pozorovatelem běžného denního života a také životního rytmu a společenských změn. Ve Frankfurtu nad Mohanem si povšiml obrovského rozvoje obchodu a právě při této příležitosti poprvé v ruštině užívá slovo „промышленность“: „По своей цветущей и обширной коммерции Франкфурт есть один из богатейших городов в Германии. Кроме некоторых дворянских фамилий, здесь поселившихся, всякий житель – купец, то есть производит какой–нибудь торг. На всякой улице множество лавок, наполненных товарами. Везде знаки трудолюбия, промышленности, изобилия. Ни один нищий не подходил ко мне на улице просить милостыни.“[17]

Popisem Německa, Francie a pak zejména Anglie začíná v Karamzinově cestopisu sílit jazyková inovace směřující k přejímání cizích slov. *Dopisy* tedy dotvářejí svůj syntetický charakter nejen v tématu, tvaru, ve fragmentech románového metatextu, ale také v samotném jazyku: Rusko do sebe vstřebává nejen evropskou minulost, ale také současnost a evropské perspektivy. Karamzin byl ve Francii svědkem počínající první fáze Velké revoluce. Poprvé pocítil tuto situaci již ve Štrasburku, ale přitahuje ho také Švýcarsko, dějiště Rousseauovy Nové Heloisy a Gessnerových idyl, z nichž jednu *(Dřevěná noha)* sám přeložil. Zabývá se však nejen švýcarskou minulostí, ale také možnou státotvornou inspirací, v níž vidí určitý protiklad rozbouřené Francii. Poté, co se ruský cestovatel dotkl rakouského území, obrací se dál do Curychu a navštěvuje zde Johanna Lavatera (1741–1801), teologa, filozofa a protestantského kazatele. Karamzina nejvíce zaujal učením o fyziognomii, v němž ze somatických znaků uhadoval charakter člověka. V letech 1776–1779 si mladý Karamzin s Lavaterem dopisoval: „В девять часов вечера. Вошедши в сени, я позвонил в колокольчик, и через минуту показался сухой, высокий, бледный человек, в котором мне нетрудно было узнать – Лафатера. Он ввел мены в свой кабинет. Усьышав, что я тот москвитянин, который выманил у него несколько писем, Лафатер поцеловался со мною – поздравил меня с приездом в Цирих – сделал мне два или три вопроса о моем путешествии – и сказал: ‚Приходите ко мне в шесть часов; теперь я еще не кончил своего дела. Или останьтесь в моем кабинете, где можете читать и рассматривать, что Вам угодно. Будьте здесь как дома.“[18]

Právě po setkání s Lavaterem a poté, co ironizoval svoje zaujetí fyziognomií, dostává se Karamzin k podstatě svého syntetického díla: „Пришедши в свою комнату, почувствовал я великую грусть и, чтобы не дать ей усилиться в моем сердце, сел писать к вам, любезные, милые друзья мои! Для того, чтобы узнать всю привязанность нашу к отечеству, надобно из него выехать; чтобы узнать всю любовь нашу к друзьям, надобно с ними расстаться. Какая приятная, тихая мелодия нежно потрясает нервы моего слуха! Я слышу пение; оно

несется из окон соседнего дома. Это голос юноши – и вот слова песни: Отечество мое! Любовию к тебе горит вся кровь моя; для пользы твоей готов ее пролить; умру твоим нежнейшим сыном [...] Мы все живем в союзе; друг друга любим, не боимся и чтим того, кто добр и мудр, не знаем роскоши, которая свободных в рабов в тиранов превращает. На что нам блеск искусств, когда природа здесь сияет во всей своей красе – когда мы из грудей ее пием блаженство и восторг?“[19]

Karamzinovy *Dopisy* jsou výrazem touhy přijmout ideje osvícenství a sentimentalismu a vzdělat jimi vlastní zemi a národ: úporná je snaha ruského šlechtického intelektuála prostřednictvím scelení heterogenního románového textu transformovat a dotvořit vlastní národní kulturu. V tomto smyslu patří N. Karamzin a jeho *Dopisy* k literatuře jako kreativní síle, která konstruuje vlastní svět: v jejím stínu probíhalo celé 19. století, v němž se utvářely celé národy a národní kultury a do značné míry i celé 20. století. Vytváření nových žánrů, konstruování tradice a minulosti, synkretičnost a syntetičnost vnímající evropský vývoj jako jedno společné duchovní dědictví vedlo k románu jako totálnímu žánru, který překonává barokní, rokokové a klasicisticko-sentimentalistické modely a směřuje k amorfní textové totalitě, v níž se bortí konvenční strukturní principy. V tomto smyslu jsou *Dopisy* heroickým gestem, v němž se koncentruje nejen soudobý duchovní vývoj, ale také přelomovost, hraničnost doby mezi feudalismem a kapitalismem, mezi stavovskou a měšťanskou společností, mezi řemeslem a průmyslem, mezi běžnou a masovou spotřebou, mezi tradiční a konzumní společností.

Z Lausanne a Ženevy se Karamzin dostává znovu do Francie. Zde uviděl rozpad modelového státu a uvědomil si, že stojí na konci jednoho dějinného cyklu: „Наблюдайте движения природы, читайте историю народов, поезжайте в Сирию, в Египет, в Грецию – и скажите, чего ожидать не возможно? Все возвышается или упадает; народы земные подобны цветам весенним; они увядают в свое время – придет странник, который удивлялся некогда красоте их; придет на то место, где цвели они...и печальный мох представится глазам его! – Оссиан! Ты живо чувствовал сию плачевную судьбу всего подлунного и для того потрясаешь мое сердце унылыми своими песнями! Кто поручится, чтобы вся Франция – сие прекраснейшее в свете государство, прекраснейшее по своему климату, своим произведениям, своим жителям, своим искусствам и художествам – рано или поздно не уподобилась нынешнему Египту? Одно утешает меня – то, что с падением народов не упадает весь род человеческий; одни уступают свое место другим, и если запустеет Европа, то в средине Африки или в Канаде процветут новые политические общества, процветут науки, искусства и художества. Там, где жили Гомеры и Платоны, живут ныне невежды и варвары, но зато в северной Европе существует певец ‚Мессиады', которому сам Гомер отдал бы лавровый венец свой; зато у подошвы Юры видим Боннета, а в Кенигсберге – Канта, перед которым Платон в рассуждении философии есть младенец.“[20] V podtextu těchto úvah je nejen sentimentalistický a preromantický exotismus a kritický vztah k Evropě, ale také pozice tzv. mladých států, nyní nevědoucích – mezi nimi i Ruska.

S postupem líčení Francie a později Anglie se stává stále zřejmější, že Karamzin nebuduje svůj román jako sentimentalistický epistulární cestopis, ale jako státotvorný základ budoucího velkého Ruska: *Dopisy ruského cestovatele* jsou zcela zřetelným signálem úkolu, který si mladý Karamzin dal: vytvořit ruskou kulturu a vědomí ruské tradice jako základ k vybudování velké říše: vyvrcholením této snahy bylo také zdánlivě nepochopitelné opuštění pozice oblíbeného básníka a povídkáře. Literatura a román byly pro něho pouhými přestupními stanicemi poslání, které ukončil jako dvorní historiograf. Klíčovou funkci má z hlediska syntetického směřování žánru a převratnosti epochy pasáž o Anglii: „Берег! Берег! Мы в Дувре, и я в Англии – в той земле, которую в ребячестве своем любил я с таким жаром и которая по характеру жителей и степени народного просвещения есть, конечно, одно из первых государств Европы. – Здесь все другие: другие домы, другие улицы, другие люди, другая пища – одним словом, мне кажется, что я переехал в другую часть света. Англия есть кирпичное царство; и в городе и в деревнях все домы из кирпичей, покрыты черепицею и некрашеные. Везде видите дым земляных угольев; везде чувствуете их запах, который для меня весьма неприятен; улицы широки і отменно чисты; везде *тротуары* или камнем выстланные дорожки для пеших – и на каждом шагу – в таком маленьком

городке, как Дувр, – встречается вам красавица v черной шляпке, с кроткою, нежною улыбкою, с посошком в белой руке.“[21] Anglománie byla tehdy v Rusku běžná; A. Cross ve studii publikované roku 1983 uvádí desítky příkladů idealizace Anglie ruskými šlechtici a návštěvníky: „Traditionally associated with the reign of Alexander I, when the cult of all things English was widespread among the upper classes, Anglomania was already a well–developed phenomenon by the end of the eighteenth century.“[22]

V Anglii uviděl Karamzin poprvé konzumní společnost nového typu, rozvinuté služby, ale také lenost sluhů a vědomí vlastní ceny, bohatství i drahotu: „Какие места! какая земля! Везде богатые темно-зеленые и тучные луга, где пасутся многочисленные стада, блестящие своею перловою и серебряною волною; везде прекрасные деревеньки с кирпичными домиками, покрытые светлою черепицею; везде видите вы маленьких красавиц (в чистых белых корсетах, с распущенными кудрями, с открытою нежною грудью), которые держат в руках корзинки и продают цветы; везде замки богатых лордов, окруженные рощами и зеркальными прудами; везде встречается вам множество карет, колясок, верховых; множество хорошо одетых людей, которые едут из Лондона и в Лондон или из деревень и сельских домиков выезжают прогуливаться на большую дорогу; везде трактиры, и у всякого трактира стоят лошади и кабриолеты – одним словом, дорога от Дувра до Лондона подобна большой улице многолюдного города. Что, ежели бы прямо из России приехал в Англию; не видав ни эльбских, ни рейнских, ни сенских берегов; не быв ни в Германии, ни в Швейцарии, ни во Франции? – Думаю, что картина Англии еще более поразила б мои чувства; она была бы для меня новее. Какое многолюдство! Какая деятельность! И притом какой порядок! Все представляет вид довольства, хотя не роскоши, но изобилия. Ни один предмет от Дувра до Лондона не напомнил мне о бедности человеческой.“[23] N. Karamzin si také všímá slabé znalosti cizích jazyků, náboženské tolerance a množství církví a sekt, konfrontuje svou Anglii sentimentalistických románů s realitou. Jazyková inovace tu dosahuje vrcholu: Karamzinova pozorování jsou také faktografickým dokladem života Anglie na sklonku 18. století s možností srovnání s Anglií 19. a 20. století: „В Кантербури, главном городе Кентской провинции, пили мы чай, в первый раз по-английски, то есть крепкий и густой, почти без сливок, и с маслом, намазанным на ломтики белого хлеба; в Рочестре обедали, также по-английски, то есть не ели ничего, кроме говядины и сыра. Я спросил салату, но мне подали вялую траву, облитую уксусом: англичане не любят никакой зелени. *Ростбиф*, *бифштекс* есть их обыкновенная пища. Оттого густеет в них кровь, отттого делаются они флегматиками, меланхоликами, несносными для самих себя, и нередко самоубийцами. К сей физической причине их *сплина* можно прибавить еще две другие: вечный туман от моря и вечный дым угольев, который облаками носится здесь над городами и деревнями.“[24]

Pasáže o Anglii jsou poznamenány nejen autorovým střetáváním s vlastí sentimentalismu, ale také konfrontací s novou společností a novým, kvalitativně odlišným způsobem života, novou lidskou zkušeností, kterou se snaží do románu jako prostředku vytváření ruské kultury a ruského státu vtělit. „Шумный Лондон“ je zde takřka epiteton constans. Když konverzuje s londýnskými služkami o literatuře, nedovídá se o svých literárních miláčcích mnoho příznivého: „В восемь часов утра приносит она мне чай с сухарями и разговаривает со мною о Фильдинговых и Ричардсоновых романах. Вкус у нее странный: например, Ловелас кажется ей несравненно любезнее Грандисона. Обожая Клементину, Джеми смеется над девицею Байрон, а Клариссу называет умною дурой. Таковы лондонские служанки!“[25] Když konstatuje fakt, že Angličané sice umějí francouzsky, ale neradi francouzsky mluví, srovnává tento postup s ruskou galománií, kdy takřka každý láme francouzštinu, jako by neměl národní hrdost. Nekonečná jsou Karamzinova líčení anglických snídaní, obědů a večeří: zmiňuje se také, že k roastbeefu měli „потаты“ (potatoes), tedy, jak se ve vysvětlivkách praví „земляные яблоки „. Obdivuje nezávislost soudů (Habeas Corpus Act) a to, že každý je zde „pán“: „Следственно, здесь нет человека, от которого зависела бы жизнь другого! не только осудить', но даже и судить нельзя никого без согласия 12 знаменитых граждан.“[26] Při prohlídce vězení jim žalářník říká, že tady sedí pan vrah, pan zloděj a paní falšovatelka peněz.[27]

Ze všech částí *Dopisů* je právě partie o Anglii motivicky nejbohatší a pro Karamzina a jeho další tvůrčí dráhu nejinspirativnější. Jednak nová slova

reflektují překotnou industrializaci (Karamzin stále připomíná hustý dým „ze zemního uhlí“) a společenskou etiketu, jednak scény a postavy, které v Anglii viděl: tehdejší flower girls připomínají „ubohou Lízu“ ze stejnojmenné povídky z roku 1792, tedy z doby bezprostředně následující po návratu z evropské cesty. Anglie, její kultura, společenská etiketa, sentimentální literatura, rychle se vyvíjející průmysl, uhelné doly, dlážděné ulice a upravené chodníky, láska k obchodu a penězům způsobily zásadní proměnu románové struktury. Právě Anglie učinila z Karamzinových cestovních zápisků komplikovaný artefakt zaplněný množstvím smyslových detailů. Nebyla to však sentimentalistická Anglie, kterou si třiadvacetiletý mladík vyčetl z knih, ale celková společenská atmosféra této kolébky moderního románu, která vytvořila originální dílo: pluralita života a názorů, dominantní postavení jedince, rychlost, moc peněz, patos užitečnosti a funkčnosti. Ruský intelektuál zde poprvé podniká evropskou cestu jako kulturní misi: chce se setkat se slavnými spisovateli a filozofy, které četl a uvidět místa, kde se odehrává řada uměleckých děl (Švýcarsko jako scenérie Gessnerových idyl a Rousseauovy Nové Heloisy, Německo zalidněné málo srozumitelnými filozofy, Francii hrdých šlechticů apod.). Na konci cesty je konfrontován s reálnými lidmi a jejich životem a jeho ideál se otřásá: ve Francii uviděl destrukci monarchie, v Anglii místo ctnostných Pamel reálné služky znalé skutečného života, utilitarismus a vznikající společnost masové spotřeby, velkoprůmyslu a bankovního kapitálu. Srážka knižního ideálu a nelítostné reality nutí autora měnit slovník svého díla, kam v neobvykle vysoké míře vtrhávají slova, pro něž ruština neměla ekvivalenty: tovární výroba, uhelné doly, průmysl, chodníky jsou spjaty s novou realitou, kterou si je nutné osvojit. Právě zde se odehrává zásadní zlom nejen v Karamzinově díle, ale ve vývoji ruského románu jako počátku nové literatury, která prudce vtrhává na ruskou kulturní scénu: Rusko se začíná odtrhávat od staroslověnštiny (církevní slovanštiny) a stylových vrstev klasicistických poetik, deklaruje svou nezávislost, originalitu a vlastní hodnoty. Končí tu období imitace evropských románových modelů, vzniká umělecký novotvar, v rámci dosavadních poetik neuchopitelný žánr, podivuhodná textová směsice mířící k integraci a splynutí, právě zde se začíná naplno rozvíjet celá moderní ruská literatura.

Karamzin svým „cestopisem“ poskytl vývoji ruského románu nové možnosti – jazykové, žánrové, myšlenkové a morfologické: pouhé srovnání Radiščevovy *Cesty z Petrohradu do Moskvy* a Karamzinových *Dopisů ruského cestovatele* plně postačí, abychom si uvědomili propastný rozdíl, který dělí tyto v podstatě časově souběžné texty. Jak bylo na několika místech doloženo, je toto dílo nejen uzlovým bodem vývoje ruského románu a ruské literatury, ale také iniciací ruského velmocenského vědomí, ruské historické sebereflexe, která je z hlubin věků vyvolávána konfrontací s přelomovým vývojem v Evropě na pokraji Velké francouzské revoluce a napoleonských válek. Karamzin tak předvídavě naznačil možný vývoj, položil vedle sebe v takové intenzitě poprvé problém Ruska a Evropy, nastínil možná řešení, jichž se později chopili západnici a slavjanofilové, ruská filozofie reprezentovaná P. J. Čaadajevem i ruská historická a filologická věda: Rusové začali intenzivně konstruovat své dějiny a svou literaturu od počátku písemnictví a N. M. Karamzin nachází na carském dvoře nové působiště a nové poslání, jímž jeho záměry, tak barvitě formulované v *Dopisech*, vrcholí.

Spory o *terminus a quo* ruského románu však zdaleka nekončí. Proplétání domácího a cizího, jejich vzájemné prolínání a prostupování je v ruské literatuře silnější než jinde také proto, že v ruské literatuře se uplatňuje jev, který jsme pracovně nazvali prae–post efekt nebo prae–post paradox: jev přejatý z jiných národních literárních struktur je transformovaný jakoby nedokonale tak, že se jeví nejen jako vývojová prefáze, ale také jako postfáze, totiž jako zcela nová a originální estetická inovace.[28]

Jsem spíše zastáncem prolínání kořenů ruského románu než jeho jednoznačného určení autochonního nebo cizího. V tomto smyslu nevidím – stejně jako ve vyrovnávání se Západem – ostrý počátek v 18. století, ale již ve století předcházejícím, v němž se sváděly nejdůležitější boje nejen v ostatní Evropě, ale i v Rusku samotném (smuta, nástup Romanovců, na konci pak nástup Petra I.).

Nejuznávanější a materiálově nejpodloženější koncepci přinášejí knihy V. V. Sipovského.[29] Prezentují svou vlastní typologii ruského románu 18. století: fantastický rytířský román (волшебно–рыцарский роман), který dále dělí na rytířský román (рыцарский роман) a orientální povídku (восточная повесть), tzv. anglický román nebo spíše román anglického typu (Роман типа произведений Ричардсона, Роман типа произведений „новой Элоизы“, Роман типа

Вертера) a nakonec původní ruský román (русский оригинальный роман, kam řadí mimo jiné M. Čulkova a raného Karamzina).

Koncepce V. Sipovského je založena na dosud nepřekonaném materiálovém bohatství, nikoli na obrysovém studiu některých významných děl, ale na analýze všech podstatných dobových textů – v tom je Sipovskij stále užitečný (v našem prostředí mu snad odpovídá Mandátova antologie ruské sentimentální povídky s úvodní studií,[30] alespoň co do pozitivistické pečlivosti). Problém Sipovského však spočívá spíše v tom, co on sám pokládá za původnost: jisté je, že to nemůže být jen tzv. ruský materiál, že to musí být přímo původnost románového typu a jeho začlenění do ruského poetologického řetězce. V tomto smyslu bych za originální ruský román – snad s výjimkou pikareskního románu M. Čulkova – pokládal až Karamzinovy *Dopisy ruského cestovatele*; naopak imitace evropského románu pokračuje i v první třetině 19. století a transformace, která jde nad a za ruský materiál, například k žánrové inovaci, jako je tomu v případě Ruského Gila Blase V. T. Narežného, je jen povlovná. S tím souvisí i nedocenění ruských specifik a toho, co v Rusku nebylo vůbec nebo nebylo organické, tj. rytířstvo, ale také gotika jako taková, plná renesance a humanismus, reformace a plnohodnotné baroko, rokoko apod., když nepočítáme ohlasy západoevropských paradigmat. A je tu ovšem zvláštní postup sekularizace, která v Rusku neproběhla důkladně a dokonale nebyla vlastně dokončena nikdy. V této situaci pak mohl originální román fungovat jako svého druhu nepřítel, jako fenomén cizorodý, který musel být zvláštním způsobem „ošetřen" (buď parodicky nebo paradoxně žánrově – viz „román ve verších").

Autentický, originální ruský román vzniká v 18. století z různých zdrojů pod tlakem západoevropské literatury a pod jejím přímým vlivem; současně je však zřejmé, že tyto byť jakkoli silné impulsy mohly být přijaty jen tehdy, až se v samotné ruské slovesnosti prosadily epické modely připravující celou literaturu nejen k přijetí těchto podnětů, ale také k jejich transformaci: vznik ruského románu souvisí s počátkem ruského novověku a se zrozením novoruské literatury.

Sipovského si velmi váží autoři dvoudílného kompendia z 60. let 20. století История русского романа в двух томах.[31] Vycházejí z něho i v hlavním a základním konstatování románové geneze v Rusku: „Первые оригинальные образцы романа появились в России в XVIII веке. Им предшествовали в XVII веке повествовательные опыты, во многом приближавшие русскую литературу к жанру романа. Тем не менее древнерусская литература не знала романа в собственном смысле слова, хотя неверным было бы полагать, что накопленные ею традиции не оказали никакого влияния на последующий русский роман, прошли для него бесследно. Оригинальный русский роман не мог бы возникнуть и плодотворно развиваться в XVIII и XIX веках, если бы развитие древнерусской литературы не подготовило для него почву, не создало ряда предпосылок и художественных элементов, сделавших форму романа исторически закономерной и необходимой для дальнейшего развития русской литературы. Связь между этими элементами и позднейшим романом подтверждается тем, что многие характеры, сюжеты и приемы древнерусских повестей, образы летописных преданий и житийной литературы продолжали жить в творческом воображение русских романистов не только XVIII, но и XIX века, получили новое художественное преломление и развитие в творчестве Толстого и Достоевского, Тургенева и Лескова. Поэтому изучение связи между художественными завоеваниями и открытиями древней русской литературы и позднейшим русским романом XVIII и XIX веков – одна из существенных задач истории русского романа."[32]

Je tudíž nutno rozlišovat mezi strukturní přítomností narativních prvků v pozdějším ruském románu a mezi románem jako takovým: do 18. století se v Rusku román nezrodil, jde jen o „накопление сил". V. Sipovského chápou autoři *Dějin ruského románu* (1962) – nehledě na tehdy povinná ideologická a metodologická klišé – jednoznačně kladně: „Сиповский впервые предпринял столь широкую попытку историко-литературного изучения русского романа XVIII века. Он поставил своей задачей собрать воедино, изучить и систематизировать всю массу памятников русского романа XVIII века, привлекая при этом и весь вспомогательный материал, который может помочь такому изучению."[33]

D. S. Lichačov v úvodní stati *Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе* polemizuje s názorem dánského sla-

visty A. I. Stendera-Petersena, že *Девгениево деяние* lze pokládat za román, že samo slovo деяние odpovídá řeckému, resp. byzantskému pojetí dramatického románu (láska a dobrodružství). V tomto smyslu – jestliže uznáme pojem „helénský (helénistický) román", lze o tomto textu a podobně i o jiných mluvit jako o románech. D. S. Lichačov je však spíše zastáncem toho, že tyto texty byly vnímány jako historická zpráva než jako umělecká fantazie. Jde většinou o překladové nebo adaptované slovesné celky, nikoli o původní kyjevské věci: „В сущности мы должны признать, что древняя русская литература (не переводная, а оригинальная) на всем протяжении ее развития вплоть до XVII века, не знает ничего, что хотя бы отдаленно напоминало собой роман: роман ли приключений, роман ли путешествий, роман любовный или какой-либо другой в его эллинистических, византийских или западноевропейских средневековых формах."[34]

Britský *Reference Guide to Russian Literature* (1998) uvádí ruskou literaturu 18. století takto: „At the beginning of the 18th century, Russia had no secular literature or culture to compare with that of western Europe. There were no aknowledged authors. Consequently there were no readers and no publishers and presses to cater for their needs. There was a lack not only of a literary Russian language, but even of a modern typography. By the end of the century the situation had been transformed. Russia now possessed a vibrant literary culture that was part of Europe's and would produce and sustain a literary genius destined to become her national poet."[35] Román je tu chápán jako manifestace této podivuhodné transformace, jako typický znak nových jevů souvisejících se sekularizací.

V německých *Dějinách ruské literatury* Reinharda Lauera (2000) je román probírán pouze v 18. století jako jeden z mnoha žánrů, preferují se spíše žánry básnické. Román je viditelně spojován až s koncem 18. století a s Karamzinem: celý velký cluster textů, které analyzuje např. V. Sipovskij, je tu odsunut stranou, snad kromě několika zmínek o ruských imitacích slavných románů (Rousseau, Richardson, Goethe) – spíše než o románu se tu píše o narativní próze obecně (Erzählprosa), přičemž za její vrcholy, jakož i za vrcholy románové tvorby autor pokládá Radiščeva a Karamzina s jejich žánrovými podobnostmi: „Mit zwei bedeutenden Werken errang die russische Prosaliteratur um 1790 ihren ersten Höhepunkt. Trotz gravierender Unterschiede in Materie und stilistischer Faktur wiesen beide Werke auch bestimmte Ähnlichkeiten auf. Beide waren als Reiseberichte angelegt und, genau sich um Aleksandr Radiščevs Putešestvie iz Peterburga v Moskvu (Reise von Petersburg nach Moskau, 1790) und Nikolaj Karamzins Pis'ma russkogo putešestvennika (Briefe eines russischen Reisenden, 1791–1795 in Moskovskij žurnal; Buchausgabe 1797)."[36]

Dvojznačnost, ambivalentnost, antinomičnost ruského románu vychází z jeho duálních (cizích a autochtonních) kořenů, které si dlouho uchovávají svou autonomii; teprve pozvolna se lámou v konkrétních dílech, která jsme jinde nazvali uzlovými body vývoje: jedním z nich je obecně Karamzinova próza a zejména Dopisy ruského cestovatele. Dlouho realizovaná a jasně nikdy nedokončená sekularizace měla za následek to, že román byl v Rusku dlouho chápán jako cizorodý prvek. Román v 18. století, který je většinou – i když s výhradami a doplňky (epické žánrové podloží, letopisy-kroniky, byliny, cestopisy, dobrodružně milostné příběhy) – považován za skutečný počátek románu v Rusku, byl v ostrém protikladu k domácí „měkčí" tradici folklorně helenisticko-byzantské: nepřekvapuje, že byl kontextuálně chápán jako součást násilné petrovské evropeizace založené spíše na germánské (holandské, anglické, švédské) než na románské tradici, nicméně vycházející z římského civilismu. Přitom jiné prameny existovaly dál jako ponorná řeka a čas od času se vynořily v různých podobách groteskních, absurdních, sentimentálních nebo sahaly až k starověké gnósi (N. V. Gogol, F. M. Dostojevskij, N. S. Leskov, A. Remizov, M. Bulgakov, B. Pasternak, V. Šukšin, V. Rasputin aj.). V Rusku byly přitom předpoklady, aby se k románu dospělo vlastními cestami, bez následných invazí, povlovně, „měkce", kontinuálně, totiž tak, jak se román obecně vyvíjel: kontinuita v diskontinuitě, přetržitost v nepřetržitosti. Takto například psal Nikolaj Berďajev ve *Smyslu dějin* (Смысл истории, 1923) o renesanci, která bývá koneckonců spojována se vznikem novodobého (nikoli helénského) románu: „Co se to vlastně v dějinách lidstva stalo, že to radikálně změnilo veškerou stavbu a rytmus života a urychleně položilo základ konci renesance, který je pozorovatelný v 19. století a ve 20. století pak nabývá vyhraněné podoby? Podle mého hlubokého přesvědčení došlo k největší revoluci, kterou kdy dějiny poznaly – začala krize lidského rodu, revoluce, jež nemá vnější znaky, které by

se daly připojit k tomu či onomu roku jako francouzská revoluce, ale je nepochybně daleko radikálnější. Mluvím o převratu spojeném se vstupem stroje do života lidského společenství [...] Leonardo da Vinci, jeden z největších géniů renesance nejen v uměleckém, ale také ve vědeckém smyslu, na jehož tvorbě lze studovat ducha renesančního člověka, onen Leonardo da Vinci, který hledal prameny dokonalých forem umění a poznávání v přírodě a možná více než jiní o tom stále mluvil, byl jedním z viníků budoucího procesu mechanizace lidského života, který zabil renesanční obrat k přírodě, odtrhl člověka od přírody, nově mezi člověka a přírodu postavil stroj, jenž zmechanizoval lidský život a uzavřel člověka do umělé kultury, kterou v té době vytvářel. Renesanční obrat k přírodě, který nebyl dílem duchovního člověka, ale rozvíjel jen původního přírodního člověka, neobsahoval tedy žádné záruky před procesem, který musel člověka odpoutat od přírody a započít rozpad, rozmělnění a rozdrobení člověka jako celistvé přírodní bytosti [...] Aby si člověk do konce potvrdil svou identitu a neztratil pramen a smysl svého tvoření, musí v sobě utvrzovat nejen sebe, ale také Boha. Musí v sobě utvrzovat obraz Boží. Jestliže v sobě už nenese obraz nejvyšší božské přírody, ztrácí tvář a začíná se podrobovat nízkým dějům, nízkým živlům, začíná rozklad prvků samotné jeho podstaty, začíná se podřizovat té umělé přírodě, kterou sám vyvolal v život, podřizovat se podstatě mechanického stroje, a to jej zbavuje tváře, síly a ve svých důsledcích ho to ničí. Aby se utvrdila lidská individualita, osobnost, musí si člověk uvědomovat své sepětí s prvkem vyšším, než je on sám, a proto musí uznat existenci jiného, božského principu."[37]

Nemusíme ani zdaleka se vším souhlasit, ale koncepce dvojí renesance – té povlovné, duchovní, v podstatě náboženské – a oné ateistické, tvrdé, mechanické stojí snad i za rozpětím románového žánru v Rusku. Jde o model, který se uplatňuje i v obecných dějinách: místo povlovnosti se prosazuje rázný zvrat. Je to způsobeno jednak nadbytečnou inertností starého, tedy oněch „měkkých" struktur, jednak netrpělivostí nových, mechanických „invazních" celků[38] Je to obecně dáno také tím, že na obou stranách – revoluční i protirevoluční – stojí ostře polarizované, nikoli konsensuální, kontinuitní síly. Spojení mechanického, imitativního, „tvrdého" žánru cizího v duchovní literatuře staroruské s ponornými řekami autochtonních vrstev bylo obtížné a tíživé, ale dalo vzniknout konfliktu, z něhož se odvíjelo celé napětí klasického ruského románu i jeho stadií pozdějších: vždy šlo o poměr těchto spodních proudů s povrchovými, imitativními strukturami přejímanými pod tlakem „silových" evropských poetik. Tato „korektura" evropského románu „měkkým" autochtonním prouděním vytvořila „zázrak" ruského románu a jeho podivuhodnost po celé 19. a 20. století. Naštěstí se i dnes ukazuje, že tyto hodnoty nemizejí: za „tvrdými" postupy, které „dohánějí" evropskou postmodernistickou poetiku (vyrůstající však také z autochtonních kořenů) ad absurdum, prosvítají jemné vrstvy staré nostalgie a sentimentu, zpod parodijního a travestijního výsměchu zaznívají občas i tóny lítosti a věčného návratu. A to navzdory tvrzení, že stará úloha ruské literatury, ona tradičnost spojovaná s didaxí, ona citlivá ukotvenost v sociálním klimatu doby a přetíženost různými, často protichůdnými funkcemi, nenávratně mizí.

Poznámky

[1] Viz S. Wollman: Slovo o pluku Igorově jako umělecké dílo. Praha 1958.

[2] Н. Иванова: Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век. Русско-балтийский информационный центр „BLIC", Санкт-Петербург 2003, с. 7–8.

[3] Александр Васильевич Исаченко: Николай Васильевич Гоголь и проблемы русского реализма. Katedra ruského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave 2003. Vedecká redakcia: Anton Eliáš, Oľga Kovačičová, vedeckí recenzenti: Andrej Červeňák, Soňa Paštéková.

[4] O tom viz již klasickou knihu Karla Krejčího Heroikomika v básnictví Slovanů (Praha 1964).

[5] H. Rothe: Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans. Philologische Untersuchungen. Verlag Gehlen, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1968, s. 102.

[6] H. M. Nebel, Jr.: N. M. Karamzin. A Russian Sentimentalist. Mouton, The Hague - Paris 1967, s. 170.

[7] Н. М. Карамзин: Письма русского путешественника. Повести. Москва 1980, с. 36–37; dále: Karamzin.

[8] Karamzin, s. 28.

[9] Karamzin, s. 241, 242.

[10] Karamzin, s. 30.

[11] Karamzin, s. 560.

[12] Karamzin, s. 47–48.

[13] Karamzin, s. 81.

[14] Karamzin, s. 84.

[15] Karamzin, s. 116.

[16] Karamzin, s. 119.

[17] Karamzin,. s. 134.

[18] Karamzin, s. 163.

[19] Karamzin, s. 166.

[20] Karamzin, s. 303–304.

[21] Karamzin, s. 446–447.

[22] A. G. Cross: Russian Perceptions of England, and Russian National Awareness at the End of the Eighteenth and the Beginning of the Nineteenth Centuries. British Contributions to the IX International Congress of Slavists, Kiev 1983, The Slavonic and East European Review, January 1983, s. 91.

[23] Karamzin, s. 449.

[24] Karamzin, s. 450.

[25] Karamzin, s. 458.

[26] Karamzin s. 464.

[27] Karamzin, s. 465.

[28] Viz naše studie: Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Brno 1998. Genologie a proměny literatury. Brno 1998. Život protopopa Avvakuma a Karamzinovy Dopisy ruského cestovatele jako uzlové body ve vývoji ruského románu. In: Litteraria Humanitas V – Západ a Východ II, Tradice a současnost (Literární směry a žánry ve slovanských a západních literaturách jako reflexe stavu světa). Brno 1998, 85–109. Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury (Poznámky k některým metodologickým problémům). Slavica Litteraria, X 1, 1998, 27–37. Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozófa, Fakulta humanitných vied (katedra rusistiky), Nitra 1998, s. 29–44. Paradoxes of Genre Evolution: the 19th-Century Russian Novel. Zagadnienia rodzajów literackich, tom XLII, zeszyt 1–2 (83–84), Łódź 1999, s. 25-47. Komparatystyka, poetyka i literatura światowa. O metodologicznych korzeniach i zależnościach koncepcji zespału Ďurišina. In: Dialog. Komparatystyka. Literatura, red. Edward Kasperski – Danuta Ulicka. Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2002, s. 231–250 (přel. Teresa Maria Pietrowska-Małek). Spoluautor: Miloš Zelenka.

[29] В. В. Сиповский: Н. М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника". Санкт-Петербург 1899. В. В. Сиповский: Очерки истории русского романа I–II. Санкт-Петербург 1909–1910.

[30] J. Mandát: Ruská sentimentální povídka I–II. Praha 1982–1983.

[31] История русского романа в двух томах. Москва – Ленинград 1962.

[32] История русского романа в двух томах. Москва – Ленинград 1962, том I, 6.

[33] Tamtéž, 18.

[34] Tamtéž, 26.

[35] Reference Guide to Russian Literature, ed. by Neil Cornwell, London – Chicago 1998, 13.

[36] R. Lauer: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. Verlag C. H. Beck, München 2000, 116.

[37] N. Berďajev: Filosofie lidského osudu. Fragmenty z knihy Smysl dějin. Brno 1994, 26-27 (přel. Ivo Pospíšil).

[38] Na meziliterárním materiálu viz D. Pallová: Kapitoly z nemecko-slovenských literárnych vzťahov. Veda, nakladateľstvo SAV, Univerzita Sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Bratislava 1999. Táž: V súradniciach interkultúrných súvislostí. Literatúra v kontexte interpretácií. Univerzita Sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Trnava 2001.

V. Paradoxy Evžena Oněgina

Puškinův „román ve verších“ *Evžen Oněgin* vznikal v letech 1825–1830 a byl dokončen v době tzv. boldinského podzimu (boldinskaja osen‘), kdy byl jedenatřicetiletý básník nucen zůstat na svém panství, jehož hospodářství a účetnictví přijel uspořádat před blížícím se sňatkem s Natalií Gončarovovou, ve vesnici Boldině kvůli cholerové karanténě. Na podzim 1830 vzniká podstatná část díla Alexandra Sergejeviče Puškina (1799–1837).

Evžen Oněgin vědomě a v samotném textu navazuje na úspěšnou poému *Ruslan a Ludmila* a odvolává se na její čtenáře. Vycházel na pokračování v podstatě jako novodobý seriál. Záměr psát poému, tj. byronskou povídku či lyrickoepickou báseň, se básníkovi pod rukama mění: vzniká jiný útvar, konfese, do níž se promítá jeho osobní situace, krásné bloudění mládí, zážitky vyhnanství, ale také technologie spisovatelského řemesla, krize romantismu a poezie, drtivý nástup prózy, problém lidské svobody a jejích odvrácených stran, které postihl již v poémě *Cikáni* (1824); po napoleonských válkách, jež do konfliktu vtáhly celou Evropu a měly celosvětové následky, bylo zřejmé, že pokračuje totalizace společnosti a jedinec se stává proti státní a vojenské mašinériii stále bezbrannějším.

Východiskem k pochopení díla je jeho oxymóronový podtitul „роман в стихах“; v té době byl román pokládán – nehledě na etymologii a původ názvu – za prozaický útvar spíše frivolního charakteru: Taťjána již směla romány číst, ale předchozí generace pokládala čtení románů za nemravné. Román byl pro svou parodickou, komickou podstatu (viz pojem „komický epos“ Henryho Fieldinga, 1707–1754) a syntetizování různorodých jazykových, stylových a tematických vrstev pokládán za „nižší“ literární útvar; nicméně jeho popularitu nebylo možné ignorovat. V průběhu 20. let 19. století, zvláště po porážce děkabristů, se mění struktura a hierarchizace ruské společnosti a mění se i čtenář: literární život se přenáší ze salónů a ze stránek almanachů do hospod, soukromí a na stránky „tlustých časopisů“ (tolstyje žurnaly). Četba se stává masovější záležitostí, čtenáři se najdou mezi vojáky, státními úředníky a provinčními statkáři. Kulturnost tohoto čtenáře je – na rozdíl od šlechtického čtenáře almanachů a salónního debatéra – poměrně nízká: spisovatel musí počítat se svým čtenářem i tematicky. Puškin na to postupně odpovídá: přechodem k próze, historické beletrii a historii, *Bělkinovými povídkami* (Повести покойного Ивана Петровича Белкина, 1830) a založením časopisu Sovremennik.

Evžen Oněgin vzniká na několikerém žánrovém podloží jako výsledek pětiletého souboje básníka s dobovými tlaky. Na prvním místě stojí poéma, lyrickoepická báseň s titulním hrdinou, petrohradským dandym; italský rusista Ettore Lo Gatto nazval *Evžena Oněgina* „diario lirico“ a celá ruská literární kritika 19. století se ztotožnila s termínem „encyklopedie ruského života“ – již to dokládá vícevrstevnatost díla (hlavní syžetová linie, gnómy, aforismy, digrese, deníkové záznamy, vzpomínky, básnický cestopis aj.) *Evžen Oněgin* je tedy zřetelně heterogenní žánrovou strukturou. Za Puškinovu skutečnou cestu k románu pokládáme spíše Evžena Oněgina, román ve verších, než Kapitánskou dcerku nebo Pikovou dámu (spíše povídka), nemluvě o cyklu Bělkinových povídek.

Puškin kráčí v jazyce a stylu svého „románu ve verších“ ve stopách Karamzinovy prózy: převládá „lehký“, mluvený jazyk té doby nezatížený nefunkčními staroslověnismy; to však neznamená, že Puškinův umělecký jazyk a styl jsou jednosměrné a jednovrstevnaté, spíše naopak: autor využívá jak mluvené ruštiny té doby, tak rozsáhlých vrstev staroslověnismů, které mu poskytují kýžené stylové rozpětí. Například v básni *Отрывок* (1835) reflektuje „vzpomínky na vzpomínky“ (vzpomínky na to, jak v Michajlovském na podzim 1835, kdy se v zoufalé osobní krizi pokou-

šel evokovat „boldinský podzim“ roku 1830, vzpomínal na to, jak v letech 1824–1826 zde vzpomínal na léta „jižního“ vyhnanství). Starobylé lexikum nefunguje jako ornament, ale vyvolává představu vzpomínkovosti, reminiscentnosti, jakoby jiného světa mimo soudobý prostor a čas, světa sama o sobě. Podobně postupoval například N. S. Leskov, když v románové kronice *Služebníci chrámu* (Соборяне, 1872; dosud jediný český překlad z roku 1903 z pera A. G. Stína, vl. jm. Aloise Vrzala, vyšel pod názvem *Duchovenstvo sborového chrámu*) evokuje Avvakuma, s nímž komunikuje hlavní postava díla protopop Savelij Tuberozov – ještě výraznější je to v předchozí textové verzi *Чающие движения воды* (1869).

Evžen Oněgin je orientován spíše na tehdy nové lexikum, které se ještě nerusifikovalo (píše je proto latinkou i v jazyce originálu, např. *beef-steaks*, *roast-beef, dandy, spleen*). Jazyk a styl „románu“ odrážejí revoluční změny v struktuře tehdejšího světa. Po napoleonských válkách, které otřásly evropským feudalismem, nebyl již návrat – nehledě na snahu Svaté aliance v čele s Ruskem – možný: dějiny se nikdy nevracejí, restaurace čehokoliv není nikdy nadlouho možná. *Evžen Oněgin* zachytil svět v pohybu a přerodu: revoluce v Řecku a Jižní Americe (kloubouk à la Bolívar), civilizace, která v Rusku zasáhla jen nejvyšší vrstvy", a ruský *upper middle class*, nástup třetího stavu petrohradských řemeslníků, kavárníků a restauratérů, národnostní menšiny, zachytil proces otevírání světa a jeho propojování.

Puškinovo Rusko v *Evženu Oněginovi* je mnohovrstevnatým, pluralitním, vnitřně diverzifikovaným celkem, který autor vidí v rozporu a pohybu: emblémem tohoto vnitřně rozrytého celku jsou Puškinovy schematické zrcadlové obrazy (město – venkov, Lenskij – Oněgin, Olga – Taťjána, statičnost deskripce petrohradské, vesnické a moskevské lokality – popis cest připomínající Byronovu *Childe Haroldovu pouť*). Pohyby Ruska a světa rozkolísávají vnitřní život člověka a znejisťují pevné hodnotové hierarchie. Puškin již mohl syntetizovat objevy sentimentalismu v podobě lyrických digresí (rus. лирические отступления), které mají různorodou tematiku (od oslavy ženských nožek baletky Istominové po filozofické gnómy).

Struktura *Evžena Oněgina* se vytváří nejen po lineárních, na sebe naskládaných vrstvách, ale také hloubkově v „matrjoškovitém“ tvaru: od okolního světa a jeho polyfonie a mnohovrstevnatosti postupuje k niterným problémům tvorby: text nabývá postupně podoby metatextu, textu v textu a textu o textu. Základním autorovým problémem je jeho pozice v „nové“ literatuře formovaná jinou společenskou situací po porážce děkabristů, po pádu moci rodové šlechty a nástupu byrokracie, policie a vojska za Mikukáše I. Změněný čtenář vyvíjí na literaturu tlak ve smyslu větší „srozumitelnosti“, „demokratizace“: nové čtenářstvo není zdaleka tak vyspělé jako kulturní šlechta, chce číst o „malém ruském člověku“, o levných výčepech, o hospodaření a finančnictví. Zatímco základní syžetová mřížka řadí *Evžena Oněgina* k tradičním romantickým poémám s romantickými šlechtickými hrdiny a snivými dívkami odkojenými sentimentální četbou, „dálka svobodného románu“ se otvírá k tematické pluralitě a dialogické plnosti: v hbitých veršových momentkách zde ožívá celé Rusko a jeho světové souvislosti. „Román ve verších“ je tudíž pramenem nesčetných informací: dovídáme se o Taťjánině četbě, o etiketě soubojů, o soupeření poezie a prózy, o psaní ód, před čtenářem ožívá celá tehdejší ruská literatura, jmenují se tu doboví autoři (V. A. Žukovskij, J. Boratynskij [Baratynskij]), v reminiscencích se vracíme do let Vlastenecké války roku 1812, je tu předestřena anatomie a fyziologie plesové sezóny a šlechtických námluv, líčí se tu však i civilizační problémy, cesty a doprava.

Při vší snaze o „objektivnost“, tj. zvnějšnění románu, neztrácí dílo konfesní a autobiografický charakter: do zpovědního prizmatu sevřeného pevnou oněginskou strofou (čtrnáctiverší rýmově organizované v pořadí střídavý, sdružený, obkročný rým a v závěrečném dvojverší párový rým; jde v podstatě o alžbětínskou Wyattovu variantu sonetu složeného místo z dvou čtyřverší a dvou trojverší ze tří čtyřverší a jednoho dvojverší zvaného v angličtině „heroic couplet“) vtiskl Puškin charakter své doby přelomu a hledání a v autobiografickém kódu (bohémský život v Petrohradě, vyhnanství na jihu) vyjádřil tragickou životní dráhu člověka mezi zrozením, pomíjivostí a smrtí, kterou všechno končí. Napětí mezi osobním, subjektivním, osobním, lyrickým, veršovým na straně jedné a deskriptivním, objektivním, prozaickým, syntetickým, mnohovrstevnatým na straně druhé je zdůrazňováno i narativní strategií, rozpětím mezi autorem, autorským vypravěčem a titulní postavou díla – Oněginem, s nímž se autorský vypravěč setkává v první kapitole, XLV. strofě: „Konvencí světa zbyv se v sobě,/ jak on zanechav marností,/ já spřátelil

se s ním v té době./ Rád měl jsem jeho vlastnosti:/ i nevědomou lásku k snění,/ i svéráznost, jíž v jiných není,/ chlad v břitkém ducha záblesku;/ já v hněvu žil, on ve stesku./ Hru vášní znávali jsme oba./ Vždyť život stejně krušil nás/ i plamen srdce v obou zhas,/ a oba táž čekala zloba:/ lidí i sudby slepota/ hned na úsvitu života." (překlad Josefa Hory). V další strofě (XLVI.) se zase naopak píše o nesouladu autorského vypravěče a Oněgina.

V průběhu narace jednoduchého syžetu a šachové partie zrcadlově modelovaných postav řeší Puškin několik dilemat: tvůrčí (poezie kontra próza, poéma kontra román), ruské (město – venkov, modernizace – ruský svéráz) a všelidské (pomíjivost). Jeho román je současně obrovitým komentářem k světové literatuře a složitou soustavou skrytých kolokací a asociativních narážek, reminiscencí a aluzí souvisejících s ruskou kulturou a uměním té doby. Naznačené vnitřní napětí a oscilace jsou ještě násobeny rozsáhlými digresemi, vsuvnými útvary (dopis, sen) a zrcadlením záhlaví (mot) a celku každé kapitoly (hlavy). První moto z knížete P. Vjazemského uvádějící první kapitolu vystihuje charakter života titulní postavy *(I kvapí s životem, i s city pospíchá)*. Kapitola druhá odehrávající se na venkově začíná motem z Horatia *Ó rus!* (Ó, venkove!) a ruským O Русь! ztotožňující či alespoň sbližující Rusko a venkov. Kapitola třetí svým motem *Elle était fille, elle était amoureuse* anticipuje tematiku, zatímco čtvrtá hlava je uvedena z Neckera (*La morale est dans la nature des choses*), moto páté kapitoly citátově odkazuje k básni V. A. Žukovského *Světlana* (1808–1812), moto šesté kapitoly (Petrarca) evokuje lásku a smrt (Oněgin zabíjí Lenského v souboji), mota sedmé kapitoly z I. Dmitrijeva, J. Baratynského a A. Gribojedova *(Hoře z rozumu)* odkazují k Moskvě, osmá kapitola (moto z Byrona) je loučením s hrdiny *(fare thee well)*. Oněginovo putování a fragmenty tzv. desáté kapitoly stojí k jádru románu jen volně.

Jedno z tajemství *Evžena Oněgina* jsou tzv. vytečkovaná místa (v některých strofách vynechané verše). Snad mnohem blíže pravdě než spekulace o zašifrovaných politických narážkách je předpoklad, že jde o básníkovu hru s žánrovou oscilací: pevná veršová a strofická struktura se láme, aby uvolnila cestu „dálce svobodného románu"; postupné, pro básníka tragické tání poezie a její přerůstání v jiný útvar je dalším vnitřním konfliktem *Evžena Oněgina*.

Puškinův talent autora aforismů a gnóm se projevuje častým výskytem těchto útvarů, které se v ruském prostředí staly příslovečnými (*Kdo žil a myslil, tomu snadno/ pohrdat lidmi v nitru svém*; *Je blažen ten, kdo vykoupá se/ v svých vášních, by jim sbohem dal; Čím míň jsme uchváceni ženou,/ tím více se jí líbíme*; *Odpůrce každý v světě má,/ však přátel střez nás, Bože, cele!*; *Je blažený, kdo mlád byl k mládu,/ je šťasten, v pravý čas kdo zrál*).

Román je svého druhu „work in progress": autor v něm zraje a vyvíjí se. Smrt naivního básníka Lenského je vlastně smrtí naivního básníka Puškina: po něm přichází ironický, zatrpklý romanopisec, odhodlaně jdoucí do „dálky svobodného románu".

Zatímco pro „vnějškové" romantiky Byronova typu byly postavy literárních děl nositeli idejí, s nimiž se autorský vypravěč často ztotožňoval, a pro byronistu K. H. Máchu je tato identita přenesena do hloubi básnického jazyka v podobě oxymóronově metaforických řetězců, jimiž se tento romantik jako málokdo ve světové poezii stal předchůdcem moderní asociativně metaforické poezie 20. století, v Puškinovi je citlivá schopnost rozlišování přechodů a polosvětel–polostínů; postava literárního díla je složitým komplexem vztahů, který ploché ideje nahlíží z různých stran. Pojem „psychologický romantismus", který byl kdysi experimentálně použit, může být termínem, který odlišuje Puškinovo dílo obecně a *Evžena Oněgina* zvláště od zakladatelských textů romantického hnutí i od jejich pozdějších variant.

I když Puškin, opouštěje ortodoxní romantismus, lyrickou poezii i poematičnost (lyričnost–epičnost) básnického tvaru, zaplňuje své dílo detaily, konkrétními jevy, „materiálnem" imperiálního Ruska, ponechává dost prostoru neuchopitelnému, nepochopitelnému, transcendentnímu. V první řadě je to osudová předurčenost lidského života, tragičnost lidské cesty za štěstím, pomíjivost mládí a zdraví, neúhybná cesta člověka ke konci a především neuchopitelnost fenoménu smrti a úžas z tohoto jevu (smrt Lenského): *Na hlavu, v sněhu položenou,/ smrt podivný mír vložila./ Měl hruď skrznaskrz prostřelenou,/ krev tekla z rány, kouřila./ Před chvílí v srdci jeho těla/ živoucím hlasem vášeň zněla,/ nenávist, láska, naděje/ valila svoje ručeje./ A teď jak v opuštěném bytu/ vše oněmlo, vše ztemnělo,/ vše navěky se dochvělo./ Rolety spadly, okna spí tu/ osleplá. Paní je ta tam./ I stín je pryč. Kde, ví Bůh sám.*

Puškin ve stopách romantiků kultivoval problém samoty uprostřed lidí, protiklad myslícího člověka uprostřed davu (толпа, чернь) a tragický nesoulad

blízkých duší (Taťjána – Oněgin). Ve smyslu své citlivosti poukázal na složitost a tragickou bezvýchodnost vnitřního života člověka. Klíčovou je tu pasáž o Taťjániných návštěvách v Oněginově domě po jeho odjezdu; teprve zde obklopena reáliemi jeho každodennosti začíná objekt své lásky chápat. Zatímco romantická literatura zdůrazňovala kontrasty, propasti a hrany, lásku a nenávist, Puškin nachází čas a místo pro přechodová pásma pochopení a vcítění složitostí lidské duše: jako by tu Puškin živelně předjímal „tvář toho druhého" z filozofie Emanuela Lévinase.

Puškinův román deroucí se zvolna z pevné veršové struktury je románem deziluze z lidí a světa, ale nikoliv z tvorby, tvůrčí práce a myšlení. Obnaženě, jako by v kontaktu se čtenářem, kterého chce získat pro spolupráci, řeší básník problémy poezie a prózy ve svém díle: *Mne léta k přísné próze kloní/ a čtveračivý rým pryč honí; i já, přiznávám s povzdechem,/ dnes lhostejnější k němu jsem.* (5. kapitola, strofa XLIII). V osmé kapitole líčí básnický vypravěč setkání s Múzou, kterak ji poprvé potkal v carskoselském lyceu a jak s ním usedla k hostině: v dalších strofách líčí, jak jim (Puškinovi a jeho spolužákům) žehnal G. R. Děržavin a jak vodil bujnou svou Múzu všude tam, kde se pohyboval. I když si jinde tropí žerty z klasicistického vzývání Múzy, na konci šesté kapitoly (XLVI) pokládá přítomnost Múzy, tj. božský dar umění, za velké štěstí a vlastní smysl života: *Leč ty, povzlete chvil, jež míjí,/ dál vzněcuj moji fantazii/ a nedej srdci zadřímnout,/ dál zas a zas v můj přileť kout; jen nedej básníkovi víru,/ nedej mu zhořknout tíhou let,/ ustydnout a pak zkamenět/ v umrtvujícím světa víru,/ kde mezi hlupci bez ducha/ se nafouklá skví ropucha...*

Tvorbu však chápe šíře: i jako budování materiálního světa a rozvoj Ruska. V sedmé kapitole (XXXIII) věnuje civilizačním pohybům verše prosycené však romantickou ironií: *Snad jednou, díky vzdělanosti, až povolí ji ruský svět/ (počítám na to ze skromnosti/ filozoficky pět set let),/ i v cestách dočkáme se změny,/ nadejde rozvoj netušený:/ silnice po Rusi sem tam/ se vzmáchnou ke všem končinám,/ přes naše řeky mosty sklenou/ se kovovými duhami,/ prokopem hory; vodami/ povedem směle chodbu zděnou,/ a bude v zájmu národa/ co stanice, to hospoda.*

Z dosavadního výkladu je zřejmá mnohovrstevnatost, vícesměrovost (v reminiscencích je zde přítomna světová literatura, v parodickém kontextu klasicismus, jinak také sentimentalismus, realismus), heterogeničnost a polygeneričnost textu, který směřuje k pohlcení různorodých tematických, ideových, žánrových a strukturálních entit.

Zvláštní místo ve stavbě románu mají vsuvné, autonomní žánrové celky: dva zrcadlově konstruované dopisy (Taťjány Oněginovi a Oněgina Tatjáně), jimiž sem zasahuje epistulární kultura pěstovaná za sentimentalismu, sen, který romanticky anticipuje další děje, cestopis (Oněginova putování) a desítky lyrických digresí, odbočení od děje (лирические отступления), jimiž ve svých románech zaujal svět již Lawrence Sterne (1713–1768).

Mezi nimi zaujímá výrazné místo gnóma o „zhlížení v Napoleonech", pro které jsou dvounohé bytosti pouhou podnoží. Puškin tu citlivě zaznamenal klíčový rozpor moderní doby: rostoucí práva člověka a sílící autoritářství a totalitarismus – oba jevy jsou přitom plodem stejného lidského úsilí. Puškin upozornil na kolize romantického pojetí svobody: pokračoval tak ve své deziluzivní poémě *Cikáni*, v níž romantický kult bezbřehé svobody kompromituje. Boj o román probíhá u Puškina nejen ve vrstvě metatextu – tedy explicitních digresivních úvah o tlaku prózy a o řemeslu romanopisectví a básnictví – ale především ve snaze překonat heterogenitu díla, vytvořit novou syntézu a syntéza, jak jsme uvedli výše, je hlavním znakem utváření románového žánru. Děje se to:

1. V samotném faktu vzniku románu z lyrickoepické (výpravné) básně
2. Ve skutečnosti, že psát román a román ve verších je podstatný rozdíl: integrace lyriky do románu je provedena jen na povrchu, zcela viditelně, otevřeně, v hrubé podobě, čímž autor naznačuje, že se stále ještě nerozloučil s minulostí lyrického básníka.
3. V polymorfnosti díla: je zde jednoduchý syžet, ale také řada lyrických digresí, popis snu, text mající charakter deníkových zápisů, dva dopisy a cestopis.
4. V narativní strategii stavějící na vzdalování a přibližování autorského vypravěče a titulní postavy (autorský vypravěč a Oněgin se dokonce setkávají).
5. V zrcadlové kompozici díla (sever – jih, Oněgin – Lenskij, Olga – Taťjána, Petrohrad – ruský venkov – Moskva).
6. V prostorové (sociologické a kulturní) šíři („encyklopedie ruského života"): je tu celé Rusko v historické dimenzi.
7. V časové syntéze: minulost (historické reminiscence spjaté s válkou s Napoleonem, s postavou Na-

poleona, v 10. kapitole náznaky připravovaného spiknutí), přítomnost (milostný syžet), budoucnost (úvahy o budoucnosti Ruska, o budování nových dopravních spojů – vše s ironickým nadhledem).

8. Všechny vrstvy vytvářejí spodní proud modelu životní dráhy: autorský vypravěč se stylizuje do všech čtyř hlavních postav a odtud směřuje k smíření s tokem života, s lidskou smrtelností a pomíjivostí všeho živého; autor je dandy Oněgin, ale také idealistický romantik Lenskij, Rusko a lásku cítí jako Taťjána, ale oceňuje chlad rozumu a lhostejnost Olžinu. Nejvyšším románovým integračním okruhem je právě překonávání lidské smrtelnosti a pomíjivosti v tvorbě.

Puškinův *Evžen Oněgin* demonstruje vznikání románu na ruské půdě jako individuální akt: autor transformuje narativní báseň (poému, byronskou povídku) do nehotového románového tvaru. V Puškinově díle nejde o transformaci ojedinělou: také motivy rozpadu rozumu a šílenství působí tu jako katalyzátor žánrové restrukturace. *Evžen Oněgin* překonává poematickou strukturu směřováním k románové celistvosti, totalitě a – to nejen prostorově, ale také, jak již bylo ukázáno, časově. Současně je v *Evženu Oněginovi* udržováno permanentní napětí poezie a prózy, básně a románu: přísná strofická výstavba (oněginská nebo puškinská strofa, která je variací alžbětínského sonetu wyattovského typu) je vnitřně parodována („tajemné" vytečkovávání). Oscilace básně a románu je akcentována neustálým rozhovorem se čtenářem a digresemi, jež se týkají poezie a prózy, rozporu, který básníka trápí – chtěl by zůstat u poezie, ale tu mu „otrávil" všepronikající, všeprostupující, všepohlcující a na všem cizopasící román. Nelze již setrvávat u básně poté, co se objevil tento žánr a nový čtenář, současně je to však smutné, neboť s všeprostupujícím románem mizí stará estetika lyrickoepické básně. Podstatnou součástí *Evžena Oněgina* je pak vnitřní zrcadlení těchto otázek v metatextových digresích. Ironicko–parodická a cizopasnická úloha románu je doložena v metaliterárnosti díla, ve více či méně skrytém uvádění cizího textu („Moj djadja samych čestnych pravil" jako parafáze Krylovovy bajky atd.). Puškinův *Evžen Oněgin* je symbolickým dokladem toho, jak složitě a tíživě, jakoby proti vůli domácí literatury, román v Rusku vznikal, tedy v neustálém sporu, konfliktu jako akt reflektující objektivní situaci ruské literatury zvnějšku i zevnitř i jako akt subjektivní, individuálně kreativní povahy. Následné partie doloží autorovo úporné románové úsilí dalšími fakty.

VI. Románová posedlost podkomořího Alexandra Puškina

Je celkem obvyklé tvrdit, že A. S. Puškin je především básník a dramatik, snad také historik a novinář či esejista, zcela jistě významný povídkář a novelista. Jeho romanopisectví se obvykle omezuje na *Kapitánskou dcerku* a také na *Evžena Oněgina*, přičemž se ihned dodává, že jde o román sui generis, spíše jen projev autorovy nomenklaturní svévole – o tom ostatně píšeme v předchozí části, tedy o důvodech, proč jsme si k analýze Puškinovy „románovosti" vybrali nikoli *Kapitánskou dcerku* (1836), ale překvapivě oxymóronový „román ve verších".

Když nicméně přehlédneme Puškinovu tvorbu vcelku, udiví nás, kolikrát se tu slovo „román" objeví a jak silně byl Puškin tímto žánrem, který jinak v jeho tvorbě zaujímá přece jen méně významné místo, zasažen. Snad bychom s jistou hyperbolou mohli opravdu mluvit o „románové posedlosti" carského podkomořího.

Především není zcela pravda, že prozaický román vytvořil Puškin jen jeden: mohli bychom k němu ještě připojit známý text *Mouřenín Petra Velikého* (Арап Петра Великого, částečně časopisecky 1829 a 1830, souhrnně 1834): náběh k tématu se u Puškina objevoval od roku 1825. To také ukazuje na to, že myšlenky na román nebo romány provázely Puškina již v době, kdy teprve koncipoval svá největší básnická díla. Vzpomínkovost díla a jeho kronikové utkvění v slavné době, šlechtické pátrání po rodokmenu a vytváření image jsou tu charakteristické, stejně jako poměrně slabá dějovost (atraktivní je snad jen milenecký vztah Habešana Hannibala a hraběnky D. a jeho následky); spíše jde o srovnávací popis anatomie a fyziologie Paříže a nového města nad Něvou, jakási nepříliš dobře skrývaná typologie ukazující na únavu a úpadek francouzské metropole a dynamičnost, svěžest nového města mladé velmoci na Východě – jakási novověká varianta koncepce „třetího Říma" – Východ pozvedá zplihlé praporce velkých říší.

Román byl pro Puškina již zde konstitutivním prvkem literatury, ale i reflexí státotvorných představ: román nebyl v jeho pojetí jen hegelovskou „měšťanskou (buržoazní) epopojí", ale spíše tím, čím byla pro feudály kronika (letopis), tedy nikoli totálním postižením člověka a světa v určitém historickém momentu, popisem tehdejšího vesmíru bohů a lidí, ale ideologickým zdůvodněním existence jistého lidského společenství a jeho elit vytvářejících stát. Puškinův vztah k ruskému letopisectví je ostatně znám a Puškinovy historické práce a historické drama Boris Godunov, stejně jako obdiv k historiografickému dílu „posledního letopisce" N. M. Karamzina to dokládají. V Puškinovi se tak spojují dvě linie: budovatelská, demiurgická, démonská (samo založení města, které přírodě vyrvalo kus močálu, je již od počátku prokleté – to Puškina velmi zajímalo: viz příslušné partie v *Evženu Oněginovi*, později v *Měděném jezdci*) a volně plynoucí organizace, cílevědomá práce a lhostejný běh přírody jsou živly, které se v něm sváří: symbolicky to ukázal právě v *Poltavě* na sporu šíleného Evžena a mocnáře-zakladatele.

Puškinova posedlost románem se projevuje především v množství záměrů román napsat. *Mouřenín Petra Velikého* je fragment budoucího románu, který již nebyl napsán nebo dopsán. Jsou to vlastně dva velké fragmenty – původní, menší líčící život pařížské dvorské smetánky, druhý drsný život nového petrohradského dvora s idealizovanou postavou Petra I. Oba fragmenty obsahují událostního hybatele: v prvním případě to je hříšná láska Ibrahimova k vdané francouzské šlechtičně, narození jejich dítěte a jeho „uklizení" na venkov, jádrem druhého fragmentu je Ibrahimův odjezd z Paříže a příprava jeho ženitby v Rusku.

V klasickém vydání Puškina v deseti dílech ze

70. let minulého století je pátý díl, který obsahuje právě řadu próz a románových fragmentů, rozdělen do oddílů Romány a novely (Романы и повести), Nedokončená díla, úryvky, náčrty (Незавершенные произведения, отрывки, наброски) – pak následují různé redakce a poznámky. Přitom je zřejmé, že ani řada „románů a novel" není dokončena nebo alespoň vyvolává dojem neukončenosti: symbolikou tvaru tak Puškin dává najevo svou příchylnost k plynutí, i když jeho díla obsahují také významné události, dokonce celé dobrodružné a milostné syžety – po tomto řetězci následuje utkvění ve věčnosti. I tak precizně modelovaná novela, jakou je *Piková dáma* (Пиковая дама, 1834), obsahuje Závěr (Заключение), kde je toto plynutí epilogicky naznačeno v dalším pokračování života a jeho banalitě (Heřman se zbláznil, Lizaveta Ivanovna se vdala, Tomskij byl povýšen a oženil se s Paulinou). Všimněme si, jak často tento strategický tah epilogu užívá například F. M. Dostojevskij.

Cyklus *Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina* (psáno v „boldinském podzimu" 1830, souhrnně 1834) je také zjevně kruhem[1], který by mohl být doplněn a rozšířen: je ukončen vlastně tím, že jeho autorem je jakoby mrtvý člověk, v jehož pozůstalosti se díla našla. Bělkin napsal i jiné věci: „Иван Петрович оставил множество рукописей, которые частию у меня находятся, частию употреблены ключницею на разные домашние потребы. Таким образом, прошлою зимою все окна флигеля заклеены были первою частию романа, которого он не кончил. Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом."[2] V hrané naivitě Bělkinova přítele, kterému se ani nepodařilo přimět nynějšího nebožtíka k pořádnému hospodaření na gruntě a zklamán toho zanechal, se zračí Puškinův komplex románu, možná i pociťování jeho neorganičnosti na ruské půdě nebo nechuti se jím zabývat po poezii, kterou jako básník pokládal za výsostný projev lidského ducha, nebo i za projev zklamání, že se mu romanopisecké umění příliš nedařilo.

I když byl Puškin přímo strojem na různé syžety – víme, že některé dal Gogolovi (viz dále), častěji než ostrá syžetovost se v jeho díle objevuje kronikářský přístup, pohled do minulosti, historicita: díly o minulosti jsou jak *Kapitánská dcerka*, tak *Historie vesnice Gorjuchina*, koneckonců i *Dubrovskij* a další. Kromě minulosti nahlíží Puškin ve svých románových fragmentech rád do cizích prostředí (viz dále) – to je ovšem typický přístup romantika, jeho eskapismus jako konfrontační plocha různých časů a prostorů: Walter Scott byl pro Puškina autorem kultovním a upozorňovat speciálně na walterscottismus *Kapitánské dcerky* by bylo nadbytečné (od postav, děje až po stejnou „falešnou hru" s postavami, jako např. v románu Ivanhoe).

Charakteristické pro Puškinovu posedlost románem je úporné a horečné hledání románového příběhu, jeho počátku a rozvíjení, a z toho vyplývající značná fragmentárnost jeho prozaických děl, která k románu transcendují. Největší celistvostí se tu vyznačuje zmíněný *Mouřenín Petra Velikého*. Geneze záměru a další evoluce tvůrčí a publikační svědčí o tom, že Puškinovo hledání vlastního románu, resp. tvaru ruského románu nezačalo až na konci 20. nebo ve 30. letech 19. století, jak se někdy – vzhledem k době publikace klíčových prozaických opusů – soudí. V případě *Mouřenína* víme, že Puškin na něm začal pracovat na konci července 1827 v Michajlovském (podle zápisků jeho přítele A. Vulfa), přičemž skutečný počátek záměru sahá do roku 1825[3]. Zatímco incipit románového fragmentu, v podstatě románová genealogie obvyklá v aristokratických kruzích, je příběhem Ibrahimovy hříšné lásky k vdané francouzské šlechtičně, druhá část, jak již uvedeno, je apoteózou budování ruského státu a legendární velikosti Petrovy (zesměšnění povýšeného Korsakova) a líčením plánů Ibrahimovy ženitby.

Mouřenín Petra Velikého jako by ukazoval na to, s čím Puškin spojoval románový žánr: měl reflektovat pohyby národního a státního společenství, měl být slovesným útvarem nové doby, byť v jeho podání nikoli eposem buržoazním, naopak měl doložit nezastupitelnost úlohy rodové šlechty v životě národního organismu. Příznačné je v tomto smyslu líčení rodícího se nového hlavního města říše: „ Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая подымалась из болота по манию самодержавия. Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий. Дома казались наскоро построены. Во всем городе не было ничего великолепного, кроме Невы, не украшенной еще гранитною рамою, но уже покрытой военными и торговыми судами. Государева коляска остановилась у дворца так называемого Царицына сада."[4]

Rusko tu vidí jako obrovskou dílnu: „Ибрагим

проводил дни однообразные, но деятельные – следственно, не знал скуки. Он день от дня более привязывался к государю, лучше постигал его высокую душу. Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная. Ибрагим видал Петра в сенате, оспориваемого Бутурлиным и Долгоруким, разбирающего важные запросы законодательства, в адмиралтейской коллегии утверждающего морское величие России, видел его с Феофаном, Гавриилом Бужинским и Копиевичем, в часы отдохновения рассматривающего переводы иностранных публицистов или посещающего фабрику купца, рабочую ремесленника и кабинет ученого. Россия представлялась Ибрагиму огромной мастерскою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом. Он почитал и себя обязанным трудиться у собственного станка и старался как можно менее сожалеть об увеселениях парижской жизни."[5]

V celistvějších fragmentech vystupuje do popředí Puškinova historicita: nikoli náhodou je i *Kapitánská dcerka* historickým románem walterscottovského ražení, historický ráz mají i jiné k románu tendující Puškinovy prózy. Taková je i *Historie vesnice Gorjuchina* (История села Горюхина – začal ji psát v boldinském podzimu 1830 po dokončení Bělkinových povídek; poprvé vyšla až posmrtně 1837). Již název, pod nímž bylo dílo poprvé publikováno v čas. Sovremennik, *Letopis vesnice Gorjuchino* (Летопись села Горюхина), ukazuje na zjevné žánrové sepětí s ruskou kronikářskou tradicí: osobní příběh vypravěčův je tu spojen s osudem lokality. Na jedné straně Puškin kronikální grify lehce paroduje, na druhé straně mu slouží jako reálné východisko budování románové struktury. Charakteristický je v tomto smyslu biografický incipit i pozdější, typicky kronikální líčení místa děje: „Я родился от честных и благородных родителей в селе Горюхине 1801 года апреля 1 числа и первоначальное образование получил от нашего дьячка. Сему-то почтенному мужу обязан я впоследствии развившейся во мне охотою к чтению и вообще к занятиям литературным. Успехи мои хотя были медленны, но благонадежны, ибо на десятом году от роду я знал уже почти все то, что поныне осталось у меня в памяти, от природы слабой, и которую по причине столь же слабого здоровья не дозволяли мне излишне отягощать."[6]

Satirická kronikálnost je posilována výskytem záhadného literáta, „kohosi v plášti hráškové barvy" („некто в гороховой шинели"), zjevně parodický obraz Puškinova nenáviděného konkurenta Fadděje Bulgarina: „... некто в гороховой шинели ко мне подошел и из–под моей книжки тихонько потянул листок ‚Гамбургской газеты'. Я так был занят, что не поднял ни глаз. Незнакомый спросил себе бифштексу и сел передо мною; я все читал, не обращая на него внимания; он между тем позавтракал, сердито побранил мальчика за неисправность, выпил полбутылки вина а вышел. Двое молодых людей тут же завтракали. – Знаешь ли, кто это был? – сказал один другому: – Это Б., сочинитель – Сочинитель! – воскликнул я невольно, – и оставя журнал недочитанным и чашку недопитою, побежал расплачиваться и, не дождавшися сдачи, выбежал на улицу. Смотря во все стороны, увидел я издали гороховую шинель и пустился за нею по Невскому проспекту – только что не бегом."[7]

Puškinova próza má silnou historizující tendenci, jejíž dominantou je budování Ruského impéria, pevného, vnitřně celistvého státu: sleduje jednak klíčové momenty vytváření této evropské mocnosti za Petra I. *(Mouřenín Petra Velikého)*, klíčové momenty dějin, zejména události kolem roku 1812. Puškinovou idée fixe je vnitřní ohrožení státu v důsledku špatného vládnutí a následných nepokojů a povstání: v poezii již na to ukázal ve dvou ještě klasicistických didaktických básních *Svoboda* (Вольность, 1818) a *Vesnice* (Деревня, 1819), kromě didaktické ódy *Vzpomínky v Carském Sele* (Воспоминания в Царском Селе, 1815), svých juveniliích: problém nevolnictví nejen jako likvidace lidské svobody, ale také faktické ohrožení státu, revoluce jako důsledek neplnění hobbesovsko–rousseauvské společenské smlouvy. Sám se to snažil ukázat na povstání Jemeljana Pugačova a jeho podrobné analýze, ale také v jiných prózách, např. v *Dubrovském*; v *Historii vesnice Gorjuchina* zase mapuje vesnické kořeny Ruska tak, jak je ztotožnil v *Evženu Oněginovi* (horátiovské *O, rus* se zvoláním *O, Русь*) – poznání vesnice je vlastně poznání kořenů Ruska. A nakonec imperiální ruská expanze objektivisticky prezentovaná v *Cestě do Arzrumu* (Erzerumu): nedomnívám se, že parodická a satirická linie je tu tak dominantní, jak se někdy tvrdívá.

Historie vesnice Gorjuchina se z realisticko-satirického líčení postupně stále průhledněji stává ale-

gorií historie státu, který špatným vládnutím hyne na úbytě. I když „rukopis" není ukončen a slibovaná pasáž o politickém systému vesnice je jen torzovitá, je zřejmé, že vývoj lokality spěje ke konci: „В три года Горюхино совершенно обнищало. Горюхино приуныло, базар запустел, песни Архипа Лысого умолкли. Ребятишки пошли по миру. Половина мужиков была на пашне, а другая служила в батраках; и день храмового праздника сделался, по выражению летописца, не днем радости и ликования, но годовщиною печали и поминания горестного."[8]

Podstatná jsou pro nás díla, která nejsou uzavřena a odkazují k románovému záměru: zatímco novelistické struktury *Pikové dámy* nebo *Bělkinových povídek* jsou relativně uzavřeny, prozaické fragmenty a náčrty ukazují na posedlé pnutí k románové stavbě: slovo román se tam vícekrát opakuje přímo nebo citátově, reminiscenčně či aluzivně. Fragment *Roslavlev* patří k tomuto typu prózy. Je to dílko vyvolané v život polemikou s románem M. N. Zagoskina (1789–1852) *Roslavlev, aneb Rusové v roce 1812* (1831 – v témže roce začal Puškin na své próze pracovat). Je to – řekli bychom dnes – seriálové pokračování prvního úspěšného románu, který se tradičně pokládá za počátek novodobého ruského historického románu, *Jurij Miloslavskij aneb Rusové v roce 1612* (1829). Puškin polemizuje s druhým románem kvůli podcenění úlohy rodové šlechty, k níž sám náležel. Puškinovo pojetí románu jako žánru je silně experimentální, hledačské: projevuje se to především v horečnatém hledání syžetu, příběhu, ale také narativních forem. Pojetí Roslavleva o tom svědčí. Je to pokus ukázat důležité historické události ze strany, ze sféry soukromého, ba přímo milostného života. Vypravěčka motivuje své vyprávění polemikou se Zagoskinem a jako by sleduje osudy jeho postav, jimž však dává jiný výklad. Dívku dovezou na plesovou sezonu do Moskvy roku 1811: poznává tu jinou dívku Polinu (Paulinu). Příběh by mohl být počátkem většího románového celku: tu jde spíše o popisný útvar, jehož polemické ostří míří proti kulturní zaostalosti Ruska a negativně viděné úloze rodové šlechty. Paulina viděná ze strany náhodnou přítelkyní je líčena jako vzdělaná dáma své doby. Jestliže se traduje, že Puškin vtělil svou osobnost ve svém „románu ve verších" nejen do Oněgina, resp. Lenského, ale také do obou žen, zejména do Taťány, je Paulina zřetelnou reflexí jeho generace a jejích vkusů: „Полина чрезвычайно много читала и без всякого разбора. Ключ от библиотеки отца ее был у ней. Библиотека большею частию состояла из сочинений писателей XVIII века. Французская словесность, от Монтескье до романов Кребильона, была ей знакома. Руссо знала она наизусть. В библиотеке не было ни одной русской книги, кроме сочинений Сумарокова, которых Полина никогда не раскрывала. Она сказывала мне, что с трудом разбирала русскую печать, и, вероятно, ничего по–русски не читала, не исключая и стишков, поднесенных ей московскими стихотворцами. Здесь позволю себе маленькое отступление. Вот уже, слава богу, лет тридцать, как бранят нас, бедных, за то, что мы по–русски не читаем и не умеем (будто бы) изъясняться на отечественном языке (Н: Автору Юрия Милославского грех повторять пошлые обвинения. Мы все прочли его, и, кажется, одной из нас обязан он и переводом своего романа на французский язык). Дело в том, что мы и рады бы читать по-русски; но словесность наша, кажется, не старее Ломоносова и чрезвычайно еще ограниченна. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только ‚Историю' Карамзина; первые два или три романа появились два или три года назад, между тем как во Франции, Англии и Германии книги одна другой замечательнее следуют одна за другой. Мы не видим даже и переводов; а если и видим, то, воля наша, я все-таки предпочитаю оригиналы. Журналы наши занимательны для наших литераторов. Мы принуждены все, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом мыслим мы на языке иностранном (по крайней мере все те, которые мыслят и следуют за мыслями человеческого рода). В этом признавались мне самые известные наши литераторы. Вечные жалобы наших писателей на пренебрежение, в коем оставляем мы русские книги, похожи на жалобы русских торговок, негодующих на то, что мы шляпки наши покупаем у Сихлера и не довольствуемся произведениями костромских модисток."[9]

Z těchto pasáží vysvítá několik věcí, které jsou s románovým žánrem přímo spojeny. Román je zástupcem celé literatury, poezie nemůže mít takový vliv na větší počet čtenářů. Eo ipso úroveň národní (domácí, отечественной) literatury je přímo spjata

s existencí většího počtu kvalitních románů. Opakují se tu dále Puškinovy fixní ideje, které prezentoval i ve fragmentech *O ничтожестве русской литературы* a *O причинах, замедляющих ход нашей словесности* – oba texty vznikly ve 20. letech 19. století. I když Karamzin již dávno předtím v pikantním článku (vzhledem k podezření, že sám je autorem falza) informoval svět o *Slově o pluku Igorově* (v hamburském, francouzsky psaném žurnále Spectateur du Nord), Puškin vede rodokmen ruské literatury zjevně od postpetrovských časů (M. Lomonosov). Román je tedy pro něho metou, které musí být dosaženo: to se opakuje v 19. století ještě nejednou; zvlášť názorný je „případ Leskov". Román jako by v homologii forem odpovídal státu, utváření románu v literatuře odpovídá ve společenském dění utváření státu, román reprezentuje národní a státní organismus: odtud Puškinova historicita, vztah k důležitým datům národních dějin, důraz na jeho reprezentativnost, na jeho uchycení v klíčových bodech života státního a národního společenství (dobrá a osvícená vláda opírající se o ušlechtilost a vzdělanost rodové aristokracie, vylučující možné vzpoury, loajální poddaní, pevná a dobře spravovaná ruská vesnice, literatura psaná národním jazykem a reflektující národní a státní bytí).

Vyprávění začíná – kromě úvodních životopisných partií – příjezdem Madame de Staël do Moskvy a úvahami o nadcházející válce s Napoleonem. Ve společnosti se množí hlasy, že osud Ruska bude stejný jako Rýnského spolku. Napoleon postupoval na Moskvu, došlo k evakuaci, Rusové ustupovali. Do města, kam evakuovali, přijelo několik zajatých francouzských důstojníků; k jednomu z nich cítí vypravěčka zjevné sympatie. Právě tento důstojník jménem Senicour také přináší děsivou zprávu o pádu a požáru Moskvy, přičemž – oproti prvoplánově vlasteneckým Rusům – tvrdí, že ji zapálili sami Rusové a tím určili osud „veliké armády". Jak to pak říká Pauline, do jejíhož náručí vypravěčka – po nečekané zprávě o smrti svého bratra – omdlelá padá: „O, мне можно гордиться именем россиянки! Вселенная изумится великой жертве! Теперь и падение наше мне не страшно, честь наша спасена; никогда Европа не осмелится уже бороться с народом, который рубит сам себе руки и жжет свою столицу."[10]

Roslavlev je jen románový náznak: osud národa je tu však již od samého počátku spjat s individuálními osudy lidí, naznačuje se tu milostná zápletka, ale hlavní je hledání smyslu národní existence a jejích hybných sil – ty jsou nalézány v svébytnosti ve všech sférách uplatňovaného jazyka, specifické historii a strážkyni národní kultury – rodové šlechtě.

Zdálo by se, že *Dubrovskij* je tuctový preromantický či romantický příběh o zbojníkovi a jeho nenaplněné lásce, ale je tomu tak jen zčásti. Puškin jako vždy, ale s ním další Rusové, si s literárními schématy rád pohrává: za nimi lze čekat vždy něco jiného, podstatnějšího. Na románu začal Puškin pracovat v říjnu 1832 a práci ukončil roku 1833, dílo bylo publikováno až v posmrtném vydání Puškinových spisů roku 1841 – cenzurou byl však román deformován a tyto zásahy byly odstraněny mnohem později. Název dali románu redaktoři první edice.

Příběh sestává ze sporu dvou statkářů, který byl vyřešen nespravedlivě vinou předpojatých soudů. To vede poškozeného ke vzpouře, v níž nešťastnou souhrou okolností ztratí lásku z protilehlého tábora. Poslední věty o lupiči Dubrovském poté, co rozpustil svou družinu, znějí: „Никто не знал, куда он девался. Сначала сумневались в истине сих показаний: приверженность разбойников к атаману была известна. Полагали, что они старались о его спасении. Но последствия их оправдали: грозные посещения, пожары и грабежи прекратились. Дороги стали свободны. По другим известиям узнали, что Дубровский скрылся за границу."[11] Zde lze spatřovat stopy dávného Puškinova snu o útěku do ciziny, jak o tom poněkud hyperbolicky píše sovětský exulant Jurij Družnikov.[12] Touha po emigraci do svobodné země je však v románu zastíněna nostalgickou touhou po Rusku, v němž sladce i hořce je žíti. Tuto úlohu tu mají zejména popisy přírodní scenérie, dávné to preromantické schéma: „Пространный парк окружал дом со всех сторон. Хозяин встретил гостей у крыльца и подал руку молодой красавице. Они вошли в великолепную залу, где стол был накрыт на три прибора. Князь подвел гостей к окну, и им открылся прелестный вид. Волга протекала перед окнами, по ней шли нагруженные барки под натянутыми парусами и мелькали рыбачьи лодки, столь выразительно прозванные душегубками. За рекою тянулись холмы и поля, несколько деревень оживляли окрестность. Потом они занялись рассмотрением галереи картин, купленных князем в чужих краях."[13] Idylická scenérie šlechtického hnízda, ruská národní řeka a naložené lodě jako znak blahobytu

a vedle toho cizokrajné malby – není příznačnějšího dobového emblému optimistické vize pozvedající se země. Předpoklady harmonického kulturního vývoje Rusko má a zbytek může převzít od Evropy – ale hubí je vady systému: proti jeho bezectným představitelům staví Puškin svůj oblíbený stylizační archetyp, obraz hostů sjíždějících se na šlechtické sídlo, model, jenž pak využil i hrabě L. N. Tolstoj. V *Dubrovském* má tuto podobu: „Накануне праздника гости начали съезжаться, иные останавливались в господском доме и во флигелях, другие у приказчика, третьи у священника, четвертые у зажиточных крестьян. Конюшни полны были дорожных лошадей, дворы и сараи загромождены разными экипажами. В девять часов утра заблаговестили к обедне, и все потянулось к новой каменной церкви, построенной Кирилом Петровичем и ежегодно украшаемой его приношениями. Собралось такое множество почетных богомольцев, что простые крестьяне не могли поместиться в церкви и стояли на паперти и в ограде. Обедня не начиналась, ждали Кирила Петровича. Он приехал в коляске шестернею и торжественно пошел на свое место, сопровождаемый Мариею Кириловной. Взоры мужчин и женщин обратилисл на нее; первые удивлялись ее красоте, вторые со вниманием осмотрели ее наряд. Началась обедня, домашние певчие пели на крылосе, Кирила Петрович сам подтягивал, молился, не смотря ни направо, ни налево, с и гордым смирением поклонился в землю, когда дьякон громогласно упомянул и о *зиждителе храма сего*.“[14] Proti staré patriarchální Rusi ušlechtilých aristokratických hnízd stojí nepravosti úřednického systému: obraz, který byl zvláště v poděkabristických časech v Rusku nedvojznačný. Jinak řečeno: za textem o romantické vzpouře proti nespravedlnosti, za nenaplněným, tragickým milostným příběhem lehce prosvítá jiný text; román intimní se prolamuje do románu sociálního, za tradičním romantickým nebo preromantickým schématem vyrůstá politická konfese.

Zatímco *Piková dáma* (Пиковая дама, 1833, publ. 1834) tvoří samostatnou novelistickou strukturu, *Kirdžali* (1834), související s řeckým povstáním roku 1821, je torzem; Puškin se s příběhem seznámil v Moldávii, kde také uvažoval o spojení s řeckými povstalci a o opuštění hranic Ruské říše. Informace o vzbouřenci Kirdžalim mu prý poskytl úředník kanceláře generála Inzova, jeho nadřízený z ministerstva zahraničních věcí M. I. Leks – roku 1828 začal Puškin psát o Kirdžalim poému, ale nedokončil ji, setkání s M. I. Leksem roku 1834 v Petrohradě bylo asi popudem k tomuto prozaickému torzu. Je to v podstatě povídka, vlastně jedna epizoda ze života bojovníka za svobodu svého národa, zdá se však, že jde spíše o fragment většího zamýšleného celku.

Jeden syžet zajímal Puškina mimořádně: byla to představa, kterou mimo jiné vtělil do *Egyptských nocí* (Египетские ночи, 1835, vydáno posmrtně v Sovremenniku 1837, díl VII). Záměr se táhne až do podzimu 1824, kdy Puškin píše verše o Kleopatře; jde o zprostředkovaný příběh o tom, že Kleopatra prodávala svou lásku za smrt milenců. Poznámky k dílu říkají, že do příběhu vložil Puškin vlastní zážitky a svůj portrét. Je to próza spojená s poezií, příběh italského improvizátora, kam Puškin vtělil své úvahy o umění. Jádrem prozaického fragmentu je osudovost a schopnost obětovat za zážitek život; možná v tom Puškin zkoušel svou odvahu i v jiné oblasti: sám však v životě kolísal mezi statečností nebo alespoň důstojností a zbabělostí či podlézavostí; volba tématu by mohla ukazovat na kompenzační komplex – Puškin chtěl riskovat, pokoušet osud (viz povídku *Výstřel* z Bělkinových povídek). Podstatné je, že právě prozaické fragmenty tendující k románu často ukazovaly skryté, kompenzující se Puškinovy touhy: útěky, sebeobětování a rizika.

Kromě skutečného historického románu, ruské imitace walterscottovského prozatérského umění, je tu ještě próza *Cesta do Arzrumu* (Путешествие в Арзрум, v úplnosti 1835 v Sovremenniku), stojící mezi cestopisnou novelou a románem. Jde, jak známo, o popis proslulého tažení generála Paskeviče na Kavkaz v roce 1829. Dílo je prosyceno citáty z různých literárních děl, nejčastěji z Thomase Moora a jeho básně Lalla Rookh, pro Angličany typické orientální skladby s gruzínskými motivy (a lovely Georgian maid). Popis tažení je probírán objektivisticky, takže se zdá, že Puškin toto tažení svou důslednou antipanegyričností a každodenností spíše kompromituje a snižuje: proti oslavným zpěvům klade všednost; je otázka, zda v tom byl politický záměr nebo metoda práce: setkání s tělem Gribojeda (Gribojedova), jež vezou z Teheránu, je asi výmyslem – šlo o to spojit obě události carské zahraniční politiky, tj. toho, kdo koncipoval turkmančajský mír, s válečným tažením, jež sleduje stejnou nebo podobnou strategii. Gribojedov a jeho tragický osud je pro Puškina příležitostí

komentovat jeho životní dráhu: úspěšný profesně (diplomat a dramatik) – dožil se úspěchu své hořké komedie *Hoře z rozumu* a nakonec si vzal ženu, kterou miloval (Ninu Čavčavadze): „Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. Он почувствовал необходимость расчесться единожды навсегда со своею молодостью и круто поворотить свою жизнь. Он простился с Петербургом и с праздной рассеянностию, уехал в Грузию, где пробыл осемь лет в уеинных, неусыпных занятиях. Возвращение его в Москву в 1824 году было переворотом в его судьбе и началом беспрерывных успехов. Его рукописная комедия *Горе от ума* произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами. Несколько времени потом совершенное знание того края, где начиналась война, открыло ему новое поприще; он назначен был посланником. Приехав в Грузию, женился он на той, которую любил...Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неровного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна.“[15]

Nejde pouze o pojetí života a smrti: ta má být okamžitá, svým způsobem krásná – jde o pojetí Puškinovy prózy, která tenduje k románu; důležité je, že dílo je v podstatě katarktické: deskriptivní partie mají skrytý smysl, nabízejí alternativu, jsou metaforické nebo metonymické. Román je pro něho textem s dominantním příběhem nebo příběhy a skrytým podtextem: na pozadí žánrového schématu se odvíjí – palimpsesticky – jiný příběh, hlubinná sonda. Puškin je autorem, pro něhož je metatextovost přirozenou vlastností tvorby. Jinak řečeno: je to básník (v širším smyslu německého *Dichter*) kreace, jejího vzniku a průběhu. I popisy každodenních bojů a vojenského života mají v podstatě skrytou přesahovou tendenci; podobně prozaizace místo panegyrických popisů, zcivilnění a depatetizace, zreálnění: to dodává jeho válečné próze odstín pacifismu, i když Puškin pacifistou nikdy nebyl; spíše však jde o schopnost prezentovat realitu války v jejím každodenním průřezu – tím se Puškin stal předchůdcem depatetizačních proudů válečné literatury, i když jen zachovával věrnost věcnosti, konkrétnosti a dějovosti. To, co se nehýbe, již není, to, co má funkci, se rozvíjí. Takto například vypadá jedno z jeho líčení: „Прошло более двух часов. Дождь не переставал. Вода ручьями лилась с моей отяжелевшей бурки и с башлыка, напитанного дождем. Наконец холодная струя начала пробираться мне за галстук, и вскоре дождь промочил меня до последней нитки. Ночь была темная; казак ехал впереди, указывая дорогу. Мы стали подыматься на горы, между тем дождь перестал и тучи рассеялись. До Гумров оставалось верст десять. Ветер, дуя на свободе, был так силен, что в четверть часа высушил меня совершенно. Я не думал избежать горячки. Наконец я достигнул Гумров около полуночи. Казак привез меня прямо к посту. Мы остановились у палатки, куда спешил я войти. Тут нашел я двенадцать казаков, спящих один возле другого. Мне дали место; я повалился на бурку, не чувствуя сам себя от усталости. В этот день проехал я 75 верст. Заснул как забитый.“[16]

Puškin je mistrem v líčení akce: *Cesta do Arzrumu* je dynamická narace založená na dějových slovesech; válka je tu především tvrdá práce a těžká fyzická námaha, smysl imperiálních výbojů je za těmito větami umně skryt; vyjadřuje ani ne tak záměrný pacifismus, ale spíše objektivismus v podobě cizelérské deskripce, úzkostlivě přesného líčení navenek poněkud deziluzivního rázu, z něhož se nevymyká ani pasáž o Gribojedovovi a jeho hořké komedii. Paradoxem zůstává, že nejlepším přítelem polyglota a carského diplomata, který s Persií vyjednal pro Rusko výhodný mír, byl hlavní Puškinův oponent Fadděj Bulgarin, jak se později ukázalo, tajný agent Tajné kanceláře Jeho Veličenstva, jinak ovšem kvalitní povídkář a romanopisec, který do ruské literatury vnesl nové polohy (mravně satirický román, skazová narace, osobitá podoba science fiction).[17] *Cesta do Arzrumu* zůstává tedy Puškinovým úspěšným pokusem o svéráznou, poněkud služebnou dokumentární reportáž, v podstatě nápaditou žánrovou transformací cestopisu jako možného východiska románu rámcovaného tzv. přirozeně, tj. existencí událostí, cíle a lokality: cestopisný román-tažení končí s koncem války, vypravěč se vrací do Tiflisu a pak domů. Explicitem díla je ironická zmínka o tom, že prvním textem, který našel u přítele Puščina na stole, byla negativní recenze jeho poezie – Puškin čte kritiku nahlas, aby ji zesměšnil a situaci odlehčil, Puščin mu radí, aby k tomu dodal více mimiky, a oba se pak rozesmáli. Kavkaz zůstal nenávratně vzadu.

Dubrovskij, fiktivně Bělkinův povídkový cyklus a *Piková dáma*, stejně jako *Kapitánská dcerka* jsou

románové útvary nebo struktury jim blízké, které jsou relativně ukončeny: tou relativitou myslíme, že jejich explicit nevyplývá ze samotného příběhu, ale z přirozeného, vnějšího běhu věcí; osud Dubrovského je vysunut do dohadů o jeho údajném útěku za hranice, *Bělkinovy povídky* jsou autonomní, spjaté jen fiktivním autorem a způsobem jeho narace, resp. spřažením tématu a postav, *Kapitánská dcerka* si přímo vyžádala epilog, když přirozeným koncem díla je potlačení Pugačovova povstání a poprava vůdce – to mimo jiné dokládá, že hlavní postavou není ani Griňov, natož dcera kapitána Mironova, ale sám rebel, že to není jen zpovědní román, ale spíše román historický a varovný (роман-предостережение), který přišel definitivně do módy až ve 20. století utopií a hlavně antiutopií. Happy end je vysunut za samu strukturu díla a je typickou Puškinovou romantickou hrou s románovými schématy. *Cesta do Arzrumu* končí přirozeně ukončením Paskevičova tažení, *Kirdžali* je jakoby vystřižen z většího celku, nedokončeny zůstávají z polemiky vyrůstající *Roslavlev* a *Egyptské noci*.

Ještě zajímavější jsou ve vztahu k románu vysloveně neukončená díla, úryvky, resp. náčrty, kde o románovém záměru svědčí často jen dva odstavce rozbíhavého textu. Jeden román začal Puškin psát už roku 1819 – hrdinkou Puškinových několika vět (Наденька) je prý Naděňka Forstová, kterou Puškin zpodobnil v básnickém poslání Ščerbininovi (К Щербинину, 1819). Pro Puškinovy hypoteticky románové incipity je charakteristický opět pohyb, dějová slovesa, začátek nějakého děje, jsou to tedy klasické incipity *in medias res*. Lidé jsou zachyceni při nějaké akci, z níž se pak odvíjí další děj: tuto techniku snad nejvíce po Puškinovi využil jeho velký žák hrabě Lev Tolstoj. V *Naděňce* skupina mladých lidí, patrně důstojníků, hazardně hraje – vše tedy začíná dynamicky Puškinovou oblíbenou činností. Mladí muži pak seberou peníze a ve dvě hodiny v noci jedou na hodně pozdní večeři a jeden říká druhému, že ho seznámí s milou dívkou.

Incipit slavného románového fragmentu, který je tradičně znám pod názvem *Hosté se sjížděli na letní byt* (Гости съезжались на дачу), je opět z rodu dynamických, rozevlátých puškinských líčení. Počátek románu vzniká již roku 1828, prototypem hrdinky byla prý petrohradská krasavice A. F. Zakrevská (Zakrevskaja), jíž Puškin věnoval i několik básní. Některé motivy byly pak také použity v jiném fragmentu *Na rohu malého náměstí* (На углу маленькой площади ...): „Гости съезжались на дачу***. Зала наполнялась дамами и мужчинами, приехавшими в одно время из театра, где давали новую итальянскую оперу. Мало-помалу порядок установился. Дамы заняли свои места по диванам. Около их составился кружок мужчин.“[18] Rozhovor dvou mužů se pak točí kolem okouzlující Zinaidy Volské, prý poněkud sexuálně promiskuitní (она ветрена), a hlavní mužská postava Minskij si s ní domlouvá druhý den schůzku v divadle. Rozhovory se vedou rusky, místy se tu vyskytnou francouzské obraty a celý příběh rámcuje beseda Rusa a Španěla – opět o Puškinově *idée fixe* – ruské rodové šlechtě. Španěl se podivuje, že mezi ruskou šlechtou panuje rovnost a že lze k šlechtictví docela snadno přijít. Klade řečnickou otázku: Na čem jiném by byla založena vaše aristokracie než na stáří rodů? Rus se tomu jen smál: „Вы ошибаетесь, – отвечал он, – древнее русское дворянство, вследствие причин, вами упомянутых, упало в неизвестность и составило род третьего состояния. Наша благородная чернь, к которой и я принадлежу, считает своими родоначальниками Рюрика и Мономаха. Я скажу, например, – продолжал русский с видом самодовольного небрежения, – корень дворянства моего теряется в отдаленной древности, имена предков моих на всех страницах истории нашей. Но если бы я подумал назвать себя аристократом, то, вероятно, насмешил бы многих. Но настоящая аристократия наша с трудом может назвать и своего деда. Древние роды их восходят до Петра и Елизаветы. Денщики, певчие, хохлы – вот их родоначальники. Говорю не в укор: достоинство – всегда достоинство, и государственная польза требует его возвышения. Смешно только видеть в ничтожных внуках пирожников, денщиков, певчих и дьячков спесь герцога Monmorency, первого христианского барона, и Клермон-Тоннера. Мы так положительны, что стоим на коленах пред настоящим случаем, успехом и ..., но очарование древностью, благодарность к прошедшему и уважение к нравственным достоинствам для нас не существует. Карамзин недавно рассказал нам нашу историю. Но едва ли вслушались. Мы гордимся не славою предков, но чином какого-нибудь дяди или балами двоюродной сестры. Заметьте, что неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности.“[19] Přičemž poslední věta o neúctě k předkům je častěji citována než mnohé jiné Puškinovy věty z celistvých děl.

Jednotlivé prozaické fragmenty s náběhy na román se u Puškina proplétají a vstupují navzájem do sebe. Puškinovým erbovním tématem je pád rodové šlechty, fascinuje jej Napoleonovo ruské tažení – nepřímo je doložitelné, že o něm chtěl napsat román, *Roslavlev* byl jedním pokusem, druhým je pouhý odstavec, který začíná slovy *Na počátku roku 1812* (В начале 1812 года): na počátku toho roku se vypravěčův pluk zastavil v jednom malém újezdním městě; on sám navštěvoval starostu a mladí muži viděli jeho sedmnáctiletou dceru – tím se fragment končí.

Jako *Román v dopisech* (Роман в письмах), typický sentimentalistický útvar, je označen korespondenční fragment dvou dívek – Lízy a Sáši – a dvou mladíků (Vladimír a jeho přítel); v podstatě se zde opět zauzluje milostný příběh. Znovu se objevuje takřka již paranoidní pasáž o rodové šlechtě v dopise Vladimíra příteli. Vadí mu chudnutí rodové šlechty, její ponižování a neúcta k tradici a minulosti: úřednická aristokacie nemůže nahradit aristokracii rodovou (to je přesně to, co zastánce třetího stavu F. Bulgarin na šlechtě nenáviděl, totiž, že její osudy jsou od kolébky predeterminovány): „Аристократия чиновная не заменит аристократии родовой. Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа. Но каковы семейственные воспоминания у детей колежского асессора?“[20] Zde je také příčina již zmiňovaných zásadních rozporů Puškina a Bulgarina: zatímco Puškin v tom rozhodně není demokratický, dá na zvykové právo, plnění nepsaných dohod a na osvícenost panstva, Bulgarin je – jak už řečeno – šampiónem rodící se ruské buržoazie; jeho román se podobá zmravněle didaktickému pikareskním románu, Puškinova díla se odehrávají stále v prostředí šlechtických salonů a jsou neseny nostalgií ponížené rodové šlechty; pro Bulgarina je tato šlechta nebezpečím pro stabilitu samoděržaví, pro Puškina právě ona utváří Rusko a jeho autokratickou moc. Zatímco Bulgarinův román stojí na bloudění vyvržence, který nakonec nachází opěrný bod a usazuje se v měšťanském, řekli bychom takřka biedermeierovském „domácím štěstí“, Puškin vychází z inteligentní a ironické hry s klasickými románovými schémata: pohyb, sjízdění hostů, salon, divadlo, ples, místa, kde se lidé setkávají a kde se zauzlují jejich příběhy; nebo někdo někam přijede, je válka nebo se alespoň vbrzku očekává, je tu mladý muž a mladá dívka, eventuálně jejich korespondenční styk, kde se protínají dvě původně zrcadlově jdoucí linie – to jsou oblíbené Puškinovy postupy. Nutno jen dodat, že oba našly v ruském románu pokračovatele, i když, jak se zdá, Puškinova linie byla bohatší a známější (Tolstoj, Dostojevskij – proti stojí Leskov se svým bulgarinovským skazem a bloudícími vypravěči nebo v lokalitě tesknícími donkichoty).

Navíc se u Puškina posiluje metatextovost, resp. reminscentnost a citátovost; množí se narážky na románový žánr: to znovu utvrzuje v přesvědčení o románovém náběhu fragmentů. V jednom z nich – *Hosté se sjížděli na letní byt* – jsou to Liaisons dangereuses, v úryvku *Na počátku roku 1812* čte sedmnáctiletá starostova dcera romány, v *Románu v dopisech* je to S. Richardson. Líza píše Saše, že pochází ze starého šlechtického rodu, a autor se tak znovu vrací k problému ruské aristokracie. Ruská zima na vesnici, zvoní rolničky, lovci s honicími psy a četba románů, které si půjčuje od kamarádky, jež si v nich dělala poznámky. Právě proto se svěřuje se svými úvahami o románech: „Я читаю очень много. Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775–м. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя странные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими. Большею частию эти романы не имеют другого достоинства. Происшествие занимательно, положение хорошо запутано, – но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки – и вышел бы прекрасный, оригинальный роман.“[21] Nejsou v těchto větách obsaženy Puškinovy vlastní úvahy, jeho využívání cizích žánrových modelů, jeho hra s nimi, ono opravování, doplňování, odstraňování nesmyslů? Není to znak jeho palimpsestického myšlení, které je Rusům v 19. i 20. století vlastní (Leskov využívá proložských legend, podobně později Remizov, kult románové kroniky v různých dobách včetně V. Nabokova v ruské rodově kronikální historii incestní lásky Ada or Ardor: A Family Chronicle, 1969, Ada neboli Vznět: Rodinná kronika)?

Fragment *Na rohu malého náměstí* ... (На углу маленькой площади ...) vzniká na přelomu 20. a 30. let 19. století a objevuje se v něm další obsedantní Puškinova představa – je to noční můra manželské nevěry. Na rohu malého náměstí stojí kočár – zna-

mení milostných návštěv. V druhé části je manželovo zjištění o nevěře ženy a jeho mučivé pocity.

Mladíkovy zápisky (Записки молодого человека) pocházejí ze stejné doby: důstojník se vypravuje za svým plukem do městečka malebně nazvaného Vasilkov (rus. василек = chrpa). Je to jakoby počátek vesnické kroniky s totální juvenilní deziluzí: „Какая скука! Иду гулять в поле. Развалившийся колодец. Около его – малая лужица. В ней резвятся желтенькие утята под надзором глупой утки, как балованные дети при мадаме. Я пошел по большой дороге – справа тощий озимь, слева кустарник и болото. Кругом плоское пространство. Навстречу одни полосатые версты. В небесах медленное солнце, кое–где облако. Какая скука! Иду назад, дошед до третьей версты и удостоверясь, что до следующей станции оставалось еще двадцать две.“[22] Louže s kačenami nám připomenou podobnou scénu z Turgeněvových Lovcových zápisků, umění psychologicky nasyceného uměleckého detailu (Бурмистр), zde jsou i prameny nikdy nekončícího cestovního smutku Gogolových Mrtvých duší, ale také deprese A. P. Čechova, smutku Saltykova-Ščedrina nebo nadčasových scén okurovského cyklu Maxima Gorkého, které se mohou odehrávat v 17., stejně jako ve 20. století.

V úryvku *O mém osudu je rozhodnuto. Žením se ...* (Моя судьлба решена. Я женюсь ...), který je označen jako překlad z francouzštiny, se vyskytuje další Puškinovo topoi, tedy cesta do ciziny (My native land, adieu) a řada románových reminiscencí (W. Scott, J. F. Cooper). Jsou jako vystřižené z deziluzivního, krizí napadeného Lva Tolstého. Vpředu pak další deziluze – plánovaný sňatek. Další text je označen jen jako *Úryvek* (Отрывок): je to žalozpěv na neúctu k básníkům, kde se opět nutkavě vrací problém rodové šlechty, přičemž *Úryvek* je vykládán jako předmluva k nikdy nenapsané povídce, resp. románu (повесть).

Puškin je embryonálním romanopiscem milostných příběhů, resp. zauzlených příběhů lidí v ozvláštněném prostředí – po *Cestě do Arzrumu* se na Kavkaz vrací úryvkem *Román v kavkazských lázních* (Роман на кавказских водах) – vzniká snad roku 1831. Dívka jede do kavkazských lázní, aby si našla muže. Další úryvek *Často jsem uvažoval* (Часто думал я ...) je pouze náznakem syžetu: těhotná žena, její strašný stav (преступница), klidné očekávání muže a při porodu jeho děsivé překvapení (model se objevuje již v *Mouřenínu Petra Velikého*) – Puškin mluví o scéně z rodinného románu (семейный роман). *Ruský Pelam* (Русский Пелам) je příběh mladého intelektuála, resp. jeho počátek spojený s univerzitou. Úryvek *V roce 179* jsem se vracel* (В 179* году возвращался я ...) líčí příjezd vypravěče do Liflandie, kde se mu porouchal kočár, pěšky došel do vesnice, kde se seznamuje se dvěma dámami a vyslechne jejich genealogické vyprávění (snad narážka na Puškinův pruský původ v jedné rodové linii).

Fascinace historií se vrací ve fragmentu *Trávili jsme večer na letním bytě* (Мы проводили вечер на даче ...) – z roku 1835 – stejně jako *Ruský Pelam* – opakuje příběh o Kleopatře, která za pohlavní styk bere mužům život (viz *Egyptské noci*), náčrt *Román z římského života* (Повесть из римской жизни) sleduje trauma Petroniovo, jenž se ocitá v Neronově nemilosti (problém moci a nevyhnutelné smrti), *Marja Šoningová* (Марья Шонинг) je reflexí reálného příběhu, který se měl stát v Norimberku roku 1787 – příběh bezbranné ženy v společenském mechanismu a osudových okolnostech (fragment pochází pravděpodobně z roku 1835). Jsou tu však ještě zcela neuskutečněné záměry, např. *Zamilovaný čert* (Влюбленный бес), povídka o střelci (fascinace povstáním střelců) a *Dvě tanečnice* (Les deux danseuses, francouzsky). Fragment *Krišpín přijíždí do gubernie* (Криспин приезжает в губернию...) obsahuje náčrt syžetu, který Gogol využil v Revizorovi: „Криспин приезжает в губернию Н– на ярмонку – его принимают за ambassadeur. Губернатор честный дурак. – Губернаторша с ним кокетничает – Криспин сватается за дочь.“[23]

Při zkoumání raných redakcí těchto útvarů tendujících k románu vidíme řadu vedlejších dějových a deskriptivních linií (např. v *Cestě do Arzrumu* byla rozsáhlá francouzská glosa o Jezidech čili uctívačích ďábla – Notice sur la secte des Yézidis), jinde jsou varianty incipitů apod.

Puškinovo mnohočetné směřování k románu, jehož se mu podařilo dosíci jen zřídka, je dobově významné. Fascinace příběhem, hledání syžetu, dynamičnost líčení, ale také smysl pro plynutí dějin, ukotvenost v lokalitě, napětí lokality a totality, ale především soustředění románových fragmentů na stěžejní utkvělé představy, topoi, na která jsem průběžně upozorňoval, ukazují na motivickou a myšlenkovou bohatost, na příznačné opakování svědčící o Puškinovi jako prozaikovi, který se snaží své dílo ukotvit na několika nosnících či opěrných plochách, jak to s oblibou činí novelisté: Puškin byl primárně romanopiscem západního stylu v dynamičnosti a dějovosti,

současně však šel za tyto modely, pohrával si s nimi, palimpsesticky jich využíval, travestoval, parodoval je a nořil je do „tekoucí“ reality, nekonečně plynoucího času a nedozírného ruského prostoru (pocity marnosti, deziluze, nudy, eskapismus a exotismus, odchod za hranice, hledání cizích prostředí). Je tedy velkým románovým hledačem, který spíše inicioval než ukončoval – v tom je jeho osud velmi ruský. Právě v próze a zejména v románu a pnutí k němu vyvrací svou pověst jednoznačného syntetika, jenž dovršil epochu a vytvořil literární (spisovnou) ruštinu; jeho hledání románového tvaru ukazuje, že hledal jeho jazyk, jeho příběhové zřetězení a zkoušel různé jeho typy, které se staly modelovým východiskem v zlatém věku ruské literatury a hlavně ruského románu.

Poznámky

[1] Souborně o cyklizaci viz mj.: Reinhard Ibler (Hrsg.): Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd. 5, herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Wien 2000; tam viz také naši stať o cyklizaci ruského románu (I. Pospíšil: The Cycle as the Undercurrent in the Development of the 19th-Century Russian Novel s. 419–424), která se v upravené české podobě stala součástí této knihy.

[2] А. С. Пушкин: Собрание сочинений, т. 5. Романы. Повести. Москва 1975, s. 40–42. Dále cit. podle tohoto vydání: Puškin, 5.

[3] Puškin, 5, s. 546–548.

[4] Puškin, 5, s. 15.

[5] Puškin, 5, s. 17.

[6] Puškin, 5, s. 101.

[7] Puškin, 5, s. 104–105.

[8] Puškin, 5, s. 116.

[9] Puškin, 5, s. 118–119.

[10] Puškin, 5, s. 127.

[11] Puškin, 5, s. 194.

[12] Юрий Дружников: Книги и судьба. Рекомендательный библиографический указатель. Ульяновская областная библиотека для детей и юношества. Библиографический отдел. Ульяновск 2002.

Юрий Дружников: Узник России. По следам неизвестного Пушкина. Роман-исследование. Трилогия. „Голос-Пресс“, Москва 2003. Viz naši rec. Metoda Jurije Družnikova. Slavica Litteraria, X 7, 2004, s. 156–157, z níž dále čerpáme.

Jurij Iljič Družnikov (nar. 1933 v Zamoskvořící) patří ke generaci, která vychází ze starých ruských tradic – nikoli nadarmo je Družnikovova bibliografie uvedena jeho citátem, v němž vyjadřuje víru ve věčnost ruského čtenářství navzdory tlaku masmédií. Za v podstatě politický prohřešek na střední škole mu byla odepřena vysoká škola v Moskvě, a proto na počátku 50. let minulého století studoval Filologickou fakultu v Rize a hrál v místním Ruském akademickém divadle. Orientace na žurnalistiku, literaturu faktu a dětské písemnictví ho sblížila s řadou spisovatelů, kteří se pak stali jeho dlouholetými podporovateli (mj. V. Katajev. S. Maršak, K. Čukovskij, L. Kassil). Také jeho literární start byl spojen s dětskou literaturou, kam vstoupil na počátku 70. let (Что такое не везет, Скучать запрещается, Спрашивайте, мальчики aj.). S touto aktivitou je také spjato jeho účinkování v rozhlase, na besedách se čtenáři apod. S některými knihami však začal mít potíže – byly cenzurou zmrzačeny k nepoznání (Подожди до шестнадцати, 1976), jiné zničeny (Каникулы по-человечески, 1974). Roku 1977 byl Družnikov tajně vyloučen ze Svazu spisovatelů SSSR za jiné smýšlení (инакомыслие), podporu disidentů a vydávání v samizdatu; zatímco například V. Vojnovič, G. Vladimov nebo L. Kopelev odjíždějí s povolením do zahraničí, Družnikovovi toto povolení nevydali: jeho knihy jsou zakázány a odstraněny z knihoven; píše pro samizdat i tamizdat, ve svém bytě pořádá v 80. letech tiskové konference na podporu A. Sacharova, před uvězněním ho zachraňuje členství v mezinárodním PEN klubu. Na zásah senátorů USA mu Gorbačov umožňuje nedobrovolnou emigraci v plném proudu údajně svobodomyslné perestrojky roku 1987. V USA, kde se usadil, přednáší creative writing v Texasu, vydává knihy a má pořady v rozhlase; nyní je univerzitním profesorem v Kalifornii.

Jádrem jeho díla je kombinace beletrie a literatury faktu (rus. роман-исследование, tj. badatelský román – zde ovšem Družnikov není zdaleka originální; jeho předchůdcem byl například dostojevskolog Boris Bursov), kterou uplatnil již ve víceméně beletristickém díle o peripetiích sovětského novinářství Andělé na špičce jehly (Ангелы на кончике иглы, red. 1979, 1989 vyšel v New Yorku, 1991 v Moskvě). Ještě více rozruchu způsobilo jeho dokumentární dílo o sovětském udavači vlastního otce Pavlíku Morozovovi, hrdinovi sovětské mládeže s členským číslem pionýrské legitimace 001, jehož pomník byl v Moskvě odstraněn až roku 1991, Udavač 001 neboli Nanebevstoupení Pavlíka Morozova (Доносчик 001, или Вознесение Павлика Морозова, v Rusku vyd. 1995). Největší hodnotu má však patrně až jeho Vězeň Ruska (Узник России, v USA první dva díly vyšly 1992–1993, v Rusku 1993, 1997), kde jako emigrant pohlédl na Puškinův život a dílo očima jeho tajného přání: útěku z Ruska do zahraničí.

Družnikovova metoda badatelského románu může být pokládána za zvláštní případ vědeckého zkoumání, do něhož autor včlenil pečlivé studium dobových souvislostí, faktografie, korespondence apod. Jeho americký pobyt mu přitom umožnil pohlédnout podrobněji i na rusko-americké vztahy, na zasuté americké aktivity děkabristů a na velmocenskou úlohu Ruska. V této souvislosti vyslovuji zásadní výhrady k jeho neúplnému pohledu na dílo ruského konzula ve Philadelphii P. Svinina a k jednostranné a povrchní interpretaci Puškinovy recenze na Paměti Johna Tannera. Hyperbolizace jednoho hlediska, tj. idée fixe, údajná Puškinova utkvělá představa o legálním či nelegálním odchodu do zahraničí umožnila podívat se na známé i méně známé skutečnosti básníkova života zcela jinak: nelze pominout, že autobiografická projekce tu mohla být a patrně i byla nosným momentem, tj. Družnikovova vlastní lidská situace čekatele na povolení k výjezdu.

Trilogie začíná Puškinovým tzv. jižním vyhnanstvím, vlastně přeložením v rámci aktivit ministerstva zahraničí, kde Puškin pracoval. Puškinovo trauma se odvíjí od nepovolení vycestovat, zatímco jeho přátelé běžně cestovali po Evropě (příčinou byly asi Puškinovy jedovaté politické epigramy): zde se autor podrobně zabývá Puškinovým pobytem v Moldávii, jeho záměry využít řeckého povstání a rusko-turecké války k útěku i pokusem o útěk po moři, který ztroskotal souhrou okolností i záměry dvou žen, v jejichž milostných objetích se v Oděse ocitl. Zcela volně otvírá autor před čtenářem zákruty Puškinova milostného života, jeho sexuální nenasytnost, ale také

tragiku jeho milostného života a jeho vztahy k moci, v nichž básník nevypadá zdaleka tak nevinně, jak se dříve zdálo, spíše jako bezcharakterní sluha. Celý Puškinův život a podstatné části jeho díla, které tu jsou pečlivě analyzovány jako kryptogramy jeho tajných záměrů, je pak viděn jako účelový soubor pokusů o opuštění hranic Ruské říše, kde se básník cítil jako vězeň (узник).

[13] Puškin, 5, s. 179.

[14] Puškin, 5, s. 159.

[15] Puškin, 5, s. 368.

[16] Puškin, 5, s. 369–370.

[17] Viz naše studie Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin. Slavica Slovaca 1988, č. 4, s. 366–384; Hořce ironická science fiction Fadděje Bulgarina. Svět literatury 1993, 5, s. 22–28; Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozófa, Fakulta humanitných vied (katedra rusistiky), Nitra 1998, s. 29–44; viz dále.

[18] Puškin, 5, s. 396.

[19] Puškin, 5, s. 402.

[20] Puškin, 5, s. 413.

[21] Puškin, 5, s. 409.

[22] Puškin, 5, s. 424.

[23] Puškin, 5, s. 460.

VII. Transformace některých evropských románových modelů

Proud cizích modelů, které byly na ruské půdě transformovány, pokračoval intenzivně od 10. do 30. let 19. století. Nejinspirativnější byly tři modely, alespoň pokud jde o jejich participaci na utváření nových románových syntéz ve „zlatém věku" ruské literatury, tedy v druhé polovině 19. století. Svářela se tu tvarová paradigmata volně spojená s různými uměleckými směry. Počátky konfesionálního modelu jsou spjaty s osvícenstvím a sentimentalismem a kulminují za romantismu, pikareskní román představuje původně renesanční typ prózy, s nímž bývají spínány dokonce počátky románu vůbec nebo alespoň incipitní fáze tzv. měšťanského románu. Historický román evokuje příklon k minulosti a její zrcadlení v přítomnosti a v tomto smyslu jsou jeho počátky spjaty s romantismem a tvorbou Waltera Scotta (1771–1832), který je na ruské půdě i jinde s oblibou imitován (mluví se pak např. obecně o walterscottismu v slovanských literaturách[1]).

Hrdina naší doby (Герой нашего времени, 1839–1840) Michaila Jurjeviče Lermontova (1814–1841) vzniká na půdorysu konfesionálního románu, jaký psali například Benjamin Constant (1767–1830) nebo Alfred de Musset (1810–1857). Zatímco stavba jejich díla je jednovrstevnatá, jednosměrná ve smyslu individuální zpovědi, Lermontov vytváří komplikovanou narativní strukturu: místo jednoho vypravěče je tu hierarchie vypravěčů, kteří spolu s vyprávěnými novelami vytvářejí gradaci tak, že směřují k pojetí vyššího člověka („nadčlověka"[2]) a vyzývají na souboj osud a Boha *(Fatalista)*. Nejsou uspořádány chronologicky (fabulově), jak ukázal (v díle История русского романа в двух томах, 1962) Boris Ejchenbaum *(Бела, Максим Максимыч, Журнал Печорина, Предисловие, Тамань, Окончание журнала Печорина, Княжна Мэри, Фаталист)*.

Skládání románu z novel se ve vývoji ruského románu ještě mnohokrát zopakuje: částečně tak vznikají romány Leskovovy, Turgeněv skládá *Lovcovy zápisky* z fyziologických črt, ve 20. století takto tvoří Isaak Babel *Rudou jízdu* (Конармия, 1928). Jak ukázal německý rusista K. Städtke ve výboru dobové korespondence ruských intelektuálů, panovala zde etiketa s osobitým hodnotovým žebříčkem, v němž služba měla nejnižší místo[3]. Odpor k státní službě a adorace nezávislosti, svobody, hry se životem a extrémní individualismus byly odpovědí intelektuálů z generace, která už nemohla být utvářena zážitkem Vlastenecké války s Napoleonem, na potlačení rodové šlechty roku 1825 a na diktaturu byrokracie a policie.

Dílo M. J. Lermontova je proniknuto motivem démonství jako paraboly osudu poděkabristické generace: v důsledku prohry děbabristů se ocitla mezi „nebem" a „zemí"; byla odstavena od moci, jejímiž nositeli opovrhovala, ale současně cítila odpor i k davu (чернь), jímž mohl být nejen nevzdělaný lid, ale také snobské šlechtické kruhy a měšťanstvo. Životní pocit Pečorinův v *Hrdinovi naší doby* je skepse a vzdor vůči božské autoritě: obviňování a zatrpklost vedoucí ke vzpouře se podobají pocitům biblického Jóba, na něhož seslal Bůh ošklivé onemocnění, jež mu přináší utrpení – odtud dráždění osudu, hra se životem a smrtí *(Fatalista)* – nadčlověk (сверхчеловек), jehož známe z pozdější tvorby Nietzscheovy, objevuje se tu v základních obrysech (Vl. Solovjov).

Předpokladem vzniku této bytosti je svoboda, egoismus, odcizení a hrdá samota: je to – jako v případě Oněginově – samota chtěná, kladná *(уединение)* i záporná *(одиночество)*: Oněgin samotou trpí a marně hledá spřízněnou duši, současně však touží po samotě jako prostoru a času pro rozvoj osobnosti (když Taťjána navštěvuje po jeho odjezdu Oněginův

dům, podivuje se jeho zálibám), Pečorinovi ujedinenije a odinočestvo splývají v samotu jako prostor a čas svobody: na rozdíl od Oněgina si již uvědomil, že hledání blízké duše přináší jí i jemu neštěstí – proto je mu záporná samota vlastně chtěnou samotou.

Na okraj a pro zajímavost dodáváme, že M. J. Lermontov je jedním z četných ruských špičkových slovesných umělců, kteří měli neruské předky (např. básník Antioch Kantěmir, 1708–1744, byl synem moldavského knížete, který za rusko–turecké války emigroval do Petrohradu, A. S. Puškin, 1799–1837, pocházel po matce z hamitských předků, N. V. Gogol, 1809–1852, byl původem Ukrajinec, V. A. Žukovskij, 1783–1852, byl po matce Turek, novoromantik Afanasij A. Fet-Šenšin, 1820–1892, a Alexandr I. Gercen, 1812–1870, oba nemanželští synové, měli německé matky, Alexandr Grin, 1880–1932, byl po dědečkovi Polák, Jurij Oleša, 1899–1960, a Bruno Jasenskij, 1901–1941, byli také polského původu, Jasenskij psal rusky, polsky a francouzsky, aj.). Byl si svého cizího původou ostatně dobře vědom: v básni *Touha* píše o tom, že by chtěl letět daleko na západ do země, kde stojí hrady jeho předků – Skotsko. Lermontov pocházel ze starého skotského rodu Learmonthů (Learmontů), k nimž patřil také Thomas Learmont of Ercildoune, legendární Thomas the Rhymer (trouvère Thomas, 12. stol. autor básně *Horn et Rimenhild*) skotských balad. Ve skriptu brněnské anglistky Jessie Kocmanové *Overseas Literature in English* (1973) najdeme pozoruhodný doklad vědomí souvislostí. Australský básník John Manifold (1915–) napsal elegii na svého přítele Johna Learmontha, který zahynul za druhé světové války při obraně Kréty. V jedné strofě se tu uvádí: „Australian blood where hot and icy meet (James Hogg and Lermontov were of his kin)" – tedy píše o krvi svého přítele, kde se setkává horko a chlad, neboť jeho předky (příbuznými) byli James Hogg (1770–1835), skotský básník, současník Waltera Scotta, a Lermontov. V kontextu celého Lermontovova díla je román – stejně jako básně – schematickým modelem, který se skládá z teze a její ilustrace (*Белеет парус одинокий, Рыцарь* aj.): teze (básnický obraz) je vyložena jako funkce autorského já (osamělá plachta v moři, zakovaný rytíř). V básni *Выхожу один я на дорогу* je již v názvu spojen motiv samoty jako jediného možného způsobu existence lermontovovského nadčlověka, který chce přežít i svou smrt a postavit se tak – panteisticky rozpuštěn v přírodě – tváří v tvář Bohu. V románu Lermontov v náznacích konstruuje hierarchii bytostí: vedle racionálního člověka je tu pudový člověk (chlapec v Tamani, některé ženské postavy) blízký ještě světu zvířecímu (v *Bele* líčí ženu jako koně: zdravé a silné zuby, lesklá kůže apod.) – racionální a a skeptický člověk přerůstá v Pečorinovi v zárodek nadčlověka.[4]

Lermontovův *Hrdina naší doby* je svéráznou transformací původního romantického konfesionálního románu: zpověď *(Журнал Печорина)* přerůstá v překračování lidských limitů, které pak ve filozofické próze vyložil F. Nietzsche (*Also sprach Zarathustra*, 1883–1884). *Hrdina naší doby* překonává psychologickou dimenzi konfesionálního románu a stává se filozofickým románem.

V tom měl ovšem Lermontov své evropské předchůdce, mj. v Goethově paradigmatu výchovného románu (Erziehungsroman). Model přerůstání dosavadních druhových hranic se objevuje silně i ve 20. století, a to jak ve filozofii, tak v literatuře. U kořene myšlenky dochovního růstu člověka je sepětí biografického a historického času s proměnlivým prostorem přírodní, společenské a lidské aktivity. Určitá řada změn vytváří evoluční řetězec. Z hlediska utváření světa, biosféry a noosféry (sféry rozumu) nahlíží tuto problematiku teolog Pierre Teilhard de Chardin (1881–1955). Noosféra je právě tím, čím se člověk vyděluje z biosféry a čím nabývá na kosmickém významu (Le phénomène humaine, 1955).

Čtyři evoluční vrstvy – zvíře, člověk pudový a racionální a nadčlověk – jsou dominantou podstatných prozaických děl ruské prózy v osmdesátých letech 20. století, zejména v postavách archetypálních starců a dětí, zvířat, mravně nezralých lidí, figurách pololidí a imitátorů. Ajtmatovovo *Popraviště* (Плаха, 1986). Kimova *Veverka* (Белка, 1984), Solochinův *Smích za levým ramenem* (Смех за левым плечом, 1989), Dombrovského *Fakulta zbytečností* (Факультет ненужных вещей, 1988), Bitovův *Puškinův dům* (Пушкинский дом, 1987, Makaninovy *Hlasy* (Голоса, 1982), *Předchůdce* (Предтеча, 1982) a *Sám a sama* (Один и одна, 1987), Semjonovův *Ďábelský kruh* (Чертово колесо, 1988), Jesinova volná trilogie *Imitátor* (Имитатор, 1985), *Člověk na výši doby* (Временитель, 1987) a *Voyeur* (Соглядатай, 1989) s poetikou „neúplného člověka" dokládají, že myšlenka duchovního růstu ztělesněná ve výchovném románu a zvláště v Goethových románech o Vilému Meistrovi u M. J. Lermontova a V. Solovjova se nebývale rozvinula.

Zatímco v 18. a 19. století vidíme pouze ost-

růvky tohoto pocitu zahlcované tragickými srážkami jedince v moři světa, ve 20. století těhotném kataklyzmaty hrozící existenci lidstva jako rodu se mučivé myšlenky pokračující evoluční řady horečně zmnožují. Pohyb, vývoj vyvolávají však také otázky o jeho smyslu a vyústění. Idea lidského duchovního růstu, který povede k vytvoření vyššího typu lidské bytosti, současně rozrušuje představu konstantní dokonalosti a do centra staví proces tvorby jako permanentní hledání, i když nedokonalé, křivolaké, plné slepých linií a překážek. Dokonalost, ukončenost totiž implikuje završení vývoje, jeho zmrazení. Podstatou myšlení, jádrem noosféry je naopak vytváření nových cest i s podstupováním rizika nezdaru.

Lermontovův *Hrdina naší doby* tak v tomto řetězci představuje spojnici mezi Goethem, Nietzschem, teorií noosféry a jejím literárním tvarováním. Na rozdíl od Puškinovy kompromitace napoleonství je tu ukázán vznik silného jedince a jeho kolize se světem. Tato ideově tematická rovina pak tvoří základ románové tvorby F. M. Dostojevského.

Zatímco sentimentalismus, preromantismus a romantismus vycházely z vnějšího pohybu a směřovaly pak k jeho zniternění v podobě psychologického nebo filozofického románu, paralelně se rozvíjí i linie dobrodružná (avanturní) či pikareskní, která se někdy spojuje s tradicí francouzského černého románu *(roman noir)* a britského gotického románu *(Gothic Novel)*. Nejúspěšnějším představitelem ruské transformace pikareskního románu je Vasilij Trofimovič Narežnyj (1780–1825), jehož román *Российский Жилблаз или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова* (1814, čes. jako Nový Gil Blas aneb Dobrodružství knížete Čisťakova, 1977) je příkladem spojení pikareskního žánrového podloží, satiry, zpovědi, idyly a rodinného románu ve stylu Jane Austenové (1775–1817) a jejího *domestic novel*. V době napoleonských válek se hojně vyskytoval memoárový román nebo zápisky, například autor historického románu Ivan Ivanovič Lažečnikov (1792–1869) napsal také *Zápisky ruského důstojníka z válečného tažení* (1817, Походные записки русского офицера). Nicméně nejvýznamnějším představitelem dobrodružného románu z vojenského prostředí je potrestaný děkabrista Alexandr Alexandrovič Bestužev-Marlinskij (1797–1937), člen ilegálního Severního spolku (1821–1825), který léta 1827–1829 prožil ve vyhnanství v sibiřském Jakutsku a pak jako voják v kavkazském tažení carské armády (padl v bojích o Adler). Jeho románová díla z doby před rokem 1825 představují žánr černého či gotického románu, například *Hrad Wenden* (Замок Венден, 1823), *Hrad Neuhausen* (*Замок Нейгаузен,* 1823) a *Hrad Eisen* (Замок Эйзен, 1825), inspirovaných zejména Anne Radcliffovou (1764–1823) a Horacem Walpolem (1717–1797). Úlohou gotického románu v širších komparativních souvislostech se zabýváme ve zvláštní kapitole. Pozdější díla čerpají spíše z jeho válečných zkušeností, jako jsou *Zkouška* (Испытание, 1830), *Ammalat–Bek* (1832) nebo *Fregata Naděje* (Фрегат Надежда, 1833). Byl již za svého života jedním z nejčtenějších autorů a byl čten a překládán i v českém prostředí – mnohem více než Puškin nebo Lermontov a srovnatelně s Faddějem Bulgarinem (viz dále).

Představiteli dobrodružného románu odehrávajícího se v budoucnosti a nabývajícího tvaru utopického či antiutopického románu, místy již připomínajícího moderní science fiction, byli Alexandr Fomič Veltman (1800–1870), původem Švéd, účastník války proti Turkům, básník a autor *Rukopisu Martina Zadeky* (Рукопись Мартина Задеки, 1833), a původem Polák Osip Ivanovič Senkovskij (1800–1858), novinář, známý také pod pseudonymem baron Brambeus podle díla *Fantastická putování Barona Brambeuse* (Фантастические путешествия Барона Брамбеуса, 1833). Senkovskij zasáhl také do vývoje fyziologické črty (физиологический очерк) jako ústředního žánru nově se konstituující naturální (přirozené) školy svazkem *Petrohradské mravy* (Петербургские нравы, 1834).

Další významný Polák ve vývoji ruského románu byl Fadděj Venědiktovič Bulgarin (1789–1859). Roku 1971 vychází esej Daniila Granina *Posvátný dar* (Священный дар), který se znovu objevuje ve svazku *Třináct schůdků* (Тринадцать ступенек, 1984). Jeho klíčovým problémovým okruhem je souboj génia a průměrnosti ztělesněný v Puškinově „malé tragédii" Mozart a Salieri, kam carský podkomoří promítl své dlouholeté zavilé nepřátelství mezi ním a Faddějem Bulgarinem, literátem a současně spolupracovníkem III. oddělení carovy tajné policie. Je zřejmé, že životní i literární osud Fadděje Bulgarina je složitější, než to kdysi viděla dobová kritika. Již v 19. století převládá v hodnocení osobnosti F. Bulgarina víceméně záporný tón.

Ironický postoj k agentu III. oddělení F. Bulgarinovi se v pozdějších hodnoceních zostřuje; je v nich však určitý rozpor, a to mezi příkrostí odsudků a roz-

sahem, který je těmto „zcela bezvýznamným" dílům věnován. Markantní je to např. v publikaci *Dějiny ruského románu ve dvou dílech*, kde je Bulgarinovi věnováno více než deset stran samostatného pojednání.[5] Bulgarin je zde chápán jako tvůrce mravně satirického románu (нравственно-сатирический роман). Takto totiž Bulgarin posléze označoval *Ivana Vyžigina* (původně měl román podtitul Ruský Gil Blas, později však autor tento podtitul odstranil, neboť příliš zjevně upozorňoval na filiace s Lesagem a V. T. Narežným). V Bulgarinově románu je spatřována přímo opozice k dílům Čulkovovým a Narežného: tam zkušenosti ruského pícara ukazují na rozrušování dosavadního společenského řádu, u Bulgarina jsou jeho putování dokladem životnosti „samoděržavného", autokratického ideálu. Na jedné straně je Bulgarinovo dílo něčím, proti čemu je třeba bojovat (zdá se, jako by všichni spisovatelé bojovali proti Bulgarinovu modelu literatury), tedy musí být asi dosti vlivné, na straně druhé je de facto ukázáno, že Bulgarin zanechal – ať chceme nebo nechceme – v dobové ruské literatuře nezahladitelnou stopu.

Fadděj Venědiktovič Bulgarin (1789–1859), vlastně Polák Tadeusz Bułharyn, byl novinář a biliterát: na počátku své tvůrčí dráhy přispíval totiž polsky do varšavských a vilenských časopisů. Bulgarinovy společenské koncepce se jako v kapce vody zrcadlí v historické povídce *Esterka* (věnované Puškinovi). Jde o příběh polského krále Kazimíra, který měl za milenku Židovku Ester. Polští magnáti mu toto spojení vyčítali a připravovali puč. Také židovská obec slibuje Esterce pomstu za porušení náboženských kánonů. Tradiční sentimentální happy–end však nemůže setřít autorovy sympatie a antipatie, které potvrzují i paradoxy společenského vývoje: Bulgarinovu demokratičnost, která se opírá o samovládu. Bulgarin je proti elitářství, proti národní a stavovské omezenosti (král i Židovka narušují řád svých společenství), nenávidí ty, kteří mají vše už při narození, kritizuje šlechtickou společnost z pozice nově se vytvářejících buržoazních vztahů.

F. Bulgarin byl jedním z prvních ruských literátů, který se skutečně živil literární tvorbou (víme, že Puškin se o to také pokusil, začal vydávat Sovremennik, ale podle slov knížete P. Vjazemského mu byl tržní mechanismus literatury cizí). Do roku 1825 spolupracoval Bulgarin v almanachu Poljarnaja zvezda s K. F. Rylejevem a A. A. Bestuževem, přátelil se s A. S. Gribojedovem. V letech 1829–1859 vydával spolu s N. I. Grečem noviny Severnaja pčela, v letech 1822–1828 Severnyj archiv, 1825–1839 Syn otečestva. Jako literární kritik se stal autorem tehdy polemicky míněného pojmu „naturální škola", proti které vystupoval. Jedním z dalších paradoxů je, že nejživotnější Bulgarinovy práce se blíží právě poetice naturální školy. Žánrová struktura jeho tvorby ukazuje na to, že Bulgarin ostře reagoval na změnu společenské atmosféry a na proměnu dobového čtenáře. Důraz na atraktivnost a zajímavost, místy i bulvárnost a triviálnost, se zračí i v historických románech *Dmitrij Samozvanec* (1830) a *Mazepa* (1833–1834), v pikareskně satirických románech (*Ivan Vyžigin*, 1829, *Petr Ivanovič Vyžigin*, 1831), zejména však v drobných epických útvarech převážně vzpomínkového charakteru, které prozrazují žánrovou pružnost (jsou to většinou anekdotické skazy navazující svým způsobem na tradici polské gawędy). Svéráznou složkou Bulgarinova literárního odkazu jsou *Memoáry* (Воспоминания, 1846–1849).

F. Bulgarin se stal známým a v podstatě nejčtenějším literátem v Rusku 20.–30. let 19. století díky pikareskně satirickému románu *Ivan Vyžigin* (1829), jímž se výrazně zapsal do dějin ruského románu. Jestliže sám autor označil svůj román za mravně satirický, chtěl tím dát najevo určitou moralizátorskou žílu, která je v jeho díle obsažena. Bulgarin chce být satirikem, ale je si velmi dobře vědom, že lidé nemají satiru rádi (odvolává se na Gribojedovovu komedii *Hoře z rozumu*). Domnívá se, že veškeré světové zlo pochází ze špatné výchovy: kdyby byli lidé dobře vychovaní, zlo by nebylo. Tato idealistická představa je ještě doplněna koncepcí tzv. ušlechtilé satiry (благонамеренная сатира). Jejím smyslem není jen odhalovat zlořády, společenskou a mravní špínu, ale hlavně ukazovat cestu k nápravě, resp. už v samé skutečnosti vyvážit zlo dobrem; i v odpuzující realitě je třeba najít „vzory" hodné následování, prvky, které dávají možnosti rozvoje. Myšlenka lidského zdokonalování a sebezdokonalování vyplývající z osvícenského myšlení (tedy de facto myšlenka evolucionistická) je postavena proti klasicistické strnulosti a zároveň nekritické galománii ruské šlechtické společnosti.

Spojení „mravně satirický" pro označení žánru Ivana Vyžigina není překvapivé: oba póly se navzájem doplňují. Směřování k rovnováze, takřka k přesné balanci světel a stínů, jedovatého sarkasmu a vývojové cesty k dobru je základem tohoto Bulgarinova díla. Svérázná „balanční aritmetika", určitá vykalkulovanost

a vypočítavost byla také nejčastějším terčem kritiky. Bulgarin byl podezříván z „podlézání" vládě, z „vylepšování" nikoli růžové společenské situace. Autor napadá zhýralost a sociální impotenci šlechty, v podstatě ji jako by zbavuje práva řídit společnost: opírá se však přitom o údajně vládní úsilí „dát prostor rozumu a osvětě". Bulgarinův hrdina se pohybuje v rozlehlém sociálním panoramatu, ale klíčové, dynamické scény se odehrávají ponejvíce v kupeckém, podnikatelském, maloměstském nebo provinčně statkářském prostředí. Z tohoto milieu se ostatně rekrutovala i většina Bulgarinových čtenářů. Na přelomu 20. a 30. let 19. století autor ukazuje nezadržitelný růst vlivu a moci těchto „středních vrstev", tohoto ruského „middle class", který dostal mohutný vývojový impuls porážkou děkabristů, tedy de facto porážkou rodové vojenské šlechty. Dědičná privilegia ztrácejí sílu. Dochází k paradoxní situaci: duchovní útlak v období mikulášovské reakce je doprovázen nástupem „střední třídy", vznikem „nového čtenáře", který by jinak tak rychle nevznikl. Porážka revolučních šlechticů na Senátním náměstí urychlila proces zrání nového hrdiny ruské literatury, drobného člověka, úředníka, zaměstnance – chudšího či bohatšího – a Bulgarin byl jedním z těch, kteří vanutí tohoto větru ucítili. Reagovali na něj i jiní, včetně Puškina v Bělkinových povídkách: všimněme si však, že proslulá Puškinova „skrývačka" není asi pouhým literárním převlekem, prostředkem estetického působení. Puškin se schovává za Bělkina, neboť chce naznačit, že jde o jinou literaturu, která také potřebuje jiné autory. Psát o Ruslanovi a Ludmile, kavkazském zajatci, Evženu Oněginovi, Petru Velikém je něco jiného než psát o staničním dozorci nebo majiteli pohřebního ústavu. Poetika velikosti a malosti se v Puškinovi bouřlivě sváří (Petr I. kontra Evžen, spojení Samson Vyrin) a to, že povídky připsal jakémusi Bělkinovi může znamenat, že sice pocítil změnu doby i proměnu literatury, ale že se s ní zdaleka neztotožnil. Jeho představitelé ruské „middle class" mají – jak známo – řadu rysů postav z předešlého období: sentimentálnost, romantický poryv, hrají na stejné nástroje, jako jejich vznešenější „literární předkové". Tento nesoulad mezi společenským postavením a strukturou chování a jednání, mezi možným duchovním obzorem příslušníka „middle class", zaměstnance s pravidelným služným, a popisovanými duchovními výkony je v *Bělkinových povídkách* zjevný.

F. Bulgarin zdůrazňuje spíše zdravý utilitarismus svých postav: největším nepřítelem morálky je rozklad, nepořádek, zanedbanost, s nimiž se jeho hrdina setkává v metropolích i v provincii. Pořádek, řád, opatrný optimismus, jasný životní cíl (byť by tímto cílem byl třeba jen zisk), důsledný racionalismus a účelová morálka charakterizují jeho kladné postavy.

Tyto postoje mají ovšem své teoretické kořeny. Obecně uznávaná mateřská země utilitarismu Anglie, která – snad kromě Nizozemí – dala světu první typy buržoů, poskytla i první teoretické premisy. V pedagogicky orientovaném spise Johna Locka *Několik myšlenek o vychování* (Some Thoughts Concerning Education, 1693) je řada těchto myšlenek explicitně vyjádřena. Výchova je pro Locka záležitostí soukromou (rodinnou), ale závisí na ní bezprostředně osud národa a státu. Spolu s prioritním postavením tělesné výchovy (otužování, plavání ve studené vodě, hraní na čerstvém vzduchu) prezentuje zde Locke také jídelníček (jednoduchá strava, menší dávky, lehké pivo), hovoří o spaní a dokonce o stolici. Chovanec (budoucí anglický gentleman) má být chráněn před záporným vlivem okolního světa. Utilitarismus jako etické stanovisko odvozující lidské jednání a morální hodnoty z užitečnosti je v citovaném Lockově spise vyjádřen nejen v potřebě ochránit člověka před záludnostmi světa, ale také v koncepci, kterou lze nazvat teorií omezeného vědění. Nedůvěra k vědění (a potom k vědě, umění apod.) není totožná s negací; z vědění, stejně jako ze všeho ostatního, se však bere jenom to, co pomůže konečnému cíli, co je užitečné. Utilitarismus se promítl i do utváření nové ruské kultury v 18. století (známá opozice Lomonosov – Sumarokov).

Zhruba ve stejné době, kdy F. Bulgarin uveřejňuje své mravně satirické romány, píše Angličan Jeremy Bentham zásadní utilitaristický spis *Deontologie neboli Věda o morálce* (Deontology or the Science of Morality, 1834). První díl rozsáhlé publikace je věnován teorii sociální vědy a dějinnému „principu největšího štěstí" (greatest-happiness principle), druhý díl pojednává o praxi sociální vědy. Celou etiku (deontologii) svádí Bentham k principu užitečnosti. Tyto filozofické názory se podstatně podílejí na utváření tvaru Bulgarinova románu.

Hlavní postavou Bulgarinova Ivana Vyžigina je sirotek, vyvrženec, který je svými vychovateli postaven „mimo hru", vyrůstající jako typický outsider. Chlapec, později zvaný Ivan Vyžigin, hledá lásku, jistotu, onen příslovečný vlastní koutek (уголъ), který mu byl od mládí upírán. Jeho dobrodružná životní

dráha směřuje přes řadu peripetií do přístavu klidu, dostatku a pohody. Ivan má všechny vlastnosti pikareskního voyera: zajímá ho tajemství ložnic Rusek i Polek, stejně jako účetnictví židovského spekulanta. Odhaluje všemocnost podnikatelů, ale také primitivní antisemitismus místních statkářů i prostého lidu. Ivan se pohybuje na území Polska, Běloruska i centrálního Ruska, stává se z něho rošťáček (он сделался плутишкой).

Po úvodním pobytu u ruského důstojníka zůstává u Žida a očekává příjezd svých pánů z Moskvy. Rozbor Mošova (Židova) peněžnictví patří k nejvýraznějším partiím románu: ukazuje, že nájem půdy a lichva nepřinášejí žádný ekonomický rozvoj, že naopak brzdí řemeslnickou činnost a podnikání. Společnost – zejména její vesnická složka v Polsku, na Litvě a v Bělorusi – je takříkajíc zralá pro hrdinovu pikaresknost: anarchie, nepokoje a války podlamují konsistentnost feudálního řádu. Ruský pícaro Ivan Vyžigin se ocitá v Moskvě, zamilovává se, ujíždí za milou v doprovodu přítele (nebo spíše pseudopřítele) do Orenburgu, zjišťuje, že jeho platonická milá Gruňa má už jiného, dostává se do zajetí Kirgizů, přátelí se s herečkou, která ho přivede na mizinu, stýká se s falešnými hráči, znovu se ocitá v Polsku a Bělorusku, jeho údajné šlechtictví je zpochybněno, je obviněn z tuláctví a zbojnictví, nakonec je zachráněn a usazuje se u přítele Milovidina v Tauridě (Krymu).

Podstatnou částí Bulgarinova pikareskního mravně satirického románu je motiv cesty, který s sebou nese dobrodružství, setkávání, vyprávění (vsuvné novely, digrese) a popisy. Ivan se setkává s různými lidskými typy. I toto pozorování je však přísně odstíněno, znovu je dosahováno balance světel a stínů, proti zpustlým hospodářstvím provinčních statkářů stojí cílevědomá péče vzdělaného statkáře Rossijaninova. Spojitost s cestou pícara Čičikova, se stíny Gogolových statkářů je tu nápadná. Gogol jde ovšem do kontemplativní hloubky, nebojí se propastí tragiky a bezvýchodnosti, a to společenské i biologické. Stejný není ani tak základní výstavbový model díla (zde jde spíše o vnějškovou shodu), jako o směřování tohoto modelu k vyrovnání světel a stínů, k rovnováze dobra a zla, k možnosti, aby se zlo mohlo vyvíjet k dobru (Gogolova koncepce Ruska jako dantovského pekla, očistce a ráje, utopičnost jeho konstrukce). Tomuto směřování slouží i antiiluzivnost, antipsychologičnost výstavby postav, dokonce klasicistická „signalizace", „přečtení" jejich charakterů (u Bulgarina Gologordovskij, Milovidin, Vorovatin, u Gogola Manilov, Sobakevič, Pljuškin apod.). Smyslem těchto děl není vystihnout sociálně psychologickou charakteristiku postav; postavy jsou naopak ztělesněním určitých jednoznačných vlastností a náleží buď k táboru dobra, nebo zla. Charakteristická je i středová poloha hlavní postavy mezi oběma póly, ale zároveň její nezbytné mravní zdokonalování (u Gogola je naznačeno ve fragmentu druhého dílu). I když se o tom příliš nemluví, je Bulgarinův *Ivan Vyžigin* materiálovým, řemeslným předpokladem *Mrtvých duší*, s nimiž je spojen především poetikou tzv. naturální školy.

Ivana Vyžigina zajímá společenský mechanismus, pohyby v struktuře tehdejší společnosti. Stejně jako Posoškov vidí velkou budoucnost v obchodu[6], ale současně spatřuje i nedostatečnou rozvinutost ruského kupectva vinou stavovských (feudálních) omezení, která zabránila, aby kupectvo mělo stejně slavnou tradici jako šlechta. Jako všichni pícarové – i Ivan Vyžigin se usazuje. Ale mezi tradičním pikareskním románem španělsko–francouzského typu a Bulgarinovým textem je podstatný rozdíl: pikareskní model tu postupně přerůstá v román životní dráhy, ve vývojový román, v román formování osobnosti (роман становления, Erziehungsroman). A tato utopická vize (utopická v naprosté důvěře v sílu osvěty) následuje po desítkách stran, na nichž se líčí hrůza a špína tehdejšího ruského života. Právě v tomto líčení zpustlosti ruské provincie se Bulgarin stal předchůdcem naturální školy, zejména v modelu provinčního zákoutí (захолустье).

Satirický obraz Ruska počátku 19. století se prolamuje do smutku a touhy vyrovnat stíny světly: to, co je slabinou, může se stát silou, stačí jen více osvěty, které vláda údajně ráda poskytne prostor. Kritickým hledáním východisek ze společenské zaostalosti se Bulgarin svérázně zapojil do dobových pokusů, v jejichž čele stojí Čaadajevovy *Filozofické listy.*

Matným pokračováním *Ivana Vyžigina* je román *Petr Ivanovič Vyžigin* (1831). Jeho napsání si vynutili pilní čtenáři spíše než logika děje a nové problémy. Proto tento román – ostatně tak se soudilo už v dobové kritice – nepřinesl nic nového, ani neobohatil vazby spojující Bulgarina s celým kontextem ruské literatury soudobé i pozdější. O Bulgarinových historických románech se soudilo ještě příkřeji. Jak v *Dmitriji Samozvanci* (1830), tak v *Mazepovi* (1833–34) najdeme melodramatické efekty, dogmaticky strnulou představu neomylného pravoslavného státu v čele

s panovníkem i úzce osobní lichocení rodu Romanovových, za jehož panování se údajně napravují křivdy a humanizují ruské dějiny. Historické romány F. Bulgarina však mohou být využity k biograficko–psychologickým studiím, neboť právě do nich namnoze promítl svůj osud i pocit vyhnance a cizince a naplnil je polskými motivy (Marina Mniszek, postavení Ukrajiny v švédsko–polsko–ruských válkách a sporech).

Stejně výrazně zasáhl F. Bulgarin do utváření žánru *skazové povídky*, který pak rozvíjel N. S. Leskov (1831–1895), a *science fiction* – tyto žánry však již přesahují žánr románu, byť právě z nich někdy určité typy románu vznikají nebo na jejich paradigmatech stavějí. Historický román představuje v Rusku první třetiny 19. století několik romanopisců, z nichž nejvýznamnější jsou Ivan Ivanovič Lažečnikov (1792–1869), autor románu *Ledový dům* (*Ледяной дом*, 1835), romantického příběhu z doby vlády Anny Ioannovny, nebo románu *Opričník* (*Опричник*, 1842), historik, novinář a literární kritik Nikolaj Alexejevič Polevoj (1796–1846), mimo jiné autor románu *Lomonosov* (1843), a Michail Nikolajevič Zagoskin (1789–1852), tvůrce románů *Jurij Miloslavskij aneb Rusové roku 1612* (Ю. М. или Русские в 1612 году, 1829) a *Roslavlev aneb Rusové roku 1812* (Рославлев или Русские в 1812 году, 1831). O tom, kterak s posledně jmenovaným románem souvisí již uváděná „románová posedlost" A. S. Puškina, jsme již psali. Z románových útvarů té doby je historický román nejvíce spjat s oficiální politikou imperiálního Ruska, byť je s ní někdy v určitém napětí. Vytváření národního historického vědomí se ještě prezentovalo v rámci tradičních modelů importovaných ze západní Evropy (dobrodružný, pikareskní syžet). Na podloží těchto příběhů sumarizujících historické epizody s důrazem na období smuty, Vlastenecké války s Napoleonem a na úlohu výrazných osobností vyrostlo pak dílo svým charakterem historické, ale přerůstající tuto dimenzi směrem k tvaru sociálně psychologického a filozofického románu – *Vojna a mír* Lva Tolstého.

Poznámky

[1] J. Krystýnek: K problematice historické prózy ve slovanských literaturách. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 1968, D 15, s. 7-18; týž: K romantickým tradicím ve vývoji historické prózy u západních Slovanů. In: Československé přednášky pro VII. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1973, s. 109-114.

[2] D. Kšicová: Lermontov předchůdce Nietzschovy filosofie? Slavia 40, 1971, s. 184-203.

[3] K. Städtke: О дружеской переписке в кружке Н. В. Станкевича, in: Semiosis, University of Michigan 1984.

[4] Znovu odkazuji k článku D. Kšicové Lermontov předchůdce Nietzschovy filosofie? (Slavia 40, 1971, s. 184-203) a s vděčností vzpomínám konzultací o tomto tématu souvisejísím tehdy s mou ročníkovou prací z anglické literatury na tehdejší Katedře rusistiky (Department of Russian Studies) Leedské univerzity (Velká Británie) v jarním trimestru 1973.

[5] История русского романа в двух томах. Москва – Ленинград 1962.

[6] И. Т. Посошков: Книга о скудости и богатстве. Москва 1951 (pův. 1724). Viz naši knihu Labyrint kroniky, Brno 1986, s. 37–59.

VIII. Plynutí a událost
(K „filozofii“ ruského románu)

Slova „filozofie“ se v uplynulém více než desetiletí často využívalo i zneužívalo: také literární věda jako celek tendovala k tzv. filozofii. Pomineme-li nadužívání tohoto pojmu ve spojeních typu „filozofie ekonomické reformy“ (místo koncepce, model apod.), zůstává obecné užití v posunutém významu: nikoli filozofie jako obecná reflexe člověka a světa (kosmu) v podobách, které tradiční filozofie označuje jako ontologii, gnoseologii, axiologii, etiku a estetiku, ale ve smyslu obecných rysů přesahujících původní předmět, tedy např. literaturu jako druh umění. V tomto smyslu si tedy dovolím mluvit (a to ještě v uvozovkách) o „filozofii“ ruského románu, tedy o tom, na jakých obecných principech je tento jev – na rozdíl od jiných podobných jevů – postaven.

Vycházím z toho, že fenomén Ruska jako takového je jevem tranzitivním, přelomovým, že vzniká protnutím různých, často protichůdných a vnitřně rozeklaných historických procesů, v nichž se propojuje, sváří a komplementuje stará a nová Evropa i Asie, asijský impakt i rezistence vůči němu, že jsme tu svědky dosahování krajností a stejně silných hnutí stabilizačních, že se zde kultivuje poetika horečného pohybu i takřka absolutního klidu, nehybnosti. Jestliže se někdy a *via facti* oprávněně tvrdí, že evropské slovesné umění je v podstatě uměním zpovědi[1], platí to o ruské literatuře (a jsem přesvědčen, že také o některých dalších slovanských literaturách) jen zčásti. Spíše bych řekl, že zpovědní (konfesionální) rysy literatury sílí v situacích vnitřního společenského zvratu či rozvratu nebo sociálně psychologického hledání inverzního charakteru (epistulárnost ruského sentimentalismu nebo k předromantickým poetikám se navracející ruský realismus – F. M. Dostojevskij, sovětská 20. léta, nakrátko 40., 60. a 80. léta minulého věku), zatímco objektivizující či popisné formy se objevují v situacích stabilizace a utvrzování statu quo anebo nového znejistění a váhání (románová kronika, rysy věcnosti nebo nové autenticity v literatuře faktu nebo v memoárech apod.). Viděl bych ruské specifikum spíše v jiné rovině: totiž v rozporu mezi slovesným záznamem plynutí a události, resp. mezi klidem a pohybem, mezi dramatičností a popisností, mezi kauzalitou a juxtapozičností. Jde sice jakoby o pojmy jiného řádu nebo náležící k jiným rovinám, ale jsou to pojmy vytvářející dva protikladné clustery. Současná naratologie přímo proti sobě klade událost a popisnost, resp. jejich vlastnosti (rus. событийность – описательность). Narativ je tak útvar založený na události (событие, event, Ereignis), tedy něčem mimořádném, nečekaném – hamburský naratolog Wolf Schmied například v jednom běloruském sborníku v pěti bodech charakterizuje základní znaky „události“ jako prvku svědčícím o hodnotách kultury[2]. Pro ruskou literaturu obecně a pro ruský román zvláště je naopak charakteristické utonutí v dějinném procesu, snaha nechat jej plynout, nezasahovat démonským gestem do dění všehomíra, neintegrovat do světa subjektivní kritéria, modelování, které je například vlastní právě konfesionálmímu vyprávěcímu typu. To však nikterak neimplikuje, že se o to ruská literatura nesnažila a nesnaží, spíše opak je pravdou: čím více tíhne k extrémnímu nezasahování a ponechává dějiny plynout, tím více a křečovitěji, extrémnější se do nich snaží zasahovat – odtud mesianismus a utopičnost ruské literatury, ale také její kvietismus, proslulá „russische Passivität“ beroucí svůj počátek v manichejském a zarathuštrovském dualismu, gnósi a buddhismu. Příznačně viděl ruské

dějiny a ruské usilování jako paradoxní boj extrémů N. Berďajev.[3] Tato vlastnost se proto neprojevuje pouhou negací „sítě událostí" (событийность), ale obvykle její transformací do klidové polohy plynutí.

Ruská příchylnost k plynutí a k jeho volnému nazírání a odklon od událostních struktur má svůj hlubší původ – jak již napsáno – v ruských východních inspiracích a ve snaze nahlédnout dna bytí nebo přestoupit zapovězený práh, kdy se nám v jednom okamžiku může odhalit asi dosti jednoduchá (jak intuitivně tušíme) a nelítostná pravda o našem bytí. Konstruování lidského života a světa jako řetězce dramatických událostí vytváří onu umělou scenérii, kulisy, námi vytvářený svět, který jako by dodal člověku jistoty v omračujících hlubinách vesmíru, a tedy i smysl jeho bytí a konání. Ruské tendování ke zkoušce nelítostností vesmíru je tu dominantní a nezasahuje jen vrstvy ruské literatury tradičně označované jako mystické nebo iracionální, často právě naopak: ostatně krajní racionalismus mívá často podobu šílenství.[4]

A. P. Čechov bývá tradičně pokládán za skeptika, ale motiv šílenství je v jeho díle silný. Za podstatu jeho přístupu pokládáme odvahu pootevřít proslulou „třináctou komnatu", nahlédnout do nelítostné propasti prostoru a času. (*Pavilón č. 6*, Палата № 6, 1892; *Černý mnich*, Черный монах, 1894). Je tomu tak v zastřené podobě i v jeho jediném románu-dokumentu *Sachalin* (1893) a v povídkách, které jsou s ním geneticky spjaty. Nejúžeji bývá Sachalin spínán s povídkou *Gusev* (1890) odehrávající se na lodi, která pluje na Sachalin kolem Asie do Ruska. Svět a příroda neznají slitování – každá mořská vlna se snaží dostat nejvýš a ostatní tiskne a honí, sama pak podléhá v souboji s dalšími. „Odhalovací princip" platný pro revolučně naladěnou ruskou literaturu 19. a 20. století patří k myšlení v dramatických polohách, k demiurgovsko–démonskému konstruování světa, které má dodat světu a lidskému konání v něm smysl – tomu se Čechov brání – jeho „objektivismus", který mu vyčítali, je mnohem hroznější a vyžaduje mnohem více odvahy než konstruované události. Pravděpodobně odtud také plyne pocit bezpečí a klidu při čtení o vraždách a záhadách, kdy čtenář cítí příjemné mrazení: je příjemné bát se toho, co jsme si sami vytvořili, mnohem nepříjemnější je zírat do neznámé propasti.

Podobné rysy nachází V. Franta v románu M. Bulgakova *Mistr a Markétka*.[5] Dosti přesvědčivě ukázal, že román *Mistr a Markétka* může být chápán i jako osobitá lidská transcendence směřující k tomu, jak se vyhnout nemoci depersonalizace. Nicméně ani to nesnímá hlavní problém, tedy strach člověka z odhalení jednoduchosti tajemství existence jeho bytí i bytí vesmíru, pochybnosti o realitě jeho existence a její smysluplnosti – odtud ty rekvizity, kulisy – umění toto napětí, tuto oscilaci mezi touhou po poznání a touhou si toto poznání raději odepřít, tento neřešitelný a tragický rozpor zachycuje.

Svár modelového, kauzálního, příběhově koncipovaného principu a „vábení nirvány" (A. Matuška) je ostatně příznačný i pro K. Čapka – odkazuji tu v této souvislosti k jedné kapitole své knížky *Genologie a proměny literatury* (1998). Nebyl Čapkův únik od poezie k próze, k antropocentrickému principu, k malému českému člověku, k racionálnímu vysvětlení v *Povídkách z jedné* a v *Povídkách z druhé kapsy*, jeho příklon k pragmatismu hledáním opory před hlubinami dějin, vesmíru, před faustovskou problematikou, jíž se kdysi zabýval v Praze i v Berlíně, před extrémismem ruské literatury, již tak miloval, a to právě její v tomto smyslu nejodvážnější autory (F. M. Dostojevskij a A. P. Čechov), jak se to projevuje v jeho raných prózách *Boží muka* (1917) a *Trapné povídky* (1921)? Téma životních variant se pak naplno otvírá v *Hordubalovi* (1933), *Povětroni* (1934) a zejména v *Obyčejném životě* (1934), kde kontrast mezi životem na tiché železniční stanici a potenciálními možnostmi (básník, bohém) ústí až v úvahu o tom, že člověk se už biologicky rodí jako mnohost a teprve vývoj a okolnosti z něj udělají jedince.

Charakteristickým příkladem může být již na první pohled spojení tvorby zmiňovaného polsko-ruského prorežimního literáta a časopiseckého redaktora a vydavatele, agenta carské tajné policie Fadděje Bulgarina (který ovšem jinak poskytl ruské literatuře řadu impulsů, jak jsme o tom psali jinde a jak dílem píšeme i v této studii[6]) a Nikolaje Gogola, který od něho a ukrajinských kolegů převzal model panoramatu statkářské Rusi do Mrtvých duší.[7] Zatímco F. Bulgarin byl prvním a možná v této vyhraněné podobě jediným ruským literátem, který v atypické romantické době prosazoval „třetí stav" a přicházel – i ve svých materiálech adresovaných Třetímu oddělení Tajné kanceláře Jeho Veličenstva (ostatně i A. S. Puškin vypracoval pro tuto instituci projekt ruského vzdělávacího systému, aby se předešlo zhoubnému západnímu vlivu a vzpourám proti panovníkovi, jakým bylo např. povstání děkabristů) – s názory, jak

eliminovat vliv rodové šlechty infikované západními vlivy, většina dobové ruské literatury zdůrazňovala kladnou úlohu patriarchálního systému, kde se s třetím stavem v podstatě nepočítalo. Bulgarinova zášť vůči rodové šlechtě byla příznačná a celé jeho dílo jen nasyceno projekty a didaktickým poučováním (chtěl naučit statkáře hospodařit – to chtěl koneckonců i Gogol v druhém díle *Mrtvých duší* – viz „statkáře s projekty"), utopickou koncepcí „mravní" nebo „blahosklonné" satiry, integrací Poláků do ruského samoděržaví apod. Gogol tuto nápravnou koncepci od Bulgarina převzal, ale v průběhu románového děje mu roztává před očima v perspektivě nekonečné ruské dálky, šedi, bezvýchodnosti, mlhavé ruské reality: od konkrétních kroků se dostává na konci prvního dílu k romantickému obrazu letící trojky-Ruska, jíž ustupují z cesty ostatní národy – aniž by ve svém díle pokládaném za počátek ruského realismu (1842) ukázal na konkrétní kroky, jež k tomu povedou. Důraz na události, vyprávění příběhu v prvním díle postupně slábne, slábne jeho dramatičnost, zajímavost, atraktivita, s níž to vše bylo započato, v mlze jako by mizí sám takřka detektivně kronikální Čičikovův pikareskní záměr – vše volně plyne v ruském prostoru, v popisech návštěv a zevnějšku Čičikovových partnerů. To vede k transformaci „románu událostí" na „román popisů", románu dramatického na román juxtapoziční, románu pikareskně epického na román lyricko-epický.

Dalším dokladem může být tzv. přirozená (naturální) škola, tedy jev, jenž bývá spojován – také já jej spojuji – s počátečním vzestupem ruského románu jako světového jevu. On nese ve své podstatě dvě významová jádra: na jedné straně událost, na druhé popis sociálně výrazného prostředí. Svět avanturně „gotické", frenetické a deskriptivní struktury je tu patrný.

Ivan A. Gončarov (1812–1891) je ruským spisovatelem, jehož dílo samo vydává svědectví o sváru těchto dvou počátků ruského románu. Začíná překlady dramaticky a příběhově bohatého a dobrodružného E. Süe, ale proslul fyziologickou črtou (physiologie) *Ivan Savvič Podžabrin* (1842, vyd. 1848). Roku 1847 mu vychází román *Všední příběh* (*Обыкновенная история*), v němž pregnantně ukázal dva lidské typy: mladého romantika, snílka, povzneseného nad každodenní realitu, a pragmatického, střízlivého a věcného podnikatele. Dramatický, vypjatý a vyostřený romantismus vidí nikoli jako nepřítele věcnosti, ale jako přirozenou etapu v lidském vyzrávání, etapu, která však má trvalý význam. Člověk z romantismu takříkajíc vyroste, opustí jej, jeho subjektivní sebeprosazování projevující se konfesionálností se stává součástí „objektivnějšího" zklidnělého proudu dění. Dramatičnost a subjektivita je znakem nedospělosti. Takto vidí jako literární kritik i hořkou komedii A. S. Gribojedova *Hoře z rozumu* (Горе от ума, 1824): Čackij je nekompromisní, dramaticky se chovající romantik, Sofija spíše nahlíží do životního proudění a nechá je plynout – v tom si nerozumějí (esej *Milión trápení*, rus. *Мильон терзаний*, 1872). Takový byl jeho názor na romantismus i mimo literaturu: byl zastáncem rovnovážné polohy a životní harmonie, neměl rád krajnosti v životě ani v literatuře. V sociálně psychologickém románu *Oblomov* (1859), jehož část, později kapitola románu *Oblomovův sen* (*Сон Обломова*), se objevila již roku 1849, se tato pozice vrací jinak v postavách pomalého, pasivního a zasněného titulního hrdiny a aktivního podnikatele Štolce. Na rozdíl od dřívějšího negativního hodnocení postavy Oblomova (N. Dobroljubov), hledá dnešní literární věda jiná, méně jednoznačná řešení: Oblomov svou nečinností klade horečné lidské aktivitě znepokojivé otázky po jejím smyslu. V románu autor zachytil v jedné projekci pasivitu a zatuchlost ruských šlechtických hnízd, zaostalost myšlení a v druhé rovině testoval duchovní zralost a hloubku pagmatického přístupu. Projevil se tu jako mistr syžetové rytmizace, poetiky klidu a utkvění mající základ v klasicismu německého teoretika umění J. Winckelmanna, který v antickém umění uviděl především realizaci estetické kategorie klidu jako synonyma krásy. V románu *Strž* (Obryv, 1869) analyzoval zase problém umění a tzv. nihilismu, který regresivní složky ruské společnosti spojovaly s tzv. revolučními demokraty, ale jenž zahrnoval i veškerou materialisticky a ateisticky zaměřenou inteligenci, neústrojně přejímající podněty evropské filozofie a sociální teorie. I tak neklidný jev, jakým je cesta kolem světa, kterou Gončarov podnikl na lodi admirála Puťatina, ukázal harmonicky a rovnovážně v cestopise *Fregata Pallada* (Fregat Pallada, 1858).

Poetika klidu, návraty ke klasicistické poetice a jasnozřivé vidění všelidského v historicky konkrétním vede některé kritiky k tomu, aby ho označovali za ruského neoklasicistu. Na tom nic zásadního nemění ani psychoanalytické (jungiánské) zkoumání jeho díla na konci minulého století.[8]

Patrně nejradikálnějšími modelátory společen-

ského dění v ruském 19. století byli tzv. revoluční demokraté navazující na utilitarismus epochy Petra I. Zasáhli především do literární kritiky, méně do estetiky, ale byli známi i jako zajímaví, i když čtenářsky nudní prozaici: nepochybně největšími uměleckými osobnostmi z nich byl Nikolaj Někrasov, sociální, ale současně experimentující básník, snad největší ruský lyrik končícího realismu, a prozaik M. J. Saltykov–Ščedrin. Ani literární tvorba N. G. Černyševského není však zanedbatelná a dnes se o ní znovu hlasitěji mluví, byť těmito mluvčími jsou spíše literární teoretici než historici – o to je to však možná cennější.

N. G. Černyševskij (1828–1889) byl v období vyhrocených poměrů kolem roku 1861 již uznávaným vůdcem revolučních demokratů a ideovým inspirátorem ilegální organizace Zemlja i volja. V roce 1862 byl zatčen a vězněn v Petropavlovské pevnosti. Zde vznikl jeho zásadní román *Co dělat?* (*Что делать?*, 1862–1863), v němž popisuje osudy tzv. nových lidí ruské společnosti, kteří se věnují společensky prospěšné práci. Tento sociálně psychologický román, který nese rysy utopického socialismu, se jen šťastnou náhodou podařilo otisknout v časopise Sovremennik. Přestože byl hned zakázán, dostal se k široké veřejnosti a dočkal se značného ohlasu. Z dalších uměleckých děl napsal ve vězení také novely *Alferjev* (1863) a *Román v románu* (Повесть в повести, 1864 – také lze přeložit jako Novela v novele), ve vyhnanství potom román *Prolog* (1867–1869) a novely *Drama bez rozuzlení (Драма без развязки)* a *Příběh jedné dívky* (*История одной девушки*). V posledních desetiletích se literární věda a sama ruská literatura vrací k jeho uměleckému experimentátorství, zejména k jeho románové próze (*Co dělat?*, *Román v románu* a *Prolog)* v souvislosti s metatextovostí, intertextovostí a některými rysy postmoderny.

Lze říci, že Černyševskij přímo provokativně zacházel s dobovými literárními stereotypy, dělal pokusy v oblasti ideové, stejně jako tvarové s převažující ruskou inklinací – snad v jeho případě i překvapivé – k volnému plynutí. To by u revolucionářů, k jakým se obvykle řadí, nemělo být. Prokazatelnější je to v pozdějších dílech, jako jsou Prolog a Román v románu, ale zdá se, že je tomu tak i v utopické vizi v *Co dělat?*[9], typické deskriptivní próze, líčící životní styl a mezilidské vztahy: jako by autor říkal, že radikálního společenského převratu se nedosáhne náhlou akcí, ale změnou života.

Ve 20. století může být příkladem této oscilace mezi poetikou události a plynutí Vladimir Nabokov (1899–1977). Jeho život a literární tvorba jsou zjevně kosmopolitní, polyliterární, jeho díla vycházejí z racionálně promyšleného modelu, z experimentu (v tom by mohl být Nabokovovi blízký Milan Kundera). Někde uprostřed jeho tvorby stojí nejvýznamnější rusky psaná díla a snad i vůbec jeho nejzávažnější prózy *Lužinova obrana* (Защита Лужина, 1930) a *Pozvání na popravu* (Приглашение на казнь, 1935–1936, vyd. 1938). V *Lužinově obraně* to byl především úder emigrace, který je zde sugestivně zachycen, vytržení z idyly příslušníka petrohradské zlaté mládeže, ruské intelektuální elity, fascinace přírodními vědami a domácí existenciální prózou, zejména N. V. Gogolem, jež vedly k vytvoření vykalkulované, cizelované, chladné, geometrické prózy, která se bezostyšně pohybuje v nejskrytějších koutech lidské duše. *Pozvání na popravu*, kafkovská vize odlidštěného světa, který vraždí s úsměvem pokrytecké masky, se uzavírá zhroucením absurdní reality a symbolickým únikem ústřední postavy jakoby do jiné dimenze: Cincinnatus, líbezně zvaný na vlastní popravu, poruší „scénář". Kat se zmenší do velikosti larvy, lešení se zřítí a hrdina cestuje mezi mraky tam, kde jsou jemu blízké bytosti – explicit připomínající gnostické vystoupení ze světa a kýžený stav „být kolemjdoucím".

Další rusky psané romány *Oko* (Соглядатай, 1930, snad i Voyeur, také však Očko ve smyslu detektiv), *Camera obscura* (1932), *Hrdinský čin* (Подвиг, 1932), *Zoufalství* (Отчаяние, 1934) a *Dar* (1937, Дар) včetně nedokončeného románu *Solus Rex* (1940) – většinou časopisecky publikované v revue Современные записки – tvoří most k existenciálně pojatým, anglicky psaným etudám samoty a výlučnosti. Mezi díly, která ho v anglosaském a pak i v celém světě proslavila, se najednou objevuje *Ada neboli Vznět* s podtitulem *Rodinná kronika* (Ada or Ardor: A Family Chronicle, 1969), v níž sice Nabokov neopouští svá atraktivní sexuální témata, ale vytváří pozoruhodný palimpsest takřka rituálního kronikálního žánru ruského 19. a počátku 20. století.

Ruský román završuje toto pnutí ruské literatury mezi poetikou událostí a popisů, mezi démonským usilováním a modelováním a plynutím vesmíru, jehož je člověk součástí. Literatura vyjadřuje obecnější rozpor mezi vyhraněností lidského individua, jeho snahou o samostatnost a samotu (známá ruská slova využívající někdejší blahodárné ruské diglosie – „уединение" a „одиночество" vyjadřují toto

pnutí zcela názorně), a touhou začlenit se do širšího biologického, druhového, snad i kosmického těla. S tím úzce souvisí jak tendence kolektivistická, tedy ponechat věci plynout, tak individualistická, modelovací, démonská, tedy věci tvořit, resp. vytvářet si iluzi jejich tvoření tak, aby svět byl pro jedince snesitelnější a smysluplnější.

Variantou pnutí mezi volným plynutím a demiurgickým aktem, jehož vyjadřovatelem je umění obecně a literatura zvláště, je také spor utilitarismu a antiutilitarismu či širšího pojetí mravnosti, jak jsem to kdysi ukázal v souvislosti s kronikálním žánrem[10], i když i zde jde o spojité nádoby.

Ruský román má podle mého soudu zvýrazněný pól vesmírného plynutí a silněji než jiné žánry a než jiné národní literatury zdůrazňuje odvahu dojít až na okraj neznáma; více se vzpíná k transcendenci, více exponuje rozpětí svého poetického systému; právě proto mohly být tyto jeho vlastnosti lépe recipovány až ve 20. století a ve své klasické podobě spoluvytvářet budoucí palimpsest, nový útvar s matně posvítajícím, ale rozeznatelným podkladem. Tím se stal výraznější součástí dnešní literatury než jiné evropské romány, které se pohybovaly v uzavřenějším sociálně psychologickém prostoru.

Poznámky

[1] M. Mikulášek: Феномен автобиографизма и тенденция к морфологическому синтетизму в современной советской литературе. In: Neueste Tendenzen in der Entwicklung der russischen Literatur und Sprache. Probleme in Forschung und Lehre. Materialien des Internationalen MAPRJAL-Symposiums Regensburg, 19. –21. Oktober 1989. Helmut Buske Verlag, Hamburg 1992.

[2] Современные методы анализа художественного произведения. Материалы научного семинара 2–4 мая 2003, Гродно, Республика Беларусь. Гродно 2003. Составители и редарторы: Т. Е. Автухович, Г. Н. Ермоленко, с. 17.

[3] Viz N. Berďajev: Duše Ruska. Petrov, Brno 1992 (přel. I. Pospíšil); týž: Filosofie lidského osudu. Fragmenty z knihy Smysl dějin. „Zvláštní vydání", Brno 1994 (ilustroval J. Steklík,vybral, přeložil a medailonem opatřil I. Pospíšil).

[4] Viz I. Pospíšil: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995, zejména kap. X. Krajnosti intelektu.

[5] V. Franta: Mistr a Markétka. Po stopách depersonalizace a dekonstrukce mýtu o ďáblu (nepublikovaná diplomová práce, Brno 2004, vedoucí práce prof. PhDr. Miroslav Mikulášek, DrSc.).

[6] I. Pospíšil: Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin. Slavica Slovaca 1988, č. 4, s. 366–384. Týž: Hořce ironická science fiction Fadděje Bulgarina. Svět literatury 1993, 5, s. 22–28. Týž: Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozófa, Fakulta humanitných vied (katedra rusistiky), Nitra 1998, s. 29–44.

[7] Konkrétně o tomto vztahu: G. H. Alkire: Gogol and Bulgarin's „Ivan Vyzhigin". Slavic Review 1969, vol. 28, 2, s. 289–296. Pokud jde o F. V. Bulgarina, můžeme odkázat mimo jiné na tyto práce: Н. Энгельгардт: Гоголь и Булгарин. Исторический вестник 1904, 7. F. T. Mocha: T. Bułharyn. Antemurcle, vol. 17, Roma 1974, s. 60–209. Z. Mejszutowicz, Powieść obyczajowa Tadeusza Bułharyna. Wrocław 1978. М. Лемке: Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. (По подлинным делам третьего отделения Е. Величества канцелярии). С.-Петербург 1905 (2-е издание 1909). М Лемке: Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. С.-Петербург 1904, с. 371–427. В. А. Покровский: Проблема возникновения русского „нравственно-сатирического романа". (О генезисе „Ивана Выжигина"). Ленинград 1933. A. Rejtblat: Видок Фиглярин (История одной литературнох репутации). Вопросы литературы 1990, март, с. 73–114. Nicholas P. Vaslef: Bulgarin and the Development of the Russian Utopian Genre. The Slavic and East European Journal, vol. XII, l, 1968, s. 36.

[8] Viz M. Ehre: Oblomov and His Creator: The Life and Art of Ivan Goncharov (1973), J. M. Loščic: G. (1977), V. I. Meľnik: Realizm I. A. Gončarova (1985), P. Thiergen (ed.): I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung (1989), N. Baratoff: Oblomov: A Jungian Approach: A Literary Image of the Mother Complex (1990), R. Peace: Oblomov: A Critical Examination of Goncharov's Novel (1991), G. Diment: The Autobiographical Novel of Co-Consciousness: Goncharov, Woolf, and Joyce (1994). Ani nové sémantické nahlížení z pozice pretextu na tom nic zásadního nemění – viz A. Молнар: Поэтика романов И. А. Гончарова. Москва 2004.

[9] Odkazuji tu nejen k starší práci G. J. Tamarčenka Černyševskij – romanist (Moskva 1976), ale především ke studii Grzegorze Przebindy *Co robić Nikołaja Czernyszewskiego* s podtitulem *Próba „nierewolucyjnej" interpretacji*, in: Literatura rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje. Pod redakcją Barbary Stempczyńskiej. Katowice 1995, s. 43–58. Autor celkem přesvědčivě na textu románu ukazuje, že N. G. Černyševskij byl stoupencem pozvolných společenských reforem a neradikálního společenského vývoje jako jeho učitel Ch. Fourier – v tom je však poněkud v rozporu radikálnost jeho chování na počátku 60. let 19. století. V podstatě tak jako polský rusista pohlíží na něj i T. G. Masaryk v *Rusku a Evropě*.

[10] I. Pospíšil: Labyrint kroniky. Brno 1986.

IX. Ruský román, romantismus a realismus „směrovost“ literatury

Sám pojem „romantismus“ je odvozen ze slova „román“: tedy romantické je to, co je „jako v románu“, tedy vymyšlené, nadnesené, vyhraněné. I když připustíme, že takto vypadá pouze jeden z typů románu, jemuž Anglosasové říkají „romance“, spojitost románu a romantismu zůstává a obnovuje se. Současně však vzniká rozpor, neboť román bývá tradičně spojován spíše s realismem, jeho věcností (res), voyeurstvím a investigativními přístupy, s bezohledností, s níž proniká do soukromí lidí, se svobodou, kterou nelítostně prosazuje (Puškinova „Dálka svobodného románu“ – „Даль свободного романа“), tedy i svobodou obchodu, a vezměme v úvahu i to, že v Rusku jej podstatně utvářel stoupenec třetího stavu Fadděj Bulgarin a že – samozřejmě – v Hegelově pojetí je román „měšťanským (buržoazním) eposem (epopejí)“. Je zřejmé, že román stál mezi romantismem a realismem, v Rusku se však podstatně opíral také o rezidua klasicisticko–osvícenská a romantismus jej provází jakoby přes všechny „směrové“ peripetie.

Vyjdeme v této úvaze z teorie, kterou jsem zde již formuloval a nazval „prae-post efekt“ nebo „prae-post paradox“. Týká se vývoje ruské literatury a do jisté míry vývoje slovanských literatur v jejich celkovosti nebo alespoň v některých jejích obdobích. Tlak poetologických impulsů bohatých literatur evropských, například francouzské, italské, německé, anglické aj., vedl k imitaci těchto poetik, ale také k tomu, že některé podněty byly přejaty jen obrysově a vytvářely zcela jiné celky, jež pak působily inovativně: transformace podnětů například na ruské půdě nakonec vedla k tomu, co nazýváme zázrakem ruské literatury. Jinak řečeno: nedokonalé přijetí poetologického impulsu vedlo k vytvoření jiné, nové poetiky. Konkrétně ruská literatura přijímala poetologické podněty „silných“ evropských literatur zejména od 18. století, ale v několika vlnách: tím současně odmítám teorii, že ruské 18. století, které bylo dílnou ruské literatury, postačilo k důkladnému vstřebání těchto impulsů, stejně jako mi není zcela blízká koncepce fázového posunu z pera Vadima Kožinova, který například ruský romantismus posouvá do období 30.–50. let 19. století, k hnutí slavjanofilů, realismus do 80. let 19. století apod. Naopak je pravda, že tyto směry včetně realismu byly absorbovány postupně, takže v Rusku klasické datum 1842, tj. rok vydání Gogolových Mrtvých duší, můžeme i nadále pokládat za symbolický počátek ruského realismu, pokud za něj nepokládáme prózy o dobré desetiletí starší.

Jestliže za základní znak romantismu pokládáme vidění světa v protikladech, kontrastech, za dominantní znak realismu bychom mohli považovat spíše procesuálnost, povlovnost, vývojovost a tranzitivnost. Jádrem realistické poetiky je nikoli poetika stavů, ale poetika změn a především vidění odvrácených stran věcí a jevů. Realismus tedy vznikal jednak jako líčení tranzitivnosti, procesovosti, postupnosti, všednodenních událostí, jak je v Rusku 20. a 30. let 19. století nacházíme například u A. S. Puškina, N. V. Gogola nebo F. V. Bulgarina, ale také jako vidění složité, rozporné reality, kdy jeden impuls se může projevit nejednoznačnými výsledky.

Dobrým příkladem může být osobnost a dílo A. S. Puškina, i když právě on nebývá pokládán za typického realistu, byť část jeho díla k tomu směřovala. Na jedné straně byl k tomu Puškin donucen nástupem třetího stavu, rozvratem rodové šlechty a její moci po děkabru a novým čtenářem, pologramotným státním zaměstnancem, který vyžadoval spíše „reálnou poezii“ než „poezii ideální“ (V. G. Bělinskij), spíše ho zajímal život drobného úředníka než hrdinské poryvy romantických titánů.

Na druhé straně již v lůně Puškinova tzv. romantismu bylo skryto něco, co realismus přitahovalo a pomáhalo mu vyrůstat: bylo to složité vidění skutečnosti, vidění konfliktní, objevování odvrácených stran lidských činů.

Puškin byl již rokem svého narození dítětem 18. století, které v Rusku de facto pokračovalo ještě celou třetinu století následujícího, i když s otřesy. Století, v němž se udál úspěšný boj amerických kolonií za nezávislost a uskutečnila se Velká revoluce ve Francii, následné monarchistické intervence a Napoleonova expanze, zasahovalo do dalšího dění svým klasicisticko–osvícenským přesvědčením o klíčové úloze vzdělávání a vírou v možnost postupného zdokonalování společnosti, pokud destruuje feudální systém a jeho skupinová privilegia. Peripetie Francouzské revoluce, rané americké demokracie a zejména napoleonské války však ukázaly liberálně osvícenské ideje také z druhé, méně příznivé strany: úsilí o svobodu vedlo k diktatuře, k potlačování svobody jedince a celých národů. To se zejména projevilo při Napoleonově ruské invazi – v roce 1812 bylo Puškinovi třináct let, a patřil tedy zčásti ke generaci Vlastenecké války: schopnost tento zážitek vnímat dělila generace; někdy stačí rok či dva, aby vznikla nová generace s odlišnou percepcí, cítěním a prožíváním světa. Lermontov narozený roku 1814 patřil již spíše k mezigeneraci, která nezažila něco velmi podstatného: v době Napoleonova tažení ještě nežil, když byli poraženi děkabristé, bylo mu jedenáct let. Odlišnost obou básnických typů je dána nejen psychickým ustrojením, jak o něm psala Marina Cvetajevová kladoucí proti sobě přímo Puškina a Lermontova (jeden se básníkem stává, druhý se jím jako už hotový rodí), ale také generačním zážitkem a generační zkušeností. Osvícensko-klasicistická indoktrinace, jíž Puškin podléhal, ale s níž také soupeřil, se právě skrze něj dostává hluboko do 19. století: simultánní uchvácení romantismem a skeptické vědomí jeho odvrácené strany zopakuje po Puškinovi snad nejvýrazněji ještě Ivan Gončarov. Puškin jako most propojující 18. a 19. století, klasicismus a romantismus, je současně reflexí jeho hledání mezi Ruskem starým a novým, evropeizovaným, vztahu Ruska a Evropy. V tom se měl možnost opřít nejen o N. M. Karamzina, ale také o P. J. Čaadajeva, který, jak bylo uvedeno, podnikl cestu podobnou Karamzinově ve 20. letech a vrátil se až po porážce děkabristů. Na jedné straně je to vědomí ruské malosti a nicotnosti: takto mluví P. J. Čaadajev o ruských dějinách a ruské společnosti a Puškin o ruské literatuře – stejně jako později V. G. Bělinskij v *Literárních sněních* (Литературные мечтания, 1834), totiž v tom smyslu, že v Rusku žádná literatura není, a to právě v době, kdy ještě žil Puškin, jemuž „zuřivý Vissarion" věnoval své nejlepší stati. Tento kulturní masochismus ve vztahu k Rusku má však i další známou vlastnost: hrdost na lid, národ, minulost, kulturu – často jsou tyto polohy spojeny s výzvami k svébytnosti a vlastnímu hlasu. Puškin stejně jako Čaadajev nepřestal hledat pro Rusko místo v Evropě, ale také pátral po lepším politickém uspořádání – šok z roku 1825 s sebou nesl i přemíru loajality k carovi, kterou Puškin prokázal vypracováním eseje o vzdělávání. Třicátá léta byla pro Puškina dobou zastavení a přehodnocování: básník už viděl věci složitěji a složitěji viděl i otázku nevolnictví – už nikoli jako osvícensko-romantické gesto panovníka – křížová cesta ruské rolnické reformy z roku 1861 mu pak dala v mnohém za pravdu. Začal si být také více vědom složitostí vládnutí v obrovském ruském kolosu, za jehož podstatný rys pokládal jeho přítel Čaadajev právě geografický faktor. Hledání a volba charakterizují i jeho kritický postoj k americké demokracii. Při studiu Pugačovova povstání si ověřil rozporuplnost dějinných kroků a schematičnost jednoznačných řešení, ať již romantických a vzbouřeneckých, nebo konzervativně doktrinářských, a uvědomil si otřes, kterým toto povstání pro říši bylo.

Jestliže Puškinovu pozici definujeme slovem kontinuita, nemůžeme pominout, že udržování následnosti a propojenosti vyžaduje značnou energii – úsilí o kontinuitu je vždy spojeno s tvořivostí a konstruktivností. Puškin hledal spojnice různých proudů, jejich vzájemné zrcadlení, reflexi tak, jako zrcadlově konstruuje kompozici Evžena Oněgina. Kontinuita však neznamená idylický souhlas, ale právě hledání, spor a schopnost komplementarity: to vyžaduje silnou a pracovitou osobnost vybavenou kritičností, racionalitou a skepsí, z nichž teprve vyvozuje etiku. *Evžen Oněgin* mohl být pochopen jako amorfní, chaotická směs, jako literární všehochuť, ale také jako „work in progress", v němž spojování proudů směřuje k syntéze, k scelování útržků světa, nikoli k harmonii, ale k harmonizaci, k níž se musí dospět volním úsilím. Schopnost vidět odvrácené strany jevů, směrů a mód, vše poměřovat neúplatnou racionalitou je dědictvím 18. století, které Puškin vrchovatě uplatnil: Napoleon je velkým likvidátorem zpuchřelých monarchií, ale

také zakladatelem nového zotročení, Petr Veliký je tvůrcem nové metropole, z níž začal prorážet okna do Evropy, ale také ničitelem života malého ruského člověka, Aleko z Cikánů je stoupencem bezbřehé svobody, který vraždí, Pugačov je romantický hrdina, ale také tyran a masový vrah, Oněgin je lehkomyslný dandy, necitelný a chladný mladý muž, který ponižuje zamilovanou dívku, ale také zmoudřelý a zklamaný člověk, který se k citu propracoval příliš pozdě. Vývojovost, procesuálnost demonstrovaná obvykle na linii životní dráhy je hlavním rysem Puškinovy osobnosti. S tím je spojena i dynamizace literární komunikace: Evžen Oněgin je románový básnický seriál 19. století, jehož součástí je autor i čtenář, kteří zrají spolu s jeho tvarem.

Vedle zastánce třetího stavu a kultivátora jeho poetiky, jakým byl Puškinův antipód Fadděj Bulgarin líčící všední den ruského statkáře nebo vyvržence se snahou udržet Ruskou říši jako volnou strukturu vhodnou pro různé národy, tedy i pro Poláky, k nimž Bulgarin svým původem patřil, je tu tedy realismus opírající se o klasicistické modely a deroucí se skrze romantismus, řekl bych „pasírovaný" skrze dobovou romantickou poetiku, jak ji nacházíme u Puškina poprvé v jeho poémě, tedy byronské povídce či lyrickoepické básni *Cikáni* (Цыганы) z roku 1824. Kompromitace ideálu bezchybného romantického hrdiny prosazujícího vlastní svobodu se tu zvrací v svůj protiklad, tedy v člověka, který svými idejemi škodí konkrétním lidem a přináší jim neštěstí. Na podloží romantického žánru se vytváří tranzitivní stav, takže báseň můžeme řadit k tzv. psychologickému romantismu.

V dalších básních i prózách Puškin toto procesové zaujetí prohlubuje: každá událost má svůj stín, své pokračování, svou historii; právě posilující se diachroničnost, historičnost Puškinova díla vrcholící v jeho úsilí stát se historiografem – stejně jako Karamzin nebo Gogol, který v Petrohradě přednášel světové dějiny – je známkou této procesovosti vidění světa. V historických poémách *Poltava* a *Měděný jezdec* je tato realističnost ve smyslu věcnosti vidění odvrácené strany dějů již velmi markantní, stejně jako v jeho vztahu k historii a jejím paradoxům. V recenzi na *Paměti Johna Tannera*[1] napadá odvrácené strany americké demokracie a v *Historii Pugačova* vidí reálnou hrozbu konsistentnosti říše.

Posun k věcnosti a realističnosti se projevuje i v Puškinově literárněkritickém, historickém a teoretickém úsilí. Postupem času, zejména ve 30. letech 19. století, zajímá Puškina meziliterární vztahovost a tržní a ekonomická funkce literatury: takto koncipuje svou studii o Chateaubriandově překladu Miltonova *Ztraceného ráje* (1836). Stále více si také všímá literárněhistorických pokusů svých ruských současníků, například Ševyrjovových Dějin poezie (1836). Na vědeckých pracích si vůbec nejvíce cení schopnosti podat látku takřka umělecky, esejisticky, jako vyprávění, příběh. Puškin v své recenzentské a komentátorské činnosti dílem v periodiku Literaturnaja gazeta, dílem ve vlastním časopise Sovremennik, zachytil řadu evropských literárních legend včetně Voltairova vyprávění o tzv. železné masce, současně však bedlivě sledoval dění v ruském kulturním a uměleckém prostoru, a to již velmi záhy (*Moje poznámky o ruském divadle*, Мои замечания о русском театре, asi 1820). Ve fragmentu *O ruské próze* (О русской прозе, 1822), v němž si již dláždil cestu k vlastním výtvorům, najdeme živelnou synkrezi kritiky, historie a teorie – jinak řečeno vyústěním je technologie tvorby a typologie poezie a prózy: „Přesnost a stručnost jsou první ctnosti prózy. Ta vyžaduje myšlenky a myšlenky – bez nich jsou brilantní výrazy k ničemu. Verše – to je jiná věc (mimochodem ani zde by našim básníkům neškodilo, kdyby tu měli větší sumu idejí než je zvykem. Jen se vzpomínkami na uprchlé mládí se naše literatura příliš dopředu nepohne)."[2]

Podstatnou složkou Puškinovy literárněkritické činnosti je teoretická sebereflexe. Puškin především pochopil dvojsečný ráz kritiky: být axiologií literatury a současně se dotýkat umění. „Kritika všeobecně. Kritika jako věda. Kritika je vědou o objevování krásy a o nedostatcích v uměleckých a literárních dílech. Je založena na dokonalé znalosti pravidel, jimiž se ve svých dílech řídí umělec nebo spisovatel, na hlubokém studiu vzorů a na aktivním pozorování současných jevů. Neříkám nic o nezaujatosti – kdo se v kritice řídí čímkoli, co není čistou láskou k umění, upadl do davu, který se otrocky řídí zištnými snahami. Kde není lásky k umění, není kritiky. Chcete se stát znalcem umění? – říká Winckelmann. Snažte se zamilovat si umělce a hledejte v jeho dílech krásu."[3] Pasáž je pozoruhodná tím, jak se stále do značné míry řídí klasicistickou doktrínou – byť pochází z doby kolem roku 1830 – odkaz na Winckelmanna je příznačný a Puškin – spolu s jinými autory, mezi nimž trůní zvláště tvůrce Oblomova – může zavdat popud ke studiu ruského klasicismu či novoklasicismu v literatuře

19. století: je to silný proud, silnější, než by se na první pohled zdálo, a má své přirozené pokračovatele ve 20. století mezi akméisty i jinde.

Puškinův kritický vztah k ruské literatuře je doplňován jeho skepsí ke kritice: říká, že v Rusku je literatura, ale nikoli kritika, a například soudobým fracouzským kritikům vytýká mlhavé a bezbřehé pojetí romantismu. Jinde tvrdí, že se kritika nahrazuje žurnalismem: „Kritikou se u nás zabývají žurnalisté, tj. podnikatelé (entre-preneurs), lidé, kteří dobře rozumějí své věci, jenomže to nejsou kritici ani literáti."[4]

Puškinova kritika zahrnuje cizí i ruské spisovatele, mezi nimiž najdeme několik opěrných bodů: jsou to André Chénier, George Gordon Noël Byron, Walter Scott, Alfred de Musset, J. A. Baratynskij („Je u nás originální, protože myslí"). Z nich Puškin zvolna skládá vývojový řetězec evropské a ruské literatury. Několikrát se pokusil o literárněhistorickou práci, ale neúspěšně. V nárysu *O ruské literatuře* (О русской словесности), který vznikl snad na podzim 1830 a později byl využit v jiném celku, projevuje se Puškin opět jako stoupenec kontinuity a historicity: úcta k minulosti je pro něho vlastností, kterou se odlišuje vzdělanost od barbarství: kočovníci nemají dějiny ani šlechtu. Autor by rád studoval dějiny ruské literatury a srovnával ji s Evropou (píše o trubadúrech a ruských skomorších, mystériích a středověkých ruských komediích – комидия), „ale bohužel stará literatura u nás neexistuje. Za námi je temná step a na ní se tyčí jediná památka: Píseň o pluku Igorově … Naše literatura se objevila až v 18. století, podobně jako ruská šlechta bez předků a rodokmenu."[5]

Ve větším komparatistickém útržku *O nicotnosti ruské literatury* (О ничтожестве литературы русской) z roku 1834 tvrdí, že Rusko za Evropou zaostalo a má jen pár pohádek a písní a Slovo o pluku Igorově. „Rusko vstoupilo do Evropy jako korábspuštěný na vodu za zvuku sekyr a dělových salv."[6] Pak následuje výklad evropských literatur a po úvodní větě, která slibuje pasáž o Rusku, se autor odmlčel. Nicméně tento kulturní masochismus nebo spíše kritický realismus ve vztahu k staroruské literatuře, který byl modelován až v průběhu 19. století a zejména ve 20. století (jako poetický celek ji „stvořil" až D. S. Lichačov v 60.–80. letech 20. století), je korigován hrdostí a vlasteneckými výzvami směřujícími k světovosti, což je pro Rusy typické: celou stať věnuje *Slovu o pluku Igorově*, jehož pravost důsledně hájí, jinde vyzývá ruské spisovatele k samostatnosti a nenapodobování francouzské literatury. Vznik a vývoj ruské literatury souvisí podle Puškina se šlechtou jako její nositelkou; osud ruské šlechty, k níž je jinak velmi kritický, je také osudem ruské kultury a literatury.

Konstruovat literární dějiny předpokládá ovšem i průnik do poetiky, stylu a jazyka artefaktu. Tím se Puškin zabývá spíše ve vztahu k vlastnímu dílu v odpovědích na kritiku. Pasáž o plurálu některých substantiv v souvislosti s poémou *Cikáni* a s narážkami na Fadděje Bulgarina je tu příznačná; Puškinovy poznámky se však týkají i pravopisu (psaní „jať") – jiné pasáže o poetice a stylu zvolna přecházejí do obecné roviny a mají již literárněteoretický ráz. Takto například vypadá poněkud puristická a v něčem i nepřesná poznámka uzuálně nazývaná *Množství slov a výrazů* (Множество слов и выражений, 1836–1837). Pasáž o próze vychází ovšem ze zkušeností ruské prózy, která měla většinou právě opačné vlastnosti, tedy nikoli přesnost a stručnost. Ve fragmentu *O příčinách, které zpomalily vývoj naší literatury* (О причинах, замедливших ход нашей словесности, asi 1823) uvádí jako hlavní důvody ruského zpomalení rozšířené užívání francouzštiny a neexistenci ruského uměleckého jazyka, ale také jazyka filozofie a věd. V útržku *O klasické a romantické poezii* (О поэзии классической и романтической, asi 1825) pokládá za romantickou už tvorbu provensálských trubadúrů, v pasáži *O klasické tragédii* (О классической трагедии, 1825) zdůrazňuje míšení komiky a tragiky, ve fragmentu *O lidovosti (národnosti) v literatuře* (О народности в литературе, 1825) zjišťuje v uměleckých výtvorech přítomnost národní fyziognomie.

Zdálo by se, že okruh Puškinových zájmů v literatuře vyjádřený ve sféře literárněkritické a v zárodcích literární historie a teorie, je značně široký, disperzní a nekoncentrovaný, jako by šlo jen o náhodné, roztroušené fragmenty. Tato amorfní plazma má však své centrum, svá ohniska, do nichž se sbíhají hlavní cíle Puškina–racionalisty: nikoli nadarmo v předmluvě k *Evženu Oněginovi* (1830) ukazuje, že se poezie nezdokonaluje, že je stále stejná, důležité je však zacházení s jejími prostředky – tím se liší básník od nebásníka, dobrý básník od špatného. Tato technologická koncepce poezie přežívající uprostřed romantické estetiky, vycházející z Kantova apriorismu, má své kořeny u řeckých sofistů a francouzských klasicistů. Prvním ohniskem je umělecká tvorba a její technologie: s tím jsou spojeny postřehy o próze, dramatu a poezii. Druhým ohniskem je společenská a národní

funkce literatury a budování špičkového písemnictví. A za tím se skrývá karamzinovská, stejně jako děkabristická či mikulášovská touha po ruské velikosti.

Tu se již dotýkáme Puškinova vztahu k politické moci. Puškinovy kontakty s mocí vycházejí z ambivalentního vztahu, který se prodral skrze staletí až do našich časů. Na jednom pólu paternalistické uznávání panovníka, na straně druhé odpor k jakékoli moci a vědomí myslitelské suverenity. V průběhu 18. století umělec oslavoval mocné, ale svou mravně estetickou integritu projevoval v skrytém poučování moci. Puškinův lycejní idol Gavrila Romanovič Děržavin (1743–1816) se takto prezentoval v ódě *Felica*, která byla zamýšlena jako oslava Kateřiny II., současně však do portrétu ideální panovnice vtělil osten: totiž vybídku k srovnání tohoto ideálu se siluetou reálné carevny. Této obojakosti využil mladičký Puškin ve dvou raných básních, kterými jde ještě ve stopách osvícensko–klasicistických didaktických exempel. V básni *Vesnice* (Деревня, 1819) se domnívá, že otroctví (rozuměj: nevolnictví) bude odstraněno na carův pokyn („по манию царя"), ve *Volnosti* (Вольность, 1817), která je vzdáleným ozvukem stejnojmenné básně Radiščevovy (Вольность, 1790), součástí pro autora tak tragické prózy *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (Путешествие из Петербурга в Москву, 1790), se orientuje na základní atributy evropského myšlení po Francouzské revoluci a napoleonských válkách. Skryté výzvy k moci a úsilí o odstranění zlořádů mají však ještě daleko k volání po změně společenského systému: silný proud osvícenského klasicismu, který Puškina zasáhl z 18. století, mu bránil, aby se ztotožnil s ortodoxním romantismem importovaným ze západní Evropy.

Na počátku Puškinova konfliktu s mocí stojí vzývání osvícenských ideálů svobody a demokracie, které byly poznamenány americkými a francouzskými zkušenostmi a volně se spojovaly s vědomím národní velikosti po vítězných válkách s Napoleonem: sama postava Napoleona, původně adorovaný romantický symbol, se mění v emblém panovačnosti a neúcty k člověku: „Všichni se zhlížíme v Napoleonech a milióny dvounohých bytostí jsou pro nás pouhou podnoží". Tato parafráze jedné digrese z *Evžena Oněgina* se stala nakonec východiskem úvah Dostojevského, jak je nacházíme ve Zločinu a trestu a dalších románových dílech tohoto autora, stejně jako v axiologickém modelu Tolstého *Vojny a míru*. Skutečný konflikt s mocí následoval až po sérii kousavých aforismů na ministra Arakčejeva, ale také na samotného Alexandra I.

Právě v tomto kadlubu myšlenkových proudů, politických situací, estetických střetů a utváření ruštiny krásné literatury vzniká a na tom všem se podílí i ruský román. Na počátku jsme proti sobě postavili romantismus a realismus, ale jejich protikladnost není nikdy tak ostrá: jinak řečeno, existují i jiné koncepce romantismu, než je ona kontrastní; romantismus se podle nich snaží ony protiklady smiřovat, vytvářet „třetí cestu", syntézu; zatímco osvícenci viděli například cit a rozum jako nesmiřitelné protiklady, romantici je chápali jako dva póly jednoho celku. K této myšlence některých teoretiků literatury, a to Richarda Hucha a Paula Kluckhohna se vrací i ruský teoretik romantismu Jurij Vladimirovič Mann.[7] J. V. Mann přitom nepokládá romantismus za jakýsi všesměr, tedy za pan-kategorii, historicky jej vymezuje (zdůrazňuje např. A. Bestuževa-Marlinského, samostatně se zabývá J. A. Boratynským či Baratynským), ale přitom v poslední 15. kapitole mluví také o „silovém poli romantismu" (силовое поле романтизма), tedy o tom, že romantismus svoje časové určení přesahuje a právě zde se vrací k některým koncepcím romantismu jako směru synstetického. Snad to jsou tyto důvody a zajména silná orientace ruského romantismu na Německo a jenské romantiky, které způsobily, že ruský román se ze silokřivek romantismu nikdy zcela nevzdálil, že k nim vždy lnul, byť působily pod maskami novoromantismu, dekadence, symbolismu nebo moderny jako takové. V tomto smyslu je současná koncepce triadickosti blízká tomuto německému pojetí romantismu, jak se utvářelo již v jeho nitru a později v rozehrané modernistické partii.[8]

Poznámky

[1] Viz naši stať Puškinův *John Tanner* - jeho kontext, smysl a funkce. Čs. rusistika 1986, č. 3, s. 106-111.

[2] А. С. Пушкин: Собрание сочинений в 10 томах, t. 6, Moskva 1976, c. 228.

[3] А. С. Пушкин: Собрание сочинений в 10 томах, т. 6, с. 281.[4] Snad 1831–1832 – přel. ip; А. С. П.: Собр. соч. в 10 т., t. 6, c. 328, přel. ip.

[5] Tamtéž, s. 324 – přel. ip.

[6] Tamtéž, s. 361 – přel. ip.

[7] R. Huch: Die Romantik. Leipzig 1924. Týž: Blutezeit der Roman-

tik (1899; týž: Ausbreitung und Verfall der Romantik (1902). P. Kluckhohn: Das Ideengut der deutschen Romantik. Tűbingen 1953 (pův. 1941). Dále viz: Г. А. Гуковский: Пушкин и русские романтики. Москва 1963. Н. Я. Берковский: Романтизм в Германии. Ленинград 1973. Ю. В. Манн Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. Москва 2001 (jde vlastně původně o účelový učební text pro učitele a studenty, jak hlásá podtitul, de facto to však je vědecká publikace).

[8] S. Makara – N. Kyseľová: Výhonky triadickosti. Всходы романтического. Katedra slovanských jazykov, Filologická fakulta, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 2002.

X. Transcendence literatury a historicita románu: kořeny a druhá polovina 20. století

Ruská literatura jako celek je proslulá svou historicitou a zejména tím, že její autoři mají tendenci literaturu přesahovat, transcendovat z ní k jiným dimenzím. Jsou to přesahy právě do historie, ale také ideologie a etiky.

První díl Gogolových Mrtvých duší (l842) končí známou lyrickou digresí: *„Neletíš, Rusi má, jako ta rychlá, nedostižná trojka? Končí se silnice pod tebou, burácejí mosty, všechno nechávᾶš daleko vzadu. Stanul pozorovatel ohromený božským zázrakem: není to snad z nebe seslaný blesk? Co znamená ta hrůzyplná rychlost? Jaká neznámá síla je skryta v těch nevídaných koních? Koně moje, jací jste vy koně! Máte snad vichr v hřívách? Hraje ve vás každá žilka? Jen uslyšeli nad hlavou známou píseň, svorně napjali měděné plece, téměř se odpoutali od země a sliti v přímku vznášejí se ve vzduchu – letí trojka zapálená boží jiskrou. Kam letíš, Rusko? Pověz. Neodpovídá. Divukrásně zvoní rolničky, prudkostí vichru se řítí a sviští roztrhaný vzduch, Rusko se žene vpřed a s nelibostí mu ustupují z cesty ostatní národy a říše.“*[1]

Tato pasáž se ovšem vykládala různě: jako projev vlastenectví, jako jasnozřivá vize i jako velkoruský šovinismus. Rusko je tu ukázáno jako tajemná sfinx, jejíž hádanka není rozluštěna. Nikolaj Berďajev v knize *Duše Ruska* (Душа России, 1915) vychází z myšlenky, že Rusko nelze racionálně pochopit, jak říká básník F. Tjutčev (sám autor básně *Русская география, Ruský zeměpis*, kde Rusko situuje mezi řeky Ganges, Nil a Labe), lze v ně pouze věřit. Rusko je nejanarchičtější země na světě a ruský lid je apolitický – ruský stát vlastně vznikl z vůle pozvaných varjagů (vikingů, Normanů), Rusové sami se moci báli jako nečisté síly. Duše Ruska spočívá v ženském principu, čeká na svého ženicha a oplodnitele (ruská pasivita). Rusko je však současně nejbyrokratičtějším státem na světě, Rusové se všeho vzdávali, především svobody, jen aby udrželi svůj stát. Rusku je cizí nacionalismus (Rus se stydí za to, že je Rusem), současně je však Rusko zemí nejbrutálnějšího nacionalismu. Z těchto rozporů prý vychází bloudění Rusů, jejich nestálost a neschopnost přizpůsobit se normě. Odtud také častý typ poutníka (странник, скиталец) – skutečného i duchovního. Rusko je podle Berďajeva předurčeno stát se sjednotitelem lidstva a plnit mesianistickou úlohu, když do sebe přijme více Evropy, jeho kultura se pak stane světovou, univerzální a Rusko jako prostředník Západu a Východu v ní bude mít klíčovou funkci. Právě F. M. Dostojevskij symbolizuje rozpornou tvář Ruska (*лик Россиu*), její extrémismus: *„Rusko jako by vždy chtělo jen andělskost a zvířeckost a nedostatečně v sobě odhalovalo lidskost.“*[2] D. S. Merežkovskij (1866–1941) vidí symbol Ruska v Dostojevském: je pro něho prorokem ruské revoluce, stejně jako pro V. I. Lenina je L. N. Tolstoj jejím zrcadlem, každý však myslí na jinou revoluci a jiné mají být i její hybné síly. D. S. Merežkovskij vychází z myšlenky, že F. M. Dostojevskij byl revolucí pod maskou reakce. Rusko směřuje k univerzalitě: Petr Veliký jí dal formu racionální, Puškin estetickou a Dostojevskij náboženskou.[3]

Tento přesah často nabývá podoby proslulých ruských dualit. Opozice Rusko – Evropa je z nich nejzřetelnější. T. G. Masaryk to v pasáži o ruském mnichovi v *Rusku a Evropě* vyjádřil takto: *„Přehlížíme-li vývoj od Petra, vidíme, že Rusko je rozdvojeno ve dvě poloviny, v Rusko staré s kulturou předpetrovskou a Rusko nové, evropské [...] Na rozdíl od hlavních měst, zejména Petrohradu, je venkov, je vesnice ruská. Panský dům si zařídil aristokratický statkář po evropsku, právě tak jsou stále se množící továrny na venkově evropské oasy [...] Znám hodný kus civilizovaného i necivilizovaného světa,ale musím doznat, že Rusko mi bylo a je nejzajímavější zemí: návštěva v Rusku mě mnohem více překvapila, ačkoli jsem Slovan, než návštěva v kterékoli jiné zemi.“*[4]

Rusko – Evropa však zdaleka není jedinou duali-

tou v ruské kultuře a myšlení. Povaha dualit se změnila, neboť kultura není pouhé opakování starého, ale transformace starého se stálou vzpomínkou na minulost. J. Lotman a B. Uspenskij se domnívají, že objektivně jsou transformace kultury spjaty s minulostí tím silněji, čím silněji jsou předtím vyvraceny. To se promítá do podvojnosti pohanství – křesťanství, západní – východní křesťanství, starověrectví – ortodoxie, patriarchální Rusko – nové (Petrovo) Rusko.[5]

Zásadní význam pro ruskou kulturu mělo pokřestění v 10. století. S liturgickými texty přicházelo na Rus písmo vypracované původně pro Velkou Moravu a používané zde a u jižních Slovanů. Není přímého dokladu, že by východní Slované předtím rozsáhleji užívali nějaký druh písma. V Životě Konstantinově se sice mluví o „ruských písmenech" viděných na Krymu, ale mohlo jít o gótské runy, vždyť pojem Rus, pův. ruotsi, označoval vikingy, varjagy, členy ozbrojených knížecích družin (odtud kořeny „rus" – „ros" nebo původem skandinávská jména Olga – Helga, Vladimir – Waldemar). Zde narážíme na další dualitu: mluvený, obecně východoslovanský jazyk a skrze církevní texty importovaný jazyk jihoslovanský (staroslověnština, církevní slovanština). Podvojný charakter ruské kultury lze sledovat i v transformacích literárního jazyka. Například použití jednoho z minulých časů – aoristu – v *Životě protopopa Avvakuma* (1672–1675) je spojeno se starověrci, s časem věčným, nehybným, božským, zatímco perfektum s časem pomíjivým, s časem „dábelských" reformátorů – nikonovců.[6]

Těchto několik příkladů duality ruské kultury vyvolává přirozeně otázku: proč právě v Rusku? Pozice této země na výspě Evropy v neustálých tlacích vedla k přijetí skupinovosti života; odtud vyplývá i určitá nevyváženost, nerozhodnost, kolísavost a apriorní nedůvěra k individuálním modelům, snaha dojít k jakési „objektivní", nadindividuální variantě. Dualita jako projev tohoto váhání předpokládá výběr ze dvou možností. Právě princip výběru z nabízených možností je pro ruské myšlení typický. Je zafixován už v Nestorově letopisu v dlouhé pasáži, která líčí christianizaci Rusi, resp. situaci, kdy si kníže Vladimír vybírá z různých náboženských systémů. Přijetí jednoho či druhého mělo ovšem mocensko–politické pozadí. Vladimír jedná v Nestorově letopisu naprosto utilitárně: musulmany odmítá kvůli obřízce, zákazu jíst vepřové maso a pít alkohol, neboť *„Rusům jest pití rozkoš, nemůžeme bez toho býti"*[7]. Odmítá i víru křesťanskou ze Západu (Němci), judaismus (přičemž musí vyslechnout převyprávění a interpretaci Starého zákona) a nakonec přijímá křesťanství řecké (byzantské), protože i jeho babička Olga přijala odtud křest pro sebe a některé své lidi. Když obléhal město Korsuň, zásobovali se obránci vodou, kterou odváděli ze vzdálené studny potrubím; jeden korsuňský zrádce informoval Vladimíra a ten odpřisáhl, že přijme křest, pokud se to vyplní. Výkopem přeťali potrubí a město se vzdalo. Stejně extrémně jako prosazoval pohanství, zaváděl křesťanství: *„Vydal opět Korsuň Řekům za věno pro císařovnu, a sám přišel do Kyjeva. Jakmile tam přišel, poručil modly vyvrátiti, některé rozsekati, a jiné v oheň uvrhnouti: Peruna pak poručil přivázati koni k chvostu a vléci z Hory po Bořičevu na potok, a dvanácte mužův ustanovil, aby jej bili proutím: a to ne proto, jako by dřevo cítilo, ale na potupu běsu, jenž oklamával tou podobou lidi, aby odplatu dostal od lidí. Veliký jsi, Hospodine, divní skutkové tvoji: včera ctěn od lidí, a dnes potupen. Když pak jej vlekli po potoku k Dněpru, plakali proň nevěrní lidé, neb ještě nebyli přijali svatého křestu."*[8]

„Prvním ruským filozofem" bývá tradičně nazýván Petr Jakovlevič Čaadajev (1784–1856). Kosmopolitní šlechtic, ruský důstojník, který vstoupil do poražené Paříže po napoleonských válkách, obdivovatel anglické konstituční monarchie a evropského katolicismu, filozof Schellingova ražení, který ovlivnil dobovou ruskou literaturu na několik desetiletí, zanechal nevelké filozofické dědictví: v podstatě sedm dopisů (vydaných v celku až roku 1935) a *Apologii bláznovu* (*Апология сумасшедшего*, psáno 1837, vyd. 1906, moderní čes. překlad listů i Apologie z r. 1987). Kamenem úrazu byl už první filozofický list *(Философическое письмо)* adresovaný dámě, konkrétně Jekatěrině Panovové (byla pak svým manželem poslána do ústavu choromyslných), uveřejněný v časopise Těleskop roku 1836. Smyslem všech sedmi listů je poradit adresátovi, jak má uspořádat svůj duchovní život, moderněji řečeno, jaký má být jeho světový názor. Čtenáři a dějiny si však z Čaadajevova listu vybrali především sžíravou kritiku samoděržaví, pohled na ruské dějiny jako na krvavý masakr, ale také (v Apologii bláznově) cestu, která Rusko povede do čela národů světa (Gogolova trojka, jíž ustupují všechny národy). Vyvrženost Ruska z kulturních tradic Východu a Západu, jeho duchovní vytrženost je nevýhodou, ale zároveň výhodou: dává možnost vyhnout se chybám. Negace ruských dějin tak paradoxně vede až k ruskému mesianismu. V Čaadajevovi

jsou tak v zárodečné podobě soustředěny zdánlivě protikladné myšlenky dvou později klíčových hnutí – slavjanofilů a západniků, které představují další ruskou dualitu, vybírání ze dvou možností. Ve sféře literatury takto postupoval V. G. Bělinskij (1811–1848), tehdy redaktor Těleskopu, který vyšel z negace ruské literatury („у нас нет литературы"), ale svou kritikou ji vlastně vybudoval (zejména statěmi o Puškinovi). Střetávání domácího a cizího jako další ruská dualita se opět jeví jako princip výběrovosti: kromě zmíněné pasáže o christianizaci v Nestorově letopisu lze tyto postupy najít uprostřed 19. století v knize V. F. Odojevského (1804 – 1869) *Ruské noci* (*Русские ночи*, 1844). „Devět nocí" a epilog obsahují de facto všechny okruhy tehdejšího myšlení: přelidnění, odcizení, utilitarismus, tovární výrobu. Autor testuje různé filozofie a hledá ty nejvýhodnější. Princip duality a výběru je patrný i v ruském pojetí marxismu, který je v praxi chápán jako politický návod, v teorii se však pociťuje jeho nedostatečnost – odtud různé pokusy a jeho spojování s nietzscheovstvím a náboženstvím (bohohledačství, bohostrůjcovství).

Dualita, která s sebou nese princip výběru, uvolňuje současně síly k etickému přesahu. Neuspokojení z individuálních modelů života vede k pokusům o „vystoupení" z klasických myšlenkových útvarů a kategorií a k služebnosti vyšším cílům nadosobní povahy. Odtud tíhnutí Rusů k utopiím, jakási permanentní revolučnost spjatá s lámáním rámců tradičních kategorií. Etický vztlak typický pro ruství a ruskou kulturu, má své příčiny v dualitě a výběrovosti ruského myšlení tvořícího se často v historických tlacích, ochotného spíše testovat cizí doktríny a vybírat si z nich než užívat útvarů vlastních. Vystupování z tradičních rámců se děje v několika rovinách. Jednou z nich je tradičně ruské „překonávání literatury", které se projevuje: 1. jako lom žánrových hranic vnitřní transformací literárního žánru. Takto například ze sentimentálního cestopisu A. N. Radiščeva *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (1790) vzniká politický pamflet, který autora přivedl k rozsudku smrti změněném na vyhnanství na Sibiři. 2. Přechod od poezie k próze a věcné literatuře. Takto postupuje např. A. S. Puškin, který uniká z „čisté" poezie k próze a pak k historii (*История Пугачева*), takto ostatně unikl z umění carský historiograf N. M. Karamzin (1766–1826). 3. Cesta od milostného románu k společenskému traktátu je charakteristická pro tzv. román Co dělat? (1862) od N. G. Černyševského. 4. Vytváření memoárového, dokumentárního, deníkového žánru, např. v Deníku spisovatele (Дневник писателя, 1873, 1876–77, 1880–81) F. M. Dostojevského, obrovský vzrůst významu „statických" žánrů – mravoličného románu, črty, kroniky. V podstatě každý ruský spisovatel pocítil nutkání opustit svíravý rámec estetiky a udělat průlom do etiky, podřídit estetiku etice. Umění se pak v Rusku často užívá jako pouhý nástroj, prostředek maskující vyjádření etiky, morality.[9]

Přesahy k historii a ještě přesněji k filozofii dějin jsou charakteristické pro celou ruskou literaturu, ale specificky pro ruský román jako útvar velké epiky. Tyto přesahy se projevují jednak v již zmíněné osobní historii jednotlivých autorů, kteří se od poezie a drobné prózy dostávají k románu a pak až za něj a nad něj k věcné či dokumentární próze, resp. k literatuře faktu nebo k odbornému textu (A. S. Puškin, A. I. Solženicyn), ale také v klíčové poloze historického románu, jak bylo uvedeno v kapitole o Puškinově románové posedlosti. Klíčovými body tu přirozeně jsou konec tzv. smuty (1612) a zejména rok Napoleonova vpádu do Ruska (1812), tedy Vlastenecká válka (Отечественная война). O Puškinově polemice se Zagoskinovým Roslavlevem jsem se již zmiňoval: pokusem spojit problémy Vlastenecké války a úlohy Ruska v Evropě a ve světě spolu s děkabrismem (to se nakonec nerealizovalo nebo spíše realizovalo jinak) byla *Vojna a mír*. Jí se stal hrabě Lev Tolstoj – poněkud paradoxně – předchůdcem modernismu, neboť v něm se zájem o filozofii dějin prohloubil: dokladem toho jsou romány D. S. Merežkovského (1866-1941), jenž syntetizoval „kosmický román" Dostojevského a románový epos Tolstého. Fascinace filozofií dějin obecně a Ruska zvláště jde ruku v ruce s vývojem ruské filozofie, se sborníkem *Bexu* (1909) a dalšími reflexemi, které vyvrcholily novým ruským schizmatem a emigrací či vynucenou emigrací, resp. vyhnáním řady filozofů a kulturních činitelů z Ruska. Nicméně filozofie dějin zasahovala ruskou literaturu dál – doma i v emigraci (A. Bělyj, A. Tolstoj, M. Šolochov, M. Bulgakov, M. Gorkij, později v oficiózním duchu také L. Leonov, 1899–1994, který tato hlediska revidoval na sklonku svého dlouhého života v 90. letech 20. století[10], nověji B. Pasternak, V. Grossman, A. Rybakov aj.). Objevují se také návraty k významným postavám ruských dějin, tedy jakási obnovená historicita, často však vynucovaná ideologicky, nicméně neztrácející ani svůj nadčasový význam (*Petr I*. od A. Tolstého).

Druhá polovina 20. století se i v ruské (sovětské)

próze odehrává ve znamení posunů, revizí a změn, i když z dnešního pohledu možná jen „kosmetických". Pro literaturu však tyto posuny měly značný význam, neboť odkrývaly zasuté nebo zjevně potlačené skutečnosti ruského života po roce 1917.

Ruský román de facto sledoval budování ruského státu a impéria, snažil se být ve své velké rozloze státotvorným ve smyslu vnitřním i vnějším. Na počátku stojí imitace západních poetik v galantním a sentimentálním románu u Vasilije Trediakovského (1706–1768) a otce a syna (Fjodora a Nikolaje) Eminů. Klíčový je již vícekrát zmiňovaný kulturně politický cestopis Karamzinův. Klíčové jsou romány a ještě více románové pokusy Puškinovy, jeho náčrty a fragmenty, jež svědčí o tom, že román pokládal za žánr s historickou dimenzí a vlastní uměleckou podobu utváření státu, impéria. Román druhé poloviny 19. století spíše sondoval přesahy ruství a ruského imperiálního vědomí k Evropě, ke světu a k vesmíru: z publicistiky se uvádějí například články ruského romantického básníka V. A. Žukovského v předvečer Krymské války, v nichž definuje velmocenskou a mesianistickou úlohu Ruska; později v tom pokračuje F. M. Dostojevskij v *Zimních poznámkách o letních dojmech* (Зимние заметки о летних впечатлениях, 1863); v žánru románu mohou být takovými krajními body *Vojna a mír* jako román sondující ruské historické vědomí a etablující ruský národ v Evropě jako národ hledačů nové etiky a *Bratři Karamazovovi* jako tzv. kosmický román, v němž je národ symbolizován konkrétními postavami, jež vyjadřují různé aspekty Ruska (od nevinnosti po pudovost a emocionalitu k odcizení, schizoidnosti a zločinu), současně však všelidský a vesmírný rozměr.

Na jedné straně se státotvorný ráz ruského románu transformuje do všelidské a vesmírné podoby, na druhé straně však sílí jeho sociální založení, podpořené novou generací novorealistů kolem nakladatelství a sborníků Знание (Maxim Gorkij, Ivan Bunin, Boris Zajcev, Leonid Andrejev, Alexej Remizov aj.): od nich vede cesta k sociálnímu realismu (M. Gorkij), ale také k existenciálním polohám románu (L. Andrejev, A. Remizov).

Ruské 20. století odehrávající se ve znamení několika revolucí, o něž se dodnes vede spor, která z nich byla důležitější, která byla „pravá" a která deformovala tradice ruské revoluce; ta poslední, říjnová, bolševická, která ovlivňovala podstatnou část 20. století, vytvářela v literatuře obecně a románu zvláště nová dilemata. Britský rusista a bohemista Robert Porter na přednášce o ruském románu pro studenty brněnské slavistiky na podzim 2004 odkázal k názoru českého rodáka, proslulého amerického rusisty George (Jiřího) Gibiana, že ruský román v osobnostech některých svých tvůrců formuloval svůj vztah k ruské revoluci: I. S. Turgeněv konstatoval: „Bude revoluce", F. M. Dostojevskij doplnil, že „Bude revoluce a já mám strach", M. Gorkij (Matka) uvedl, že „Revoluce bude a já se na ni těším" a A. Solženicyn řekl, že „Byla revoluce, panebože!" Toto podobenství – jako všechna podobenství – je více efektní než efektivní – a není a nemůže být přesné: v díle jednoho autora nacházíme často tak hluboké rozpory, že v jeho románovém díle nemůžeme najít tak reliéfně jednoduché názory (příkladem může být právě M. Gorkij, neboť je autorem řady románů a *Matka* je jen jedním z nich; stěží by bylo možné jeho názor na ruskou revoluci ve smyslu dlouhodobého společenského procesu označit tak jednosměrně).

Nicméně bylo by možné tyto antinomie doplnit i pro 20. století a Robert Porter to v uvedené přednášce učinil: proti sobě postavil M. Šolochova *(Tichý Don)* a M. Bulgakova *(Mistr a Markétka)*, J. Olešu *(Závist)* a F. Gladkova *(Cement)*, V. Grossmana a K. Simonova, A. Siňavského a A. Solženicyna – jistě bychom mohli s podobným úspěchem či neúspěchem pokračovat.

Na těchto podobenstvích je něco podstatného: to je vztah ruské literatury k tzv. ruské revoluci chápané jako dlouhodobý proces, nikoli jako jednorázový akt; pro ruský román je to ještě příznačnější. Toto tázání a odpovídání pokračuje i v druhé polovině 20. století, specificky pak v 70.-80. letech 20. století.

Takto by historicitu ruského románu bylo možné ukázat ve třech podobách:

1) jako historizující kritiku současnosti, resp. soudobého života, což je ovšem spojeno s návraty idylickoelegických struktur,
2) jako obnovený nebo znovu otevřený spor o dějiny jako v případě Pasternakova *Doktora Živaga* coby vnitřní polemiky s východisky a cíli nedokončeného románu M. Gorkého *Život Klima Samgina* a
3) jako „třetí cestu" antropologický koncept člověka a dějin, v němž osudy Ruska a vize jeho poslání tendují k všelidskému rozměru a k skeptickým existenciálním úvahám o místě jedince v dějinách.

K první podobě patří mimo jiné cyklizované prózy Vasilije Bělova (nar. 1932) a Vladimira Solouchina

(1924–1997), na prvním místě soubor cyklizovaných črt na pomezí románové stavby Vasilije Bělova *Soulad* (Лад. Очерки о народной эстетике, 1979[11])

„Лад“ (harmonie, soulad, shoda, řád) implikuje bezkonfliktní bytí, harmonii prostou rozporů společenských a osobních, pevný řád, který stojí navzdory pohybům na svých ověřených ctnostech. Starý ruský venkov, přes nepochybně pozitivní stránky, byl však celkem rozporným, dokonce natolik, že odtud měla podle narodniků a křesťanských socialistů vytrysknout revoluce. Jestliže autor zvolil tento název, šlo mu patrně o víc než o prosté dokumentární vypsání vesnického životního stylu a reálií. *Črty o lidové estetice*, jak zní podtitul, nejsou zase zcela v souladu s obsahem díla, které je především sondou do reálií, lidových zvyků a morálky vesnického společenství. Již v názvu Bělovových „zápisků“ je skryt evidentní záměr: ukázat vesnický život nikoli komplexně, ale v jeho harmonických podobách, v řádu věcí a lidí, jímž prostupuje estetično, v němž je vše viděno jako totožnost života a krásy. První rovinu tvoří líčení dráždivé krásy ideálních a ovšem idealizovaných aspektů vesnického života. Druhá rovina má už konfrontační povahu: vytvářejí se tu ohniska střetu mezi harmonií a disharmonií, souladem a nesouladem, řádem a chaosem. Zejména tam, kde Bělov ukazuje lidové chápání života a smrti, vyzvedává rodinný základ vesnického života, děti jako štěstí, budoucnost i společenskou potřebu, skromnost a znalost místa člověka v řádu přírody, dochází v mysli čtenáře ke kýženému jiskření a katarzi; autor k tomu využil starých, zpola zapomenutých žánrů (idyla s elegickou intonací) jako působivé tvůrčí metody konfrontace, připomenutí a varování. Ukazuje, že život severoruských vesničanů se nesoustřeďoval pouze na otázky obživy, ale že tu byl rozvinutý duchovní život. Přímo zde pak nacházíme podporu pro tvrzení, že ruská literatura obecně a román zvláště byl reflexí ruského státního života, jejž však také utvářel a dotvářel: rodina byla pro ruského člověka středem celé jeho mravní a hospodářské činnosti, smyslem existence, oporou státnosti. V úvodu svých zápisků se prozaik věnuje ročnímu koloběhu, popisuje křesťanské a pohanské svátky, roční období a práce s nimi spojené, řemesla, sleduje i vrstvy, které měly ve společnosti specifické místo. Smíření a klid jako základní kategorie lidové estetiky se promítají do jednotlivých údobí života od kolébky přes dětství, chlapectví, jinošství až k dospělosti, zralému věku, stáří a smrti. Ruské slovo „лад“ překládám jako „řád“, neboť relativně přesně postihuje podstatu Bělovovy myšlenky: klid a harmonie vyplývají v lidové estetice z vědomí pevného místa, které je, i přes disharmonie, chtěné a potřebné.

Bělov se snažil zachytit život severoruské vesnice z mnoha zorných úhlů. Nejprve líčí historii vzniku knihy, kterou psal inspirován životem rolníků v okolí Vologdy. Přitom líčí do detailu technologické postupy, ale současně ukazuje na jejich spojistost s velikostí ruského národa, s jeho mocí a slávou. Výroba provázků a pletení sítí není nicotnou činností severoruských žen, ale velkou prací, bez níž by nebylo ruského loďstva, a tudíž ani dalších společenskohistorických důsledků. V řemeslech vidí autor nejen zdroj ruské síly, ale také zárodek umění. Krajkářství, stříbrotepectví, rytí na kosti a na březové kůře jsou zpola uměleckým dílem. Rodné „hnízdo“, kde se pracuje i kde se vytvářejí prvotní mravní normy, kterými se člověk bude řídit po celý život, je viděno jako rozčleněný prostor, v němž každá plocha a každý objekt mají svou funkci v estetické reflexi skutečnosti, ať už je to humno, horká lázeň nebo lesní domek, kde člověk pobýval při dlouhodobých pracích mimo vesnici. Lidé se nestyděli za svou fantazii: něčemu věřili, něčeho se báli, často se různým pověrám smáli. Držela se černá hodinka, lidé si vyprávěli neuvěřitelné příběhy, pohádky a legendy, tradované z pokolení na pokolení. Součástí životního koloběhu na vesnici jsou jídla. Snídala se polévka a je pozoruhodné, že se tento zvyk dochoval na lodích válečného námořnictva.

Každá rodina měla děti: ty, kdo je neměli, litovali, neboť nemít děti bylo pokládáno za velké neštěstí a boží trest. Dětství bylo provázeno řadou her, které se ovšem v takové rozmanitosti nedochovaly. Smrt byla pokládána za přirozené dovršení života. Staří lidé ani netoužili žít dále: citili, že naplnili život. Každý chtěl zemřít, aniž by dělal někomu starost, a taková smrt byla považována za požehnání.

Jurij Kuranov (1931) v „novelistickém románu“ *Teplo rodinného krbu* (Тепло родного очага, 1985[12]) také neukazuje záporné postavy, hrůzu osamění nebo otřes z rozkladu rodiny, ale naopak hledá kladné postavy a sílu ideálu. Na příběhu noční vrátné, na osudu generála Rajevského, na tichém životě Antona a Antoniny, na manželce Dmitrije Donského ukazuje různé podoby manželství, manželské lásky a věrnosti i trest za porušení norem rodinného soužití. Rodina je v první instanci základní buňkou státního života, útočištěm, oním „rodinným krbem“, k němuž se

člověk vrací unaven společenským životem a usmýkán jeho záludnostmi. Zde obnovuje síly, znovu staví zpola rozbořený hodnotový systém, muž opřen o ženu a žena o muže vychovávají děti, které jsou projekcí jejich nadějí i dluhem spláceným předchozím generacím. Narušení této funkce rodiny nese s sebou rozklad jedince a závažné trhliny ve státním životě.

Kuranov ve svých črtách obnovuje pojem ctnosti, který se v moderním proudění našeho věku stal archaickým slovem omezujícím se zřetelně na historické reálie. Věrnost, cudnost, sebeobětování nejsou pro autora prázdnými slovy, ale ztělesněním konkrétních příběhů. Znovu v Puškinových verších ožívají starobylé etikety ženského chladu a mužské vášně, které koneckonců především literatura dávno odvrhla, poezie rituálů a svatebních nocí, zdrženlivý dopis Napoleona Josefíně, v němž se tají silné citové pouto. V 7. kapitole, samostatné črtě se Kuranov rozepisuje o „staromódním" pojmu manželské věrnosti. V autorově pojetí se prolíná s pojmy sebeobětování, ohled a tolerance: zachování rodinného svazku je prvotním cílem manželů, vše ostatní je druhořadé.

Kuranov však není zaměřen výlučně k minulosti. Naopak úporně hledá nové typy rodinného soužití. Kuranovův „novelizovaný román" se vyznačuje nevyrovnanými syžetovými liniemi, nedokončeností příběhů, jejich fragmentárností a lyrickou torzovitostí. Podstatná je tu žánrová synkretičnost: verše střídají prózu, ódický portrét (Óda na generála Rajevského) je následován věcnou reportáží, za níž pokračuje historický obrázek. Tato polygeneričnost je podstatným znakem literatury 20. století: má vyjadřovat složitosti dnešního života, jeho propletence, v nichž už není místa pro striktní hranice, určitou nepřehlednost a víceaspektovost, mnohost hledisek a nevypočitatelnost zorných úhlů.

Epistulární románový fragment Vladimira Solouchina (1924–1997) *Čas jde dál* (Продолжение времени, 1982) s podtitulem Dopisy z různých míst (Письма из разных мест)[13] je volným pokračováním jeho lyrizovaných próz z přelomu 50. a 60. let 20. století *Vladimirské polní cesty* (Владимирские проселки, 1957) a *Kapka rosy* (Капля росы, 1960), které autora proslavily jako znalce a milovníka ruské přírody, člověka, který se výrazně dotkl žhavých spojů přítomnosti a minulosti, starého a nového a poději odvážně promluvil o ruském rolnictvu a národních tradicích (*Dopisy z Ruského muzea*, rus. Письма из Русского музея, 1966). Nezamýšlí se ani tak nad vnějškovým působením naší technické civilizace, jako nad jeho důsledky pro lidské myšlení. Solouchin svou publicistikou, v níž hájil starobylé památky před nesmyslným ničením a znovu se vracel k národním kořenům a lidové etice a estetice, se zařadil k mohutnému proudu ruské literatury, který si uvědomoval své zakletí a omezenost a snažil se překračovat čas od času – jak už jsme se zmiňovali – hranice umění, přesahovat do reality, vyjadřovat se k společenským problémům. Důslednost a úpornost, s jakou se Solouchin vrací k staronovým tématům, je dán především tím, že problém, který ho vzrušuje, nepřestává existovat.

Otevřenou strukturu „dopisů z různých míst" se autor snaží uzavřít, dát dílu pevný a ukončený tvar, vybrat ty podstatné věci, které mají emblematickou schopnost zastupovat celkový zobrazovaný výsek reality. Solouchina zvláště znepokojuje osud staroby, skrytých věcí, z dnešního úzce utilitárního hlediska nepotřebných, neužitečných; zajímají ho také nespravedlivě opomenutí umělci, lidé, kteří v minulosti něco vytvořili, zapsali se tím do vědomí národa, ale hrozí jim zapomenutí, nezájem a lhostejnost. Solouchin ukazuje na to, že tyto výtvory zde jsou a je nutno k nim zaujmout jasný postoj: buď odmítneme vše staré jako nepraktické a nemoderní a nadchneme se pouze tvorbou vlastní epochy, nebo přijmeme tyto věci jako díla předků a pokusíme se proniknout do jejich materiálního a duchovního světa, který dosud nespravedlivě a nesprávně posuzujeme měřítky dnešní doby.

Další střet starého a nového prezentuje na příkladu Zarjadí („Staré Město moskevské"), architektonicky nejzajímavější části Moskvy, a hotelu Rossija, který byl na místě této čtvrti postaven. Polemiky se nezmiňovaly o tom, zda by se toto „Staré Město", za staletí zpustlé, mělo renovovat a zachovat; spíše se kladla otázka, zda nová stavba nenaruší dosavadní dominantu města. Nakonec tedy architekti ponechali několik stavebních detailů Zarjadí, restaurovali je a všichni žasli nad jejich krásou.

Ve volně navazujícím pokračování se Solouchin dotýká také staré ruské hudby a nutnosti jejího zachování pro potomstvo. Předkové sice neměli mikrofony, ani elektrofonické nástroje a zesilovací aparatury, ale zase měli to, co my už nemáme. Dnes může vzbudit úsměv Solouchinův pohled na moderní diskotéku a módní hudbu vůbec. Za svědka si bere Bulgakovův popis „spisovatelské restaurace" 30. let. Pozoruhodná místa lze najít v črtě „Moskva. Velké divadlo". Autor se domnívá, že umělecké scény, které

zachovávají klasický styl, je nutno ponechat a nenahrazovat krátkodechými avantgardními soubory. Ve Francii je Molièrovo divadlo Comédie Française, kde se dodnes dodržuje molièrovská tradice a každý Francouz ví, kam má jít, když chce vidět tradiční klasické umění. Podobnou funkci má Velké divadlo v Moskvě. Solouchin se také pozastavuje nad módou „divadel malých forem".

Zatímco do té doby Solouchin častěji užíval monologické formy, nasycené ukázkami z článků, ilustracemi a příklady, nyní se obrací k rozmluvě. Reprodukuje rozhovor tří přátel, kteří odkrývají svá bolavá místa. Básník Voloďa vzpomíná na to, jak se kdysi lehkomyslně vzdal knihovny se starými vzácnými knihami. Vypravěč uvádí, jak na počátku 60. let rušili v jeho vesnici kostel: neprojevil tehdy zájem o některé knížky, které prošly rukama několika generací. Muž, který s věcmi úředně disponoval, s nimi zacházel jako se starým papírem, ačkoli šlo například o tisky ze 17. století. Novinář Nikolaj vypráví, jak v tlaku každodenních povinností přerušil telefonický hovor se ženou, která mu chtěla sdělit adresu autorky známé ruské dětské písničky *В лесу родилась елочка*.

Pozoruhodnou součástí *Dopisů z různých míst* je pasáž o překládání jakutského básníka Alexeje Kulakovského, který s neobyčejnou přesností odhaluje specifické vidění světa a básnivost Jakutů. Ukázky poezie Kulakovského jsou doplněny líčením návštěvy Jakutska a národní slavnosti. Závěr pozoruhodného Solouchinova textu tvoří publicistická stať o kněžně Těniševové, významné mecenášce umění, která v Talaškinu vybudovala muzeum a vytvářela umělcům, zejména malířům, výborné prostředí pro vlastní tvorbu. Prvním problémem při studiu Solouchinova textu opět jeho žánrové určení: jde o žánrově heterogenní strukturu, jejíž hybnou silou je publicistické zaměření (zápisy, poznámky, rozmluvy, citace, útržky statí).

Výmluvným příkladem druhého typu historizujícího románu–debaty o smyslu ruských dějin je mimo jiné *Puškinův dům* (Пушкинский дом, 1978, v SSSR 1987) od Andreje Bitova (nar. 1937).[14] I když symbolický název románu vyvolává řadu nesprávných asociací, autor, jak píše v drobné poznámce, se ho nemohl zříci. Puškinova předsmrtná slova „Il faut que j'arrange ma maison" (přičemž „maison" lze pochopit jako dům, domácnost, domov i rodinu) odkazují k celému Rusku; nelze tedy Puškinův dům chápat zúženě jako známou akademickou instituci. Úvodní citát dokládá i ve své názorové extrémnosti šíři kulturní palety, s níž postavy Bitovova románu pracují, i dvojznačnost jejich úvah.

„Hrdinou naší doby" je v románu potomek slavného šlechtického rodu Ljova Odojevcev, jehož bloudění v společenském a duchovním labyrintu je sledováno z různých zorných úhlů na rozlehlé ploše dynamické epiky i lyrizovaných digresí. V přízračném městě na Něvě 60. let, v jehož současné tváři se obráží hloubka nesčetných kulturních vrstev, v němž je vidět siluetu nešťastného Puškina i vězně Černyševského, začíná svérázný Prolog aneb Kapitola napsaná až po ostatních, uvádějící neuchopitelné životní peripetie našeho hrdiny. Turgeněvovi Otcové a děti se promítají do generačních střetů v tradičně akademické rodině, kde se vzdálenost otce a syna postupně zvětšuje a jejich odcizení sílí. Maturita v polovině 50. let a záhadné zjevení strýce Dickense prolamují Ljovovu chladnou rezervovanost k rodinnému kruhu: děd, o kterém mu vyprávěl, že zemřel, se najednou objevil s příchodem prvních osvobozených a rehabilitovaných vězňů po 20. sjezdu KSSS. Portréty strýce Dickense a dědovy „řeči" vévodí úvodní části románu a vytvářejí síť jemných spojů s postavou otce a Ljovy. Příčiny dědovy smrti se rozplývají v nejasnosti hned několika verzí (umírá na útěku na Sibiř, umírá na Sibiři, kam se vrací za milovanou ženou atd.).

Skrze brzdný mechanismus odboček a úvah sledujeme další úsek Ljovovy životní dráhy v literárněvědném ústavu, jeho aristokratismus ducha a intelektuální nenápadnost, s jakou postupně získává pověst odborníka. Okruh Ljovových přátel se rozšiřuje: kromě spolužáka Mitišaťjeva jsou to ženy a dívky Faina, Albína a Ljubaša, tajemné postavy s polozahalenou minulostí. Zejména Fainino zahrávání s Ljovou i Mitišaťjevem současně připravuje půdu pro Zkazku o Mitišaťjevovi, podivuhodný psychologický rozbor vztahu dvou mladých lidí. Přílohu ke druhé části tvoří Ljovova stať *Tři proroci*, srovnání básní Puškina, Lermontova a Ťutčeva, v němž mladý aspirant hledá odpovědi na své „prokleté" otázky. Zatímco Puškin reflektuje svět ještě čistě a jasně a Lermontov vykazuje určitý díl romantické naivity, Ťutčev se tváří skrytě a zákeřně. Ťutčev tu vystupuje jako svého druhu vrah Puškinova chápání poezie, vrah, který byl Puškinovi nebezpečnější než adoptivní syn holandského vyslance: Po Puškinově smrti, tvrdí Ljova, zvítězil v poezii Ťutčev. A rozměry současného oficiálního uznání Puškina v tomto smyslu nic nedo-

kazují, žádná převaha Puškinovy linie neexistuje. Byl to souboj, v němž ďAnthèsem byl Ťutčev. Duch Puškinovy poezie byl zabit v skrytém a nerovném boji. Puškinovi byla ponechána čestná uniforma básnické formy, on sám však zemřel. K uniformě přišili několik knoflíků a elegantnější prýmky a vyplnili ji jakýmsi matným duchovním haraburdím. Celistvost, harmonie, vzduch a svět byly zabity.

Závěrečná část románu s kalambúrovým titulem Бедный всадник začíná alegorickým obrazem stavby domu, příliš velkého domu, na který už stavebník nestačí; což tak nechat dům bez střechy … Ljovova noční služba v ústavu se vyvíjí v karnevalovou scénu opilé diskuse, v obraz, pro nějž autor používá analogie s „běsy" a „maškarádou".

Klíčem k struktuře románu je příloha třetí části *Achilles a želva*, titul známý jako aporie metaforicky odkrývající vztah autora a jeho hrdiny. Těžištěm úvah autora, jeho hrdiny i dalších postav je problém lidské svobody. Silně zazní takřka na počátku rozsáhlé slovesné skladby při návratu „utajeného" děda ze sibiřského tábora a provází Ljovu k maturitě i do aspirantury. Analogicky Puškinovým kolizím svobody *(Cikáni)* se vytváří model svobody plodící novou nesvobodu v „reakční řeči" dědově; svoboda tudíž není dar ani jednorázový cíl, ale složitě budovaný a permanentně obnovovaný proces, jinak může těžce dobytá svoboda vytvářet mříže nové klece. Adekvátně k Puškinovu „myšlení a utrpení" se svrchované naplnění svobody spatřuje v tvorbě, v myšlenkově vypjaté práci, v níž se člověk zbavuje pout každodenních zvyklostí a rutinních postupů. „Literárnost", „kulturnost" románu zahrnuje desítky projevů tvůrčího ducha, které jako v tisíci zrcadlech reflektují nelehkou životní pouť šlechtického potomka, dotvářejí, dokreslují a prokreslují labyrint jeho duše: takto jsou ostatně koncipovány i tzv. přílohy (literární vytvory strýčka Dickense, děda i samotného Ljovy). Jeden výtvor zrcadlí druhý a v něm se sám odráží, vrhaje tak z různých úhlů nové světlo na hlavní epickou linii.

Próza A. Bitova jako celek byla už mnohokrát nazvána psychologickou. Může to budit dojem jakési vnitřní problémové uzavřenosti, zdůrazňování spíše ráje srdce než labyrintu světa. Opak je však pravdou. V tomto smyslu není nepodstatný ani motiv Ljovova šlechtictví. Fenomén šlechty vyrůstá nikoli z přímočaře sociologických úvah, ale z konkrétně historického materiálu, z hloubky staletí. Historickou hloubku má však nejen čas, ale i prostor, který od počátku evokuje svou minulost. Ljovův Leningrad 60. let se rozevírá do obrazu přízračného Petrohradu Puškina, Gogola a Dostojevského a vyvolává k životu fantasmagorii Ljovovy „nebezpečné" diskuse v ústavu. Přízračnost 19. století a přízračnost našeho věku jsou však přece jen rozdílné: nebezpečí rozštěpu osobnosti zmítané v několikerých tlacích geometrickou řadou vzrůstá, ale současně s tím sílí lidská touha po léčebné moci celistvosti a pospolitosti. Proto ono kvílení po „zavražděné" harmonii, tedy otevřenosti, jasnosti a čistotě Puškinově, odtud pramení i inspirace textů Ljovova děda i strýce Dickense. Nápadným rysem Bitovova výtvoru z přelomu 60. a 70. let 20. století je jeho „literárnost", která ústí až do vrstvy metaprózy, tj. rozsáhlé digrese o psaní, o realismu a o výstavbě románu, o jeho společenském bytí. Zakotvení v tradici ruského psychologického románu je zdůrazňováno již motty a niterně pak neustále se prostupujícími paralelami ruské klasiky, životního pocitu 19. století a duchovního klimatu, v němž žije mladý Odojevcev. Nasycenost „literárností", literárními topoi vytváří příznačné zrcadlení přítomnosti v minulosti a naopak; próza o „hrdinovi naší doby" získává další rozměr. Toto zdvojené vidění světa násobené ještě distancí autora a jeho hrdiny uvádí celou románovou strukturu do pohybu, vytváří iluzi toho, že román jako by kráčí s časem, stíhá jej jako Achilles želvu. Historická hloubka a představa dějinného pohybu tak nevzniká hromaděním „kyklopských balvanů" mytologií, ale proměnami vztahů, přestavováním kamínků v hotové mozaice, odkrýváním jejich dalších vrstev, zrcadlících se vlastností. *Puškinův dům* je složitou moderní podobou psychologického románu: odkazy na Puškina, Lermontova, Turgeněva a další nejsou jen vnějškovými signály, ale směřují k jádru věci, k výstavbě textu, k pohledu na společenské problémy prizmatem prožívání hlavní postavy. Podobně jako Lermontovův „hrdina své doby" Pečorin je ukázán v dvojsečné projekci současně jako strádající i hledající jedinec, který hledí na svět z nezbytné distance, do níž započítává vrtkavost osudu i životní hru, postava Ljovy Odojevceva je obrazem tápajícího, hledajícího a nacházejícího intelektuála své doby, který, odmítaje nedovzdělanou přímočarost a pragmatičnost, počítá s křivolakostí životních drah, s hravým principem tvorby, neustálé reflexe a sebereflexe v proudu času.

Literatura – Ljovova profese i láska – mu tento hloubkový pohled doširoka rozevírá. Rusko viděné očima mladého aspiranta žijícího své tělesné i du-

chovní lásky, Rusko nazírané generacemi minulých desetiletí i Rusko viděné autorem i Ljovou skrze clonu literatury, která často ráda vylézala ze své těsné kůže, se slévají v celistvý obraz člověka a jeho společnosti. Distance se však ukazují i jinde: odstup hrdiny od jeho lásek, od přátel a nakonec kritický a ironický odstup autora od svého hrdiny. Měňavkovitý tvar románu, vytahující před očima čtenářů stále nové a nové „matrjošky" vzájemného zrcadlení, úvah, dialogů a literárních příloh, nebyl ovšem volen náhodou. Souvisí s Bitovovým pojetím života a literatury v čase: stejně jako autor nikdy nedohoní svého hrdinu, ani román přes všechen realismus není s to zachytit veškerou realitu v její nekonečné proměnlivosti. To si ostatně uvědomovali filozofové i autoři klasických románových ság. Bitovův přínos tkví v onom již naznačeném kvalitativním skoku: dojem mnohovrstevnatosti života nelze v literatuře vzbudit jen hromaděním nových a nových vrstev, ale průnikem, přestavbou vztahů již existujících prvků a struktur, jak se to ostatně děje i v samém životě. Bitovovy nástroje jsou různé: digresívní „přílohy", historická plasticita, převleky, analogie a paralely, antiteze a syntézy. Sjednocujícím momentem je název, titul díla, tedy to, čeho se autor, podle vlastních slov, nemohl zříci a my nyní už víme proč: ztratil by svorník, který ohraničuje „měňavkovitost" jeho díla, ztratil by stěny nádoby, o něž se zastavuje přelévající se plazma, stěny, které dávají pohybujícímu se životu tvar, tvar sice konvenční, umělý, který ani nechce říci o svém obsahu soud. Titul *Puškinův dům* je ve své celistvosti také vícehranný: znamená nejen akademickou instituci, dům básníka, Rusko, svět, ale i klid a harmonii duše. Tato polysémie mu umožňuje pohltit ambivalentnost románu, literárního díla, které v nové rovině pozvedlo úvahovost, kontemplativnost ruského sociálně psychologického žánru a jeho odpor k devalvaci slova, ideje a člověka, jeho hledání společenského a mravního ideálu v každodenním bytí a prožívání.

Podle mě zdařilejší verzí hořkých dějinných dilemat, než jaká s oblibou pěstuje A. Solženicyn, je román Jurije Dombrovského (1909 –1978) *Fakulta zbytečností* (Факультет ненужных вещей, 1988, psáno 1964–1975, první vyd. Paříž 1978, česky 1989),[15] dílo, které již přesahuje do obecnějších poloh historiosofického románu.

Fakulta zbytečností se od dosavadních próz J. Dombrovského liší tím, že v ní autor dokázal sklenout v originálním uměleckém tvaru několik rovin, které v jeho díle dosud dominovaly. Jde v podstatě o dostředivý román, vycházející z postavy Zybinovy, z jeho příběhu, pozorování, z jeho vidění světa. K Zybinovi se ostatně celý příběh včetně rozsáhlých retrospektiv a úvahových partií zase vrací, svinuje se v něm a pozvolna mizí. Proto kompozice románu připomíná stuhu, z níž se postupně odvíjí syžet, rozvinuje se do délky a šířky a pak se zase dostředivě vrací k svému aktérovi. Dombrovskij zachovává epickou distanci, jeho ozvláštnění spočívá v tom, že o strašných věcech mluví klidně a potichu, jejich hrůznost nechává jakoby doznít. Jeho implicitní společenská kritika stojí a padá s pevným životním názorem hlavní postavy.

Román je prózou o moci, která si podrobuje především svého nositele, je zdrojem jeho síly, ale současně zárodkem jeho zkázy. Vyšetřovatel Nejman, který v nezávazných hovorech s prostými lidmi a nakonec i s propuštěným Zybinem hledá spásu před všepohlcujícím strachem, je barvitě prokresleným příkladem úpadku a zkázy držitele moci.

V poetice románu se vytváří vzájemně prostoupená síť stabilních bodů: je mezi nimi i postava Buddy, spoluvězně, který přes všechnu skepsi vzdoruje zmaru, malíř, který maluje podle svého vidění světa, Kutorga, který podivínsky a aluzivně dumá o Ježíši Kristovi: „V posledních letech o Kristovi hodně přemýšlel, ale jenom nevěděl, jak s ním zacházet a konal s ním různé experimenty. Jednou mu ponechával lásku a bič a meč mu odňal a došel tak k Lvu Nikolajeviči, knížeti Myškinovi, osobnosti zjevně nejen neživé, ale přinášející i neštěstí všem, kteří se jí přiblíží; poté mu vracel meč a všechno ostatní odhodil: tak vzniká Veliký Inkvizitor, tedy Kristus, který popravuje Krista. Ale Pilát byl v tomto smyslu mnohem realističtější než Dostojevskij a jeho inkvizitor. Chápal Krista takového, jaký byl, a takový Kristus se k němu hodil."[16]

V románu je přítomno úporné úsilí diagnostikovat choroby hodnotového systému, vnitřně jej obnovit. První fází v tomto zrcadlení hodnotové krize je shromažďování a kompletace dokladů, například o labilitě moderní rodiny, o hodnotě citové plnosti a o citovém dluhu. Druhá fáze spočívá v analýze, v konfrontaci a interpretaci. Právě ve fázi konfrontace vstupují do hry biblické motivy, vyložené volně a vedoucí k úvahám a zobecněním.

Vraťme se však k návaznosti, kontinuitě díla J. Dombrovského. Jsou autoři, kteří hledají různé tvůrčí polohy, jiní píšou variace na jedno téma. Dombrovskij píše o jednom typu člověka: v románu *Opice si*

přišla pro svou lebku (Обезьяна приходит за своим черепом, 1959) o novináři Hansovi Maisonierovi a jeho otci, paleontologovi, který se tvrdohlavě staví proti fašistické zvůli. Téma sváru člověka a okolností najdeme i v *Černé dámě* (Смуглая леди, 1969), která může být stejně dobře pochopena jako příspěvek k interpretaci Shakespearovy biografie.

Blízkost již zmíněné románové stavbě A. Bitova *Puškinův dům* je zřejmá. Dombrovského dostředivost odpovídá dostředivosti Bitova, ale přece je jinak realizována: u Bitova je založena na spojování a rozpojování motivických „hnízd", na jejich průniku, kterým se utváří nová estetická kvalita. Dombrovskij, jak už bylo řečeno, rozvíjí epickou paletu, ukáže ji v celé šíři a pak ji opět stáčí: byla to realita nebo fikce, horečnatý sen? Údiv je základním pocitem, který Zybin prožívá po šťastném rozuzlení a stejně tak je udiven krásou a svěžestí života, postavou malíře i oddílem pochodujících pionýrů. Kdyby, kdyby nebylo... Pohled potomka knížat Odojevcevových se staví pomalu, složitě, komplikuje se, vnitřně se vztyčuje a mění; pohled archeologa Zybina je ozářen hrozivou událostí jednou provždy, bude už stále součástí jeho vědomí. Zatímco román Bitova má rysy starého „Erziehungsroman", román Dombrovského je dílem o vzdoru lidské duše, která se brání nespravedlnosti, ale stejně si ji nese v sobě.

Svou konkrétností proniká do historicity ruského románu snad nejpalčivěji dílo Georgije Vladimova (nar. 1931) *Věrný Ruslan* (Верный Руслан, vznikalo 1963–1964, zahran. publ. 1975, v SSSR 1989).[17] „Co jste to udělali, pánové!" tímto citátem z Gorkého Barbarů uvádí Vladimov svůj román.

Věrný Ruslan je román životní dráhy; ta není sice vykládána jednoduše, chronologicky, ale s rozsáhlými retrospektivami, skoky do minulosti a zase do budoucna, ale neúhybně sleduje životní příběhy strážního psa Ruslana, kterého vycvičili k výkonu služby v jednom z trestaneckých táborů. Každodenní život Ruslana a jeho pána sledujeme do nejmenších podrobností, stejně jako Ruslanovo prožívání a hodnocení podivuhodného světa lidí, do nichž se zamiloval a jejichž povahu obdivoval. Na nejvyšší příčce stojí Pán, který převyšuje ostatní tvrdostí charakteru, nedůvěřivostí ke všemu a ke všem, přesným výkonem Služby. Ruslan v pojetí Vladimova si je však při veškerém optimismu vědom životního běhu strážního psa. Na svých druzích vidí, jak stárnou, dělají chyby a pak přijde osudný den, odvedou je za drát a následuje krátká salva: „Dobře věděl, co se stane, když pes přestane chápat, co a jak. V tom případě ho nezachrání žádné dřívější zásluhy. Poprvé, co si pamatuje, se to stalo s Rexem, velmi zkušeným a horlivým oblíbencem pánů, kterému Ruslan v mládí dost záviděl. Den Rexova pádu byl úplně obyčejný, žádný ze psů nic netušil. Jako obvykle převzali kolonu od táborové stráže a jako obvykle všechny přepočítali a řekla se obvyklá slova. A právě tady, jen co poodešli od vrat, jeden vězeň najednou divoce zakřičel, jako by ho někdo kousl, a dal se na útěk. Šílenec, kam se chtěl vrtnout na volném prostranství a všem na očích! Nikam se ovšem nedostal, ještě ani jeho výkřik neutichl, když zarachotily dávky ze tří, čtyř automatů a z hlásky se ještě přidal kulomet. Tak takových hloupostí jsou někdy ti dvounozí schopní. Ale právě svou hloupostí tak popletl Rexe, který běhal kolem a měl být ve střehu a všechno předvídat, a když už to propásl a dopustil se chyby, měl se hned pustit za ním a povalit ho. Ale Rexe podívaná tak upoutala, že si sedl s vyplazeným jazykem a dovolil, aby ještě tři další porušili předepsaný tvar a křičeli na pány a mávali rukama. Hned je pažbami zahnali na místo, pomohli přitom i psi, ale Rex se ani toho nezúčastnil! Úplně přestal chápat, co a jak. Přiběhl k tomu člověku až do pole, ten už ani nezasténal! a zakousl se mu do pravé ruky. Bylo to tak hloupé, že sám přitom ani nevrčel a lítostivě kňučel. Pán Rexe odtáhl a přede všemi mu dal botou pod břicho. Ten den Rexe ještě nechali v konvoji, ale všichni psi pochopili, že se stalo něco nenapravitelného, a Rex to věděl nejlépe. Celý večer po službě prožíval svou hanbu. Ležel jako chorý, nos v koutě, žrádla se ani nedotkl, v noci se dal do vytí, takže všichni psi štěkali ve strašné předtuše a nezamhouřili oka. Ráno za ním přišel pán a ať kňučel, jak chtěl, lízal mu i boty, nic mu to nebylo platné. Odvedli ho za drát do pole, všichni slyšeli krátkou dávku a Rex se už nevrátil. Ne že by hned a navždy zmizel: ještě několik dní byl jeho pach v táboře cítit a nedaleko u cesty viděli psi jeho vzdutý bok, po němž se procházeli havrani, a vzpomínali na Rexovu strašnou chybu. Potom se po něm slehla zem. Rexovu boudu vydrhli mýdlem, vyměnili misku a podestýlku, na dvířka pověsili jinou tabulku a usadil se tam nováček Amur, který měl ještě všechno před sebou."[18] .

Ruslan zažívá půtky s jinými psy, pozoruje rozmluvu pána s cizím člověkem a tuší, že se děje něco mimořádného. Tábor je zrušen, psi pobíhají po stanici a ze zvyku čekají na další konvoje. Tu Ruslan poznává

zklamání z lásky, lidskou zlobu a zradu a jako by vzpomíná na vzdálený táborový život. Klíčovými scénami jsou vzpoura psů a bestiální vražda. Psi musí být stále ostražití, nezřídka se setkávají s pokusy o otrávení. Ruslan nachází nového pána: je to propuštěnec, který se usadil u osamělé ženy. Ruslan bedlivě sleduje jejich soužití; muž odjíždí hledat práci, ale pak se ženě přiznává, že dostal zprávu o bývalé rodině. Chaos, nejistota, nespolehlivost naplňují Ruslana, jeho chápání člověka se komplikuje, pes ztrácí půdu pod nohama. Přece se však ještě jednou vrací ke Službě. Na stanici přijíždí vlak s lidmi, které potulní psi pokládají za konvoj: jsou to však budovatelé závodu, který má vyrůst na místě bývalého tábora. Když se pokoušejí „konvoj" ukáznit, setkávají se s odporem, mrzačí několik lidí, ale sami včetně Ruslana jsou těžce raněni nebo ubiti. Ruslan pomalu umírá v místě, kde se mu kdysi podařilo vylízat se z nebezpečné otravy.

Věrný Ruslan vznikal v 60. letech, byl dokončen v 70. letech minulého století, poprvé publikován v zahraničí a časopis Znamja jej uveřejnil v poslední autorově verzi. Vladimovova novela navazuje na zvířecí motivy ruské klasické literatury (L. N. Tolstoj, A. P. Čechov) a vytváří pozoruhodný kontext, mimo jiné s tvorbou Ilji Kašafutdinova (nar. 1936) v novele *Favoritův den* (Высокая кровь, 1979, č. 1985) a v románu *Černá stezka* (Черная тропа, 1981). U Kašafutdinova stejně jako u Vladimova je životní dráha zvířete hořkým podobenstvím lidského bytí, cesty plné protivenství od narození až k smrti. Oba stejně jako jejich klasičtí předchůdci se přidrželi nenásilné antropomorfizace, kdy se prožitky zvířete stávají prizmatem kritického pohledu na člověka a společnost. Pro oba autory je příznačné i to, že své dílo nezahlcují publicistikou ani mytologickými konstrukcemi smysl tvorby vidí v zápase se slovem.

Můžeme si položit otázku: proč se právě v ruské (nebo rusky psané) literatuře setkáváme tak často s tématem zvířecího života? Mohli bychom to zajisté zdůvodňovat i důvěrnější blízkostí východních Slovanů k přírodnímu světu, životností folkloru, ale je tu přinejmenším ještě jeden důvod: příroda a zvířata se jako archetypy čistoty a nevinnosti stavějí v romantickém kódu proti společenskému systému.

Od 70. let 20. století zápasil přední ruský prozaik Jurij Bondarev (nar. 1924) o novou podobu své prózy. Jeho dráha se podobá obrovskému vrstvení dílčích analýz, z nichž autor vytváří jednotlivé syntetické etapy. Novým směrem vykročil románem *Břeh* (Берег, 1975, č. 1977); ještě se nemohl odtrhnout od pupeční šňůry válečného prozaika, válka byla natolik silnou a otřesnou zkušeností, že zaplnila celou jednu část *Břehu* a dokonce se stala jeho ústředním nervem, který do značné míry potlačil publicistické pasáže, barové diskuse a úvahy o budoucnosti lidstva. Tato publicistická žíla však z Bondarevova díla nezmizela, naopak sílila. Ve *Volbě* (Выбор, 1980, č. 1983) má téma válečné zrady obecně mravní nebo dokonce jen symbolický charakter.

Hrou (Игра, 1987) pokračuje Bondarevova snaha o nový druh syntézy; tentokrát jde o úlohu člověka ve společnosti, o jeho každodenní bytí, o snesitelnost či nesnesitelnost mezilidských vztahů, o nové pohyby dobra a zla. Bondarev si v těchto analýzách nikoli náhodou vždy volil umělce: spisovatele Nikitina, malíře Vasiljeva a režiséra Krymova, bytosti velké a silné, úspěšné, ale současně unavené věčným lopotěním, citově opotřebované a mravně okoralé, nacházející se v těžké krizi životních východisek. Ze silných, úspěšných a umělecky pevných osobností se stávají zranitelní jedinci, kteří ztrácejí postupně všechny opory, lidé zklamaní, trpící stresy a těžkými melancholickými stavy, ale současně se nevzdávající, úporně hledající východiska a především se zoufale bránící slepotě, která postihla většinu současníků s jejich zbožňováním průměru, všednosti, šedivosti a totální unifikace.

Filozofické okruhy, které jsou v románu traktovány, mají rozsáhlé kulturní a literární podloží v podobě loci communes: několikrát se rozrušený Krymov vrací k deníkům Lva Tolstého, v nichž nachází rezonanci vlastní situace. Silně tu zaznívají témata F. M. Dostojevského, i ona proslulá „slzička dítěte", kterou jsme všichni vinni. Rozhodujícím kulturním a mravním symbolem je tu protopop Avvakum, významný ruský církevní a společenský činitel, který v 17. století, v bouřlivé době reforem patriarchy Nikona, stál na svém starověrectví a po sibiřské anabázi skončil po krátké moskevské „vyjednávací" peripetii v severském Pustozersku; zde byl také roku 1682 upálen. Napsal, jak známo, vlastní autobiografii Život protopopa Avvakuma (1672–1675, č. 1975), které se stalo základní knihou řady ruských prozaiků a básníků. Avvakum je neústupný nejen svým životem; ve svém literárním díle nově využívá žánrů církevní literatury a svou autobiografii provokativně vystavěl na bázi tzv. životů svatých (žitija). Není to poprvé, kdy si ruská literatura dala Avvakuma na svůj prapor. V román-

nové kronice N. S. Leskova Duchovenstvo sborového chrámu (Soborjane, 1872) vystupuje Avvakum jako vidění (výrazněji v rukopisných variantách), které posiluje hlavního hrdinu Tuberozova v jeho tvrdé práci se zaostalým venkovským lidem a v konfliktech s anarchistickou inteligencí a ortodoxními církevními kruhy; sám Bondarev se ostatně ve svém pozdním románovém díle (viz dále) k literatuře tohoto typu jako prameni aluzí, reminiscencí a citátů vrací.

Dobrým příkladem třetího typu historizujícího románu jako sporu o smysl dějin jsou prózy Vladimira Těndrjakova (1923–1984). Autor prošel složitým vývojem od črty a dokumentární prózy k novele a románu: novely *Tuhý uzel* (Тугой узел, 1956), *Zázračná ikona* (Чудотворная, 1958*), Soud* (Суд, 1961), román *Čas nečeká* (За бегущим днем, 1959*),* groteskní novela z pozůstalosti *Čisté vody Kitěže* (Чистые воды Китежа, 1986), *Rozmoklé cesty* (Ухабы, 1957), *Trojka, sedma, eso* (Тройка, семерка, туз, 1961), *Krátké spojení* (Короткое замыкание, 1962), *Osudná noc* (Кончина, 1968), *Bláznivé jaro* (Весенние перевертыши, 1973), *Noc po maturitě* (Ночь после выпуска, 1974), *Zatmění* (Затмение, 1977), *Odplata* (Расплата, 1979), *Šedesát svící* (Шестьдесят свечей, 1980), *Na blaženém ostrově komunismu* (На блаженном острове коммунизма, 1988) aj.

Mistr novely vytvořil však také pozoruhodný román, který vyšel až po jeho smrti – *Atentát na přeludy* (Покушение на миражи).[19]

Jeho cesta k těmto hořkým tématům nebyla přímočará: vedla od racionalistických novel psaných často à la thèse, jako byly *Soud* nebo *Zázračná ikona*, přes komplikovanější texty, jako *Bláznivé jaro*, k *Třem posledním pytlům*, *Zatmění* a *Šedesáti svícím*. Racionální poznání není pro Těndrjakova jednou provždy daným souborem postupů, ale stále se obnovující a měnící se sumou zorných úhlů. V Bláznivém jaru je skeptické ostří zaměřeno nejen proti světu dospělých, ale i proti morálce dítěte, ve Třech posledních pytlech je kompromitována Campanellova utopie z Civitas solis, v Zatmění už jde o kosmické jevy. Od nelítostné racionality, která není zaměřena jen proti mysticismu, ale především proti každé předchozí, primitivní, zploštělé, nedokonalé racionalitě, vede cesta k pravdě, která je většinou tvrdá, hořká, ale je, jak autor říká, stokrát lepší než sladká lež.

Atentát na přízraky vychází opět, jak jsme u Těndrjakova zvyklí, z jednoduché teze. Stárnoucí fyzik Grjobin a skupina mladých nadšených lidí začne modelovat na počítači historii. Jsou už unaveni rutinním provozem laboratoře, zajímá je něco vzrušivého, to, co člověka trápí od rána do večera: kdo vlastně je, z čeho vyšel, kam směřuje, jaké je jeho místo a úloha ve světovém pohybu, není–li jeho vůle pouhou chimérou.

Smyslem tohoto modelování dějin je jejich „oprava“: likvidace postavy Ježíše Krista a sledování dalšího vývoje. Legendy slouží jako originální studnice materiálu nezbytného pro počítač, který má „vyřadit Krista z provozu“. Snad historická postava tohoto muže se natáčí ze všech stran: tento symbol lásky k bližnímu se najednou může jevit jako ten, kdo naopak lásku umrtvil. Láska znamená především oběť, ale kdo je ochoten se obětovat za prvního, kdo jde kolem? Grjobin o tom mluví se svou ženou, spolupracovníky, jeho úkol prorůstá stěny zpola utajené komůrky a vniká do soukromí.

Jinotajně a aluzivně komponovaným celkem jsou prózy písničkáře a básníka Bulaty Okudžavy (1924–1997), jenž se od 70. let 20. století etabloval také jako výrazný představitel ruského historického nebo, jinak řečeno, historiosofického románu, tj. díla materiálově spjatého s minulostí, ale souběžně vytvářejícího parabolu nadčasové platnosti, která se přirozeně týká tématu „člověk a dějiny“ (zejména osobní korespondencí protagonistů). Okudžava odmítá tradicionalistickou, „plnokrevnou“ epičnost, která příběhem zpravidla překlenula úskalí životního detailu. Rozrušuje starou strukturu historického románu a do ní vyrývá nový tvar opírající se o detailizované vidění každodenní reality. Podobně Okudžava postupoval v *Nebohém Avrosimovovi* (1974), v *Šipovových dobrodružstvich* (1975) i v *Putování diletantů* (1978). Tuto techniku jsem v jedné recenzi nazval technikou „literárního leptu“. Najdeme ji i v románu *Dostaveníčko s Bonapartem* (Свидание с Бонапартом, 1983). Autor se v poměrně složité vyprávěcí struktuře v náznacích dotýká historických událostí v Rusku od Kateřiny II. po děkabristické povstání. Jádrem jeho výkladu jsou události roku 1812, Napoleonovo tažení do Ruska a požár Moskvy. Na tyto dramatické výjevy hledíme očima generálmajora ve výslužbě Opočinina, který připravuje na Bonapartovo uvítání banket ve svém sídle, sestavuje jídelníček a vylepšuje projevy na zahájení a ukončení slavnostní tabule. V jeho zápiscích se reflektují příhody vojáka, jeho lásky, zasvítí tu „slavkovské slunce“ i sága generálova rodu. Objevují se další protagonisté: Varvara Stěpanovna Volkovová,

generálova láska, rakouský vychovatel Mender, Timofej Ignaťjev. Jejich osudy jsou pak nahlíženy zcela z jiné strany: dívá se na ně francouzská herečka Louisa Bigardová, jíž se Rusko stalo druhým domovem. Ona také vypráví o stěžejních událostech roku 1812, které prožívá ve skleníku jedné moskevské zahrady ve společnosti Timoši Ignaťjeva, Mendera a dalších, k nimž se později přidává francouzský plukovník Pastoret. Požár Moskvy, tlupy loupících lidí, ruská zima a ústup francouzské armády pod údery všelidového odporu jsou tak viděny „ze strany", a to osobou spjatou národností s útočníkem, názorem však spíše s ruským prostředím. Louisa je Pastoretem přesvědčena o nutnosti rychlého odjezdu z Moskvy, přitom však je jako nenáviděná Francouzka zbita skupinou Moskvanů. Další vrstvou vyprávění je reflexe Varvary Volkovové, která se vztahuje k počátkům vlády Alexandra I., k roku 1812, ruskému tažení za Rýn a do Paříže. Zachycuje vznik prvních ilegálních spolků, děkabristické povstání a jeho důsledky. Protagonisté se nyní ocitají v novém společenském kontextu: jeden je spiklenec a druhý ho na přímluvu zachraňuje. Obnažuje se rozmanitost charakterů. Z kořenů Vlastenecké války z roku 1812 vyrůstají různé stromy a rodí se různé plody – počátek hluboké diferenciace ruské společnosti.

Okudžava se ve spleti detailů dotýká podstatné otázky ruských dějin – nevolnictví. Dějiny vidí Okudžava nikoli „shora", ale „zdola": obraz společnosti a jejích kataklyzmat se rodí z dobových lidských osudů, v nichž stejnou platnost má zamilovanost Timošova jako příjezd Napoleonův. Okudžava se ve svém románu zabývá přelomovým údobím ruských dějin: na jeho počátku stojí lidová povstání, osvobozující hlas Velké francouzské revoluce a definitivní vstup Ruska na mezinárodní arénu. Ruský šlechtic v uniformě přechází Rýn a dostává se do Paříže kypící idejemi Velké revoluce. Do popředí se více než kdy jindy dostává kritika archaického systému ruské společnosti včetně klíčové otázky nevolnictví. V tomto přelomovém období jsou zachyceni protagonisté románu a společenské události. Nezůstává však jen u převratnosti doby; stěžejní úlohu má především metoda tvorby, zorný úhel, jímž je toto údobí viděno. Již zmíněná technika „literárního leptu" se projevuje v neustálé vnitřní rekonstrukci, přeskupování textu. Často se mění zorný úhel vypravěče. Na počátku sleduje události generál ve výslužbě, pak francouzská herečka, nakonec ruská dáma. Jejich vyprávění v první osobě je však ještě rozrušováno vstupy autorského (vševědoucího) vypravěče a „vsuvným" vyprávěním dalších postav. Konflikt vševědoucího vypravěče a ich-vypravěčů uvádí do pohybu strukturu díla, především perspektivu protagonistů: dříve velcí a důležití jsou viděni v jiném vyprávění jako méně podstatní, mění se prostorová amplituda díla. Stejně dynamické je i pojetí času. S časem vyprávění jde souběžně několik pásem, která se prolínají doslova v jednom odstavci textu. Přenášíme se do vlády Pavla I. a zároveň zachycujeme důsledky neúspěšného vystoupení na Senátním náměstí. Dynamizace románové struktury je způsobena pohybujícím se vypravěčem. Jak omniscientní vypravěč, tak ich–vypravěči permanentně mění pozici, z níž nahlížejí realitu, jako by v ní chtěli objevit další detaily, odrážející, byť často groteskně, vypjatou dobu. Okudžava je navíc mistrem v konstruování „ozvláštněného" vypravěče. Jestliže známý ruský literární vědec (Viktor Šklovskij) kdysi prohlásil o Babelově Rudé jízdě, že realita je viděna jakoby lékařem Napoleonovy armády, doslova to platí o *Dostaveníčku s Bonapartem*. Francouzská herečka, která zprostředkovává klíčové pasáže o roku 1812, vidí tyto události jinak než ostatní protagonisté. Odtud často vyplývá groteskní obraz světa, ironie a sarkasmus. Se stálou proměnou románové struktury souvisí také koncepce člověka a dějin. Dějiny jsou nahlíženy nikoli „deduktivně", tj. od výrazných událostí k životu člověka, ale naopak „induktivně": jsou skládány z detailů lidských osudů. Takto například viděl složitou realitu 18. století sentimentální vypravěč Laurence Sterna. Proto tu nemůže mít místo „románová" hierarchizace událostí; všechny jsou viděny ve stejné rovině, neboť stejnou měrou vytvářejí realitu společnosti a člověka.

Svérázně zasáhl do ruské litratury Čukča Jurij Rytgev (Rytcheu, roč. 1930). Od rozsáhlých próz epického rozmachu a tradičního tématu, jako je trilogie *Když sněhy tají* (Время таяния снегов, 1958–1967), romány *V údolí slunečních prasátek* (В долине Маленьких зайчиков, 1962) a *Jinovatka na prahu* (Иней на пороге, 1970) se propracovává k hlubší psychologické kresbě v novele *Veket a Agnes* (Векет и Агнес, 1970). Hrdinové přicházející z divočiny do města již prožívají spíše deziluze, tíživé pocity osamění a neporozumění. Rytgevova analýza života přírodního národa tváří v tvář světlům a stínům civilizace je naplněna nelítostným bojem protikladů.

Román *Magická čísla*[20] nahlíží problematiku čukčského národa ještě složitěji: v Grónském domě

v Kodani je spisovateli připomenut osud jeho krajana, který přišel na počátku 20. let do kontaktu s Amundsenovou polární expedicí. Osud Čukčů mezi královskou norskou výpravou a vzedmutou revoluční vlnou, Čukčové nahlížení ruským učitelem, který jim vykládá abecedu revoluce, a současně známým cestovatelem, život domorodce v několikerém tlaku, střet mentalit, kouzelnictví šamanů a chladně střízlivá racionalita našeho věku, sjednocující rovina fantazie, poezie, myšlení, kultury a humanity, odmítnutí izolacionismu v jakékoli podobě tvoří opěrné body vzrušujícího vyprávění, nové syntézy, v níž se Rytgev dotkl ožehavých problémů současnosti.

Děj románu se odehrává kromě úvodu situovaného do dnešní Kodaně, kde se autor setkává s dcerou čukčské dívky a přijímá od ní vyřezávaný kajak s malou postavičkou, v letech 1919–1920 na čukotském pobřeží, u něhož zimuje Amundsenova výprava. Norský polárník musí komunikovat s domorodci, mezi nimiž vyniká Kagot, který umí anglicky – kdysi se plavil na americké lodi. Kagot uprchl z rodné vesnice, kde na něho přešla funkce šamana poté, co „vnější síly" (jak nazývá to, co rozhoduje o lidských osudech) nechaly zemřít jeho manželku. Styk s „vnějšími silami" je dán magickým kruhem přírodního člověka, jehož duchovní svět je citlivější, vnímavější k podnětům než racionální bytost Evropana. Duchové, malé bytůstky, které způsobují nemoc, přízraky umírajících jsou jejich realitou, která je pro ně skutečnější než explikace moderního lékařství. Kagot, který jinak pevně věří v reálnost magie, je vzbouřencem proti vlastnímu světu, jeho vyvržencem: nespokojený s chováním „vnějších sil", které nevyslyšely jeho šamanského hlasu, prchá, i když ví, že může být svými rodáky dostižen a násilím přinucen k návratu. Dávno po smrti své ženy Vaal s ní komunikuje ve snu a v halucinační vizi. I když se o celé jeho hospodářství a milovanou dceru Ajnanu stará jeho nová žena Kaljana, nemůže ji milovat: spojení s duchem jeho mrtvé manželky je pro něho skutečností nejskutečnější.

Amundsen rozpozná v přírodním člověku vlastnosti blízké Evropanům: nabízí mu během přezimování práci na lodi. Kagot přijímá. V té době po porážce Kolčakovy armády přicházejí na sever emisaři sovětské vlády. Na pobřeží se ocitají dva Rusové: jeden z nich je učitel Peršin, jehož cílem je nejen propaganda revoluce a jejího smyslu, úkol nad lidské síly ve společenství, které dospělo teprve k prvobytně pospolnému stadiu, ale také založení školy a výuka čtení a psaní. Peršin umí trochu čukčsky a v novém prostředí, kde zakotvil v domácnosti Kaljanině, se zdokonaluje. Kaljana, kterou uráží Kagotův chlad, vzplane k novému příchozímu. Kagot nechává dceru na pobřeží a jde k Amundsenovi. Norové se pokusí mladého domorodce učit číst a psát anglicky a počítat. Zatímco čtení a psaní Kagota příliš nezaujme, najde velké zalíbení v „magických číslech": začíná hledat konečné číslo, číslo, které postihne celý svět. V tom ho nezastaví ani jeho rodáci, kteří přišli navrátit šamana vesnici, ani varování přátel a podiv cizinců. Rezidua přírodní magie – nehledě na přizpůsobení evropské civilizaci – z Kagotova života nemizejí (epizoda s přítelem, kterého zachrání od utonutí a donutí ho změnit jméno, aby ho „vnější síly" nevypátraly).

Světy Čukče Kagota, ruského revolucionáře a polárníka Amundsena jsou diametrálně odlišné a Kagotův osud vyvržence z národního společenství a člověka, který nahlédl za meze národní omezenosti a musí za to platit, je tragický. Ajnanu bere sebou Amundsen do Norska a s její dcerou se vypravěč setkává v Kodani. Rytgevův román – jak je u tohoto autora ostatně zvykem – je založen na střetnutí dvou civilizací: jedna z nich, evropská, prožívá v ruské revoluci nový zlom. Mladý Čukča se tak ocitá v dějinné průrvě: nepatří už ke svým, od nichž zklamán odešel, ale nikdy nepronikne do jiné civilizace; jemu ještě není dána plná adaptace na cizí modely, ale on současně vyšlapává cestičku dalším generacím. Tato jedna stránka dialektické mince byla příznačná pro ranou tvorbu J. Rytgeva: přírodní člověk se propracovává ke společenskému pokroku a jeho snaha je úspěšná. Román *Magická čísla* však ukazuje i druhou stranu této mince. Pupeční šňůru člověka a jeho společenství nelze beztrestně zpřetrhat: Kagot se na dlouhý čas ocitá ve vzduchoprázdnu. Románem prochází jako červená nit další myšlenka: o nemožnosti nadřazovat jeden kulturní systém druhému. Zatímco v raném Rytgevově díle bylo přiblížení Čukčů civilizaci doslova žádoucí a bylo chápáno jako postup od primitivismu ke kultuře, v tomto románu se ukazuje rovnocennost obou světů s protievropocentristickým hrotem. Kagot žijící magií dochází z druhé strany k podobným pocitům jako racionální Amundsen nebo Peršin. S touto myšlenkou je však spojena i jiná: rovnocennost s sebou nese blízkost a blízkost rozrušuje všechny izolacionistické přehrady. Kagot se ocitá v dilematu, z něhož není úniku: cesta proti izolacionismu, k sblížení a prolnutí všech národů nese s sebou

omezení národní svébytnosti, tedy toho světa, v jehož kategoriích člověk myslí.

V tomto pojetí člověka a dějin se Rytgevův koncept podobá prózám jiných spisovatelů národů SSSR, zejména Čingizu Ajtmatovovi, který na tento problém ukazuje v náznacích v románu *A věku delší bývá den* (И дольше века длится день, 1980, také jako *Stanice Bouřná*, rus. Буранный полустанок). Zatímco u Ajtmatova tvoří tento ideový okruh vnitřní kružnici všelidské etiky, u Rytgeva je naopak clonou, jíž je nahlížen celý svět: skrze prizma neruských národních celků je teprve viděna všelidská problematika. Rytgevovo pojetí je v tomto složitější než Ajtmatovovo, je plné vnitřních rozporů a kolizí a dialektiku člověka a dějin ukazuje v mnoha zvratech a z různých zorných úhlů. U Rytgeva do jisté míry stejně jako v případě jiných jeho děl překvapí tradičnost literárního tvaru, ale to je jen zdánlivé. Hybatelem slovesné struktury je totiž právě střet různých civilizací, rozličných hodnotových systémů a etik, roztodivných způsobů poznávání světa, a tudíž odlišných hledisek; pohyb jamesovského „point of view" je oním pohybem, který dílo vzdaluje z umrtvujícího automatismu dramatického románu nebo banálních retrospektiv.

Zdá se, že Rytcheu byl spolu s Č. Ajtmatovem v jistém smyslu prorokem: do binárních opozic, které konstruoval sovětský režim a někdy i jeho schematičtí oponenti, vnesl hlubinu tradice a to, co bylo zatlačeno do pozadí: jazyk a národní bytí. Vytvořil tak model románu, který si teprve klestil cestu do světa, **románu multikulturního, románu střetu civilizací**. V tom spočívá jisté vyvrcholení historicity ruského románu, k jehož tradici se tito Asiaté hlásí poetikou i ostře kladenými otázkami – zase jinak než sachalinský Korejec Anatolij Kim (nar. 1939) s jeho ornamentalismem a ztěžklou mystikou.

V ruské literatuře obecně a v próze a často románu zvláště je silný tzv. přírodní či přirozený proud. Souvisí s převahou tzv. plynutí v ruském románu (viz kap. Plynutí a událost) a „přirozeností" jeho konstruování, současně však prezentuje svébytnou „filozofii" vytvářející protiváhu převažujícímu antropocentrismu ruské literatury.

Tu se prosadil Viktor Astafjev (1924–2001)[21], jenž začal svou dráhu zážitky z dětského domova. Novelu *Hořikvět* (Starodub, 1962, č. 1963) uvádí autor tím, že vesnice Paseky, jejíž příběh vypráví, bude zaplavena vodou budované přehradní nádrže. Nalezenec Saška se v kronikovém syžetu vymyká z okruhu starověrecký usedlíků tíhnutím k přírodě, jíž dává přednost před lidskou společností. V novele *Přes peřeje* (Pereval, 1962, čes. 1963) pomáhá osamělému sice nikoli příroda, ale lidská kolektivita, nicméně Astafjevovo vyhraněné pojetí přírody se tu jasně rýsuje. V návaznosti na Prišvinovy prózy, zejména Kořen života ženšen (Корень жизни, 1934) a Řetězec Smrtonošův (Кощеева цепь, 1927–1954, nedokončeno) chápe přírodu jako určující faktor lidského bytí a obrací tak její antropomorfičnost v protiklad (připomeňme, že v tomto smyslu vedl Prišvin polemiku s antropocentrismem M. Gorkého). V novele *Pastýř a pastýřka* (Пастух и пастушка, 1973) neváhá Astafjev využít uzavřených celků idyly a postavit je proti válečným hrůzám a existenciálním kolizím. Milostný příběh z války rozvíjející se na pozadí smrti starých venkovanů – pastýře a pastýřky – je zarámován válečnými událostmi. Etika prózy se uzavírá do idylických obrazů, apoteózy rolnické práce, jasu dávných vzpomínek i literárních reminiscencí: hlavní hrdina například čte prózu P. I. Melnikova-Pečerského (1818–1883) *Staré časy* (Старые годы, 1857).

Pastýř a pastýřka je signálem nového kvalitativního skoku. Ten přichází zejména v souboru přírodních črt *Její Veličenstvo ryba* (Царь-рыба, 1977, č. 1981). Zatímco na počátku jsou ryze statické črty, posléze jejich kompozice nabývá na dynamičnosti: středem příběhu se stává Akim, lovec, v jehož lidském portrétu se zrcadlí složitý a rozporný vztah k přírodě, člověku a společnosti. Příroda zde není laskavá ani krutá. Je tu, žije sama o sobě a lidské vlastnosti nejsou jejími vlastnostmi. V tomto pojetí se Astafjev blíží nejen M. Prišvinovi, ale už A. P. Čechovovi; Astafjev sdílí s Čechovem myšlenku iluzornosti „zlidštěné" přírody, ale přesto v ní na rozdíl od Čechova hledá prameny duchovního života: „To má duše naplnila všechno kolem vzruchem, neklidem, nedůvěrou, předtuchou neštěstí. Tajga na zemi a hvězdy na nebi tu byly tisíce let před námi. Hvězdy pohasínaly nebo se rozpadaly na střepy a na jejich místě rozkvétaly na obloze jiné. A stromy v tajze umíraly a rodily se, jeden strom byl sežehnut bleskem, podemlela ho řeka, jiný roztrousil semena do vody, po větru, pták utrhl šišku z limby, kloval semena a rozséval je do mechu. To jenom nám se zdá, že jsme přetvořili všechno, i tajgu. Ne, my jsem ji jen zranili, poškodili, pošlapali, zjizvili, ožehli ohněm. Ale nedokázali jsme jí předat svůj strach, nevštípili jsme jí ani nepřátelství, ať jsme se snažili, jak chtěli. Tajga je stále tak majestátná, slavnostní, pokojná. My

si vtloukáme do hlavy, že vládneme přírodě a že co si zamaneme, to s ní taky svedeme. Ale ten klam se daří jen dotud, dokud nezůstanete s tajgou tváří v tvář, dokud si v ní nepobudete a nepocítíte její hojivý vliv, pak teprve pochopíte celou její velikost, kosmickou prostornost a majestátnost."[22]

V. Astafjev vytvořil v této knize pozoruhodný slovesný tvar: na jedné straně tu jsou samostatné, statické popisy s jedním vyhroceným dějovým momentem, tedy žánr ležící na pomezí črty a povídky, na druhé straně jsou tyto útvary zřetězeny tematicky, dějově i charakterově. Nikoli náhodou stojí u samé podstaty ruské literatury, jíž byl vlastní útok na literární kánon: protopop Avvakum persifloval legendu, tedy hagiografii, Puškin v *Evženu Oněginovi* vytvořil „volný" román, specifickou podobu románu tvaruje M. J. Lermontov ve složitě a vnitřně se zrcadlícím *Hrdinovi naší doby*, N. V. Gogol píše román podle modelu lyrickoepické básně, L. N. Tolstoj nechce *Vojnu a mír* uzavřít intimitou milostné zápletky, F. M. Dostojevskij se odvážil vzít útokem monologičnost románové stavby. Dezintegrace a tvorba nové poetické celistvosti je také základnou Astafjevova díla.

Tyto postupy jsou ještě prohloubeny v *Poslední poctě* (Последний поклон, souhrnně 1980, čes. 1983), cyklu, který vznikal dvacet let (1957–1977). Zatímco *Její Veličenstvo ryba* soustřeďuje jen návraty a portréty, je *Poslední pocta* důslednou, chronologicky pojatou autobiografickou retrospektivou. Od prvního kontaktu s přírodou a láskou, které Astafjev vylíčil v souboru *Za námi jdou medvědi* (Медведи идут следом, 1979, čes. 1983), jehož součástí jsou i některé prózy z Poslední pocty, dotváří se obraz idylického dětství u babičky i tragédie matčiny smrti a rodinných rozvratů, nelítostně sem prosakuje hlad třiatřicátého roku, kdy babička za pytel brambor dala šicí stroj a kdy koupila i chleba, v němž byly zapečeny plevy. Smrt Petěnky, chlapce v bílé košilce, návštěva fotografa, dětské hry, utopení děda, potulky s kamarády i pobyt v dětském domově vytvářejí podivuhodnou směs lítosti, smutku a stesku, radosti a pláče, exotiky a hluboké lidskosti, jíž se Astafjev dotkl kořenů ruského národního charakteru. Astafjev modeluje idylickoelegickou strukturu, v níž nositelem budoucnosti je stesk po nenávratném, po blízkých mrtvých, po dětství, rozpor bytí a času, který dokládá lidskou velikost či malost. Titulní povídka – mistrná ukázka jemné psychologie a rozechvělé etiky – rozvíjí toto pojetí na vztahu hrdiny a jeho babičky. Smutek, lítost a stesk jako katarze nevrhá člověka do beznaděje, ale zbavuje ho zlých hnutí a osvobozuje jeho duchovní život. V prozaických pásmech *Její Veličenstvo ryba* a *Poslední pocta* vytvořil spisovatel typ „totální" prózy, která se vine od biologických intimností jedince až po sociální zvraty, od pádu kapky, zaševelení lístku či okouzlení dívčí tváří ozářenou sluncem k sociálním konfliktům a střetům epochálních rozměrů. Astafjevovo dílo jako celek a jeho romány zvláště, tento originální „východoslovanský rukopis", jakoby stále znovu se rodící v několika stupních, ukazuje to, co bylo pro ruskou literaturu na rozdíl od západoevropských uměleckých modelů charakterisické: vyostřenou historicitu, překonávání normativní krásy a iluzorní harmonie, tíhnutí k ideálu skrze nelítostnou analýzu lidské osobnosti, tvorbu nových tvarů, která nutí vzpomenout na rozlévající se proud *Vojny a míru* i na bolestně pronikající skalpel *Zločinu a trestu*.

Svéráznou historicitu vykazuje také románová tvorba Sergeje Jesina (roč. 1935), jenž se stal širší čtenářské obci známý až po vydání románu *Imitátor* (1985, čes. 1987). Hlavní postava této prózy profesor Semirajev, ctižádostivec, „člověk z podzemí 20. století" je pokračováním rozsáhlé genetické linie tkvící až v evropské renesanci. Některé literární proudy současnosti spatřují největší nebezpečí pro člověka (ovšem kromě nukleární katastrofy a pandémií typu AIDS) v likvidaci tzv. životního prostředí. Jesin vyjadřuje jinou teorii: největším nebezpečím není negativní změna prostředí, ale samotného člověka, neboť od něho se odvíjí vše ostatní. V románu o „lásce a přátelství" *Muž na výši doby* (Временитель, 1987) Jesin zase analyzuje tyranii cizopasnického průměru. Dva spolužáci z vysoké školy Veniamin Založnikov a Valentin Pylajev se ocitli v jednom rozhlasovém studiu jako spolupracovníci. Román je konfesí slabého Veniamina (Véni), který před čtenářem krok za krokem odhaluje historii „lásky a přátelství", spíše však „nenávisti a zrady". Rozsáhlá retrospektiva začíná ve chvíli, kdy Pylajev jako velký šéf odevzdává Véňovi, s nímž udržuje jakoby „studentské styky", rukopis svého díla. Minulost obou protagonistů je tak viděna dvojí clonou: skrze paměť Veniaminovu a skrze román jeho přítele-nepřítele. Grafomanské dílko odhaluje Véňovi v plné nahotě jeho zmarněný život: jeho dcera vlastně není jeho, manželka mu patří jen podle oddacího listu, jeho zaměstnání plně závisí na všemocném vedoucím, který „dělá" z přihlouplých popěvků velké hity.

Úloha metaprózy je tu zjevná: přímé líčení reality

je cloněno jednak Pylajevovým opusem, který Založnikov redakčně upravuje, jednak sítí odkazů na Shakespearova Hamleta. Jesin je ironický pozorovatel a glosátor lidských nectností, ale současně je to umělec, který obnažuje mechanismy lidského jednání, opíraje se o tradice ruské psychologické prózy. Podobné rysy má i román *Voyeur* (Соглядатай)[23] a lze tudíž říci, že Jesin píše variace na určité téma, které bychom mohli nazvat imitátorstvím, cizopasnictvím, oportunismem, voyeurstvím. Nahlíží tyto jevy pokaždé z jiného zorného úhlu, stále podrobněji a vždy trochu jinak.

Po malíři a kulturním činiteli a parazitním „příteli" je tentokrát ve středu autorovy prózy herec a režisér Denis Sumajedov, mocný muž velkého filmového studia. Incipit románu je tvořen metodou „in medias res": „klasik" Sumajedov ocitající se ve víru glasnosti a perestrojky se chystá natočit film založený z valné části na jeho životě, jakýsi film-životní dráhu. K tomuto projektu je vyprovokován událostmi ve studiu: je napaden jedním mladým režisérem a v následujících volbách není zvolen do předsednictva. Když ho šofér veze domů, spočívá jako obvykle na levém zadním sedadle a tiše se diví, proč se o něj nepokouší infarkt. Má vztek, cítí nenávist k mladým, kteří využili příznivé doby; současně však v něm roste přesvědčení, že na tento atak musí rázně odpovědět: vytvořit film, který by jednou provždy ukázal, že jeho sláva oficiálního tvůrce je oprávněná, že je stále velkým umělcem. Dílo by bylo svéráznou obranou proti vrtošivým, vzpurným mladíkům a Sumajedov neváhá položit na misku vah celý svůj životní příběh.

Román se odehrává v tehdejší současnosti, obsahuje režisérovy poznámky, komentáře k naší době, ale zároveň se prolamuje do rozsáhlé retrospektivy vlastního scénáře. Prvek metaliteratury se zde projevuje jinak než v *Muži na výši doby*: je kompletním rámcem díla, nikoli jen clonou, jíž je děj nahlížen. Sumajedovův otec byl významným politickým a vojenským činitelem, oba rodiče byli přesvědčení bolševici. Textem se mihnou velkoměstské domy a Dálný východ, kde otec také působí. Konec třetí dekády však rodinu tvrdě zasáhne: otec je zatčen a mizí v jednom z tisíců sibiřských táborů, matka podléhá zákeřné chorobě a malý Sumajedov se ocitá jako sirotek u osamělé tety. Otcovo zatčení nebylo v okolí ničím výjimečným: Sumajedovovi spolužáci znali takové případy z vlastních rodin. Sumajedov však otcovo zatčení chápe nikoli jako tragédii, ale jako svůj společenský neúspěch. Proto mluví o „služební cestě", i když jeho slova budí mezi mládeží posměch. Otec však ve vražedném prostředí nezahynul a s rodinou si dopisoval. Otcovy listy, které se dostávaly ven v taškách zaměstnanců a pod košilemi propuštěnců, syn vůbec neotvíral a ukládal je neporušené do krabičky. S hrůzou zjistil, že na tetin dotaz, který se týkal synova eventuálního odchodu do učení, otec odpověděl slovy z novinových úvodníků (teta dala na řeči známých a zatoužila po vlastní rodině). Otec se z tábora vrátil, ale syn s ním už nikdy nenavázal normální kontakt, chápal vše jako přítěž. Zpočátku tj. vzápětí po propuštění, pobýval otec v tetině bytě ilegálně, neboť pro město neměl povolení; přesto se stačil seznámit s domovnicí Oňkou, která se mu stala partnerkou. V prolínajících se scénách minulosti a přítomnosti se děj hned vrací, hned postupuje vpřed: do popisů období po 20. sjezdu KSSS se vplétá filmování detektivky, problémy kolem chystaných vdavek sestry Zoji a znovu se objevuje trauma rekapitulujícího člověka, který chce ještě světu ukázat, ale nemá už dostatek sil a příliš zabředl v sítích minulosti … Nikdo už nikdy nesmí trpět a Sumajedov podepisuje souhlas s vdavky své sestry Zoji do ciziny.

Tři Jesinovy romány už poetikou svého titulu zjevně odkazují k jedné postavě, k typu člověka, jehož chování a jednání, mechanismus jeho činů, pragmatiku jeho konání analyzovaly (a to i v symbolické rovině, např. v Imitátorovi zhlížení v havranovi nebo motiv sataniády ve Voyeurovi). Podstatným prvkem ve stavbě tohoto románu je hledání kořenů lidského typu, který se projevuje dvojsečně: odhaluje sama sebe, ale současně jako ostří břitvy proniká do morálních vředů společnosti. Typ, který Jesin z různých stran nazírá, bychom mohli nazvat „neúplným člověkem". Je to intrikán, imitátor, cizopasník, pozorovatel života jiných, tvůrce filozofie „člověka z podzemí". „V našem století, které opovrhuje historií, občas i stránky vlastního životopisu poznáváme jen náhodně. Kdyby jen on, Sumajedov, nesestoupil do sklepa muzea. Vede nás ruka boží, ale dobře, říkejme tomu náhoda. Snad i tento sklep postavil majitel kupec, aby tu nejen skladoval zboží, ale byl ve své době zabrán, aby v něm postupně hospodařili bílí, rudí, revoluční sovět, zplnomocněnec čeky, zplnomocněnec NKVD, veterinární laboratoř, zásobovací kombinát a muzeum."[24]

Jesinova psychologická próza má vždy historický rozměr a zvláště *Voyeur* má takřka „matrjoškovitou" kompozici: Sumajedov postupně, po kousíčkách, zvolna, slovo za slovem proniká ke své minulosti

a tím k podstatě svého „já“. Najdou se ovšem různí průvodci světem mrtvých, Charónovým hájemstvím, jako je Lija Isaakovna Tacová, ale musí chtít především on sám. Od nenávisti k „jurodivým“ mladíkům, kteří svrhli nenapadnutelné veličiny, proniká spolu se svým nohsledem Korotkovem stále hlouběji do minulosti. Mnohem lépe však chápeme, že Sumajedov není netalentovaný tvůrce, ale že ve věčných kompromisech talent „rozměnil na drobné“ a dál – aby si udržel vliv – uchyloval se i k plagiátu, neboť v mladém režisérovi spatřil tu autenticitu umění, kterou sám kdysi měl a kterou nenávratně ztratil. Kde byla příčina této deformace charakteru? „Sumajedov nemůže otci odpustit jen svůj věčný strach: nejdřív dětský, pak chlapecký a potom jinošský. Vždyť, on, Sumajedov, se ‚probál‘ celý život“.[25] Kdo bude soudit tohoto filmového imitátora? Mladík, který se nikdy nemusel bát? V tomto smyslu vstupuje Jesinova intimně psychologická analýza do sféry ostře a aktuálně společenské a politické. „Ztracená generace“, smutek poválečných sirotků … Georgij Prjachin nazývá tyto lidi „generací na zkoušku“.

Jestliže *Voyeura* můžeme chápat jako román životní dráhy „neúplného člověka“, jehož „neúplnost“ je však rezultátem této dráhy, neznamená to, že v něm nejsou jiné tvary a stavební komponenty. Nápadný je především motiv stáří a stárnutí, strachu ze zániku, ze smrti. Obava z odchodu z funkce, ztráty vlivu je vlastně obavou z fyzického zanikání, které „společenská smrt“ předchází. Je pozoruhodné, že k fenoménu smrti se moderní literatura znovu a vehementně vrací, ale nejenom ona: i v denním tisku se stále častěji setkáváme s úvahami o tomto jevu, který jsme kdysi z různých důvodů vyškrtli ze seznamu „povolených“. Podívejme se na Fuksovu Vévodkyni a kuchařku (1983) a na dílo G. Garciíi Márqueze, zejména na Lásku za časů cholery (El amor en los tiempos del cólera, 1985, čes. 1988), a uvědomíme si, nakolik bylo toto téma anticipující rozpad jedné části tehdejšího světa a celkový „big bang“ dominantní. I *Voyeur* je vlastně románem o stáří a stárnutí, o deptající a ochromující síle nezadržitelných biologických pochodů, které nemají slitování ani s vysokým společenským postavením, ani se zásluhami a mocí. Komplikovanost románové struktury je ještě násobena metavrstvami. Může mít různé podoby, například „románu o románu“, „románu v románu“, ale může se omezit jen na okolnosti vznikání románu. Jesinova metaprózase do této typologie nevejde, neboť metavztah se promítá nadvakrát: je přítomen jednak v komentářích, poznámkách, které se týkají přípravy vytvářeného scénáře, jednak je oním scénářem celý román, který jako syrový a nepředstíraný průnik do životní dráhy staví „voyeur“ Sumajedov na svoji obranu. Román splývá s filmem a film s románem; metoda vznikání scénáře, doplňování a zpřesňování je tak velmi působivou metodou románové analýzy. Jinak řečeno: příprava na dílo je už dílo samo. V metodě postupného, stále hlubšího odhalování, obnažování dřeně problému uplatnil Jesin podle mého soudu úspěšně složitou vyprávěcí strategii, která ústí do ambivalentního systému hodnocení, jenž nemůže zastavit definitivní závěry, ale spíše rozjitřit představivost, vyvolat vzrušení, snad i popudit. Chladný stratég Jesin si se svým literárním dítětem umí pěkně pohrát. Jesinovo tíhnutí k metapróze zde není prvním: podobně, i když méně složitě, je metavztah budován i v *Muži na výši doby* (literární dílo je clonou, jíž je viděna minulost i přítomnost protagonistů).

Vracíme se k základnímu problému – k hlavní postavě. „Neúplný člověk“ Sumajedov, pokrevní příbuzný „imitátora“ Semirajeva i „cizopasníka“ Pylajeva, se v lecčems podobá těm zástupcům nešťastlivců, jimiž byla zaplavena ruská literatura 19. věku. Tehdy se jim říkalo „zbyteční lidé“. Je to jistě název už vžitý, klasický, ale přece jen: pro koho zbyteční? Užitečnost v umrtvujícím třicetiletí vlády Mikuláše I. byla asi jiná než v období reforem. Jesin analyzuje jinou dobu, ale jeho otázka není o nic méně naléhavá: neptá se však již po použitelnosti či nepoužitelnosti člověka, ale na to, zda svrchovaně naplňuje svůj lidský úděl. Zvolna, ale o to důsledněji rozplétá gordický uzel rozmanitých vztahů, nachází změť důvodů, ale jednoznačně je nevyslovuje. Rozkrývá však do omračující hloubky lidskou duši: „Jak je to tam u Danta? Devátý, poslední kruh? Ale to je řečeno moc energicky, protože ráj a peklo má každý ve své duši.“[26] Lydia Ginzburgová ve své známé práci o psychologické próze napsala, že umění je vždycky organizování, boj s chaosem a nebytím, s nenávratným uplýváním života. Tento typ románu, jaký na sklonku sovětské éry prezentovali mimo jiné G. Semjonov, V. Makanin, S. Jesinem a jiní, jako by potvrzoval oprávněnost této teze; jeho umělecké prostředky jsou ovšem jiné, než jaké nacházíme u L. Tolstého nebo F. Dostojevského.

Příznačným emblémem historicity ruského románu končící epochy sovětského impéria je „malý román“, resp. románová novela Daniila Granina (nar.

1919) *Neznámý*[27] vydaná v předvečer neúspěšného pokusu o převrat a následného rozpadu SSSR. Sergej Ignaťjevič Iljin jede v autě s kolegou Usankovem na nádraží. Jsme v Leningradě v době bílých nocí. Když zahnuli na Fontanku, ocitli se zcela v oné magické barvě bledého přísvitu. Mezi žulovými zdmi nábřeží spočíval zářící pruh vody světlejší než nebe. Voda byla stříbřitá a hladká. V tomto zázračném období mluví oba o závažné věci: na náměstka ministra jsou velké stížnosti; bere úplatky, koberce, peníze, skandál už propukl. Oba vysocí úředníci si myslí, že teď už je ideální příležitost vyřídit vše, jak se říká, z jedné vody načisto. Sergej Ignaťjevič poslouchá, kývá a občas prohodí své „no, no". Auto vjíždí do aleje k Michajlovskému zámku. Vpředu se matně černá velká postava bronzového Petra I. Iljin ubral plyn. Kdysi ve škole jim dějepis vykládal nějaký Tim Timyč a sem je také kdysi dovezl; tenhle Petrův pomník mu připadal zdařilejší než Měděný jezdec: jde o basreliéf, kde spolu s Petrem je i Menšikov. Pak učitel vykládal o původu nápisu, o vztahu Pavla a mátušky Kateřiny. Historie byla pro Tima Timyče řetězcem nerozluštěných záhad, spiknutí a únosů. Včerejší favorit kamsi zmizel, rozumný projekt byl náhle zlikvidován, tajné dokumenty se ztratily. Sám Iljin toužil po tom, aby se stal historikem, ale život se utvářel jinak. Už se nic nezmění, je třeba jen dožít: „Měl odbočit nalevo na Sadovou. Iljin se mechanicky podíval do zrcátka a to, co tam uviděl, ho přinutilo zabrzdit. Tři lidé, jeden za druhým, kráčeli přes cestu směrem k zámku. Na hlavě měli čapky, dlouhé, zelené mundury se leskly zlatými knoflíky …"[28] Byli to vojáci z časů cara Pavla. Iljin i Ušankov předpokládají, že se tu filmuje. Zastaví před zámkem a Iljin jako posedlý se ptá vrátné. Ta ovšem o ničem neví, žádné filmování se nekonalo, žádní vojáci sem nevešli. Dojedou na nádraží, Usankov sedá do vlaku a ještě upřesňuje strategické tahy. Ale Iljin je už jinde. Zvlášť přesně si vzpomíná na posledního vojáčka s rozhodným výrazem v tváři. Doma si Iljin najde vlastní fotografii z desáté třídy: Serjožka je tu v bundičce s dlouhými vlasy, sedí na zemi hned v první řadě. Vypadá jako tajemný vojáček z časů cara Pavla. Na počátku června odvezl Iljin rodinu na chatu k ženiným rodičům. Městský byt se vyprázdnil.

Takto začíná novela Daniila Granina *Neznámý*. V centru pozornosti novel a románů D. Granina byli vždy lidé pevného charakteru posedlí vlastní představou a posláním, lidé, kteří často v náhlém prozření a vytržení odhalovali esenci bytí (Letím do bouřky, Zpáteční lístek, Obraz, eseje Třináct schůdků, román Zubr). Již zde je patrné směřování k mravnímu přesahu, k transcendentální rovině bytí (ale nikoliv v nadnesené rovině, ale vždy v prolnutí s každodenností lidské existence, s prostotou materiálního života), která se povznáší nad pragmatismus. Základním problémem byl však mravní konflikt, etický rozměr vědy a lidského poznání. V *Neznámém* se nesetkáváme ani tak s postupností zrání, s upřesňováním charakteru, jako spíše s náhlým zjevením, které nutí radikálně pozměnit koncepci světa. Takové momenty ovšem Graninovo dílo vždy mělo, ale nikoli tak výrazné a na tak malé, koncizně utvářené ploše... Jedna jediná událost odděluje fádnost života od průrvy, kterou proudí světlo. Iljin „dá do závorek" celý život, izoluje se od rodiny, soustředuje se jen na problém tří důstojníků cara Pavla. Bylo to zjevení, přízrak? Kdo mohl být ten poslední, podobný jemu samému? Jde do knihovny a neobratně lže o nějakém novém filmu. Chce vidět vojenské uniformy, listuje starými knihami: „Tisíce knih, které už nikdy nepřečte. Krásné, staré knihy. A najednou si pomyslel, že ty staré knihy, které pro něho vyhledali, byly vždy zajímavé. Mezi nimi bylo určitě méně těch hloupých než teď. Stejně jako staré domy. Byly vždycky krásné. Ne jako ty nové. Za starých časů byli i lidé chytřejší a talentovanější. Tato myšlenka ho překvapila."[29]. Drobný stařeček, archivář s prsty zažloutlými od cigaret, mu nabízí pomoc. Iljin se mu svěřuje: zdálo se mu, že ti vojáčci šli do zámku s nějakým posláním. Archivář přikyvuje: myslel jsem si to, i mezi nimi byli slušní lidé. Archivář Albert Anisimovič říká: Svědomí je semenem tvůrce, je mimo čas, žije podle zákonů věčnosti. Ale jak je to možné, že se Pavlovi důstojníci objevili začátkem léta v Leningradě za bílých nocí na sklonku druhého tisíciletí? To přece odporuje všem zákonům. „Vaše generace je nešťastná", říká stařeček.

Jednoduchost *Neznámého* je nápadná. Jde v podstatě o jediný konflikt, o jednu událost, která je hybatelem duševního procesu, v němž si člověk uvědomuje vinu a hledá očištění. A je možné, že zjevení tří Pavlových důstojníků bylo opravdu znamením věčnosti a je také možné, že šlo o halucinaci – to ostatně není důležité. Duše se dala do pohybu. Východoslovanské oproštění, odhození pragmatičnosti, poetika viny a vykoupení, trestu a odpuštění prochází jako červená nit Graninovou novelou a vyvolává velké téma spojitosti například s mučivým dílem Jurije Trifonova, v němž se metaforicky a metafyzicky prolíná

život otce a syna. A s typicky ruským manifestačním a sebezničujícím odmítnutím moci, s úplným odchodem od mocenských pák (vzpomeňme na legendu o zmizení cara Alexandra I. nebo na Mandelštamův verš „moc je odporná jak bradýřovy ruce"), u ovládacího pultu moci nemůže dlouho zůstat čestný člověk. *Neznámý* také vede k úvahám o hledání niterné pravdy, hlubinného smyslu lidského života. Strach, který provází člověka od počátku, lze překonat i vytvářením iluzívních modelů světa z obavy před odhalením nějaké strašné pravdy. Člověk se v tomto pojetí jeví jako hádanka, jako šifra, která ani nemůže být rozluštěna do konce (Dostojevskij). Jako v pohádce o Kostějovi: odhalíme jeho matrjoškovitou strukturu a pronikneme k tajemství jeho života: ale co pak? V antinomiích uzavřenosti a otevřenosti, prázdnoty a plnosti, klidu a pohybu, vysokého a nízkého, naivity a skepse, konvenčnosti a nekonvenčnosti, časovosti a věčnosti je nutné najít novou rovinu, nový smysl. Není to však jen nová iluze? Lidská touha po splynutí s transcendentnem se mísí s agresívní žízní po absolutním poznání, kruh se uzavírá, vyšší mravní rovina se promítá zpět do světského života, naplňuje jej novým obsahem.

Historicita ruského románu však nemizí ani v ruské postmoderně. Když pomineme „encyklopedii ruské literatury" a současně „rukověť ruského alkoholismu", totiž román Moskva–Petušky (psáno 1968–1969, zahran. vyd. 1973, v SSSR 1990) Venědikta Jerofejeva (1938–1990), zůstává tu mnohem později napsané dílo Viktora Pelevina (nar. 1962) *Čapajev a Prázdnota* (Чапаев и Пустота, 1996, č. 2001)

Incipit díla odkazuje k ruské literatuře 20. let 20. století, některé scény k Bulgakovovu *Divadelnímu románu* (Театральный роман, 1934–1936, č. 1966): takové travestie rané sovětské skutečnosti se vyskytovaly již tehdy; anekdoty o Čapajevovi, z něhož spisovatel Dmitrij Furmanov (1891–1926) – také jedna z postav Pelevinova opusu – udělal ideál (román *Čapajev* vyšel 1923) – bývaly v Rusku východiskem takřka tradičním. Také sžíravá satira na pitvořící se ruské literáty v revoluci byla pro tuto produkci příznačná (popis literárního klubu). Podobně tradiční je líčení bolševismu jako obrovitého, převratného jevu. Nového účinku dosahuje tak Pelevin parodií na druhou: ve stínu se tyčí stará známá historie o historii manipulované elitou: ti chytří přesně vědí, oč tu běží a trpí, když se jim do hry pletou lidé Furmanovova typu.

Dílo na pokraji snu a skutečnosti není také ničím novým, byť sem zasahují psychedelické jevy. Andrej Bělyj se tu šklebí z každého koutku této prózy, on i jiní Rusové se svým zbožněným asiatstvím. Ambivalence nemající řešení, dráždivě otevřená všem možnostem je pro postmodernu charakteristická. Zdůrazňuji – na rozdíl od jiných – Pelevinovu tradičnost záměrně: jeho novost spočívá spíše v různých kombinacích již v ruské literatuře dosaženého nebo variováním modelů, které tu již byly – to však svědčí naopak pro toto dílo, neboť také tradiční moderní pojem originality kultivovaný od renesance vzal v postmoderně za své. Nové kvality dosahuje Pelevin spíše hromaděním kvantity parodií, jejich obrovitostí a intenzitou. Od parodie na ruskou duši, ruskou revoluci až k sarkastickým narážkám na televizní tzv. vědomostní soutěže: v tom dosahuje kýžené snovosti, přízračnosti, děsivé prázdnoty víc než líčením stavů na pomezí šílenství nebo psychedelických halucinací.

Pelevin jako postmodernista cizopasící na historicitě ruského románu tuto historicitu umocnil: centrem jeho historicity je právě historicita ruského románu.

Poznámky

[1] N. V. Gogol: Mrtvé duše. Praha l968, s. 181 (přel. N. Slabihoudová).

[2] Н. Бердяев: Душа России. Москва l9l5, c. 38–39 (přel. ip).

[3] D. S. Merežkovskij: Duše Dostojevského, proroka ruské revoluce. Praha l923.

[4] T. G. Masaryk, Rusko a Evropa, 3. vyd., I., Praha l93l, s. 5–6, 10.

[5] J. Lotman – B. Uspenskij: Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts). Poetica 1977, 1.

[6] S. Mathauserová: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury. Praha 1988.

[7] Nestorův letopis ruský, přel. K. J. Erben, Praha 1940, s. 82.

[8] Tamtéž, s. 105–106.

[9] O ruských dualitách srv. naši knihu *Genologie a proměny literatury*, Brno 1998.

[10] Jeho posledním dílem byl román Пирамида (1994, Pyramida) s podtitulem Роман-наваждение в трех частях, kde proklamuje staronovou koncepci Stalinova Ruska jako říše Antikristovy.

[11] Москва, Наш современник 1979, 10, 12; 1980, 3; 1981, 1, 5, 7.

[12] Москва, Октябрь 1985, 11.

[13] Москва, Наш современник 1982, 1.

[14] Пушкинский дом. Новый мир, Москва 1987, 10, 11, 12.

[15] Москва, Новый мир 1988, 8–11.

[16] Новый мир 1988, 9, s. 83 (přel. ip).

[17] Верный Руслан. История караульной собаки. Знамя, февраль 1989.

[18] Верный Руслан. История караульной собаки. Знамя, февраль 1989, s. 91.

[19] Покушение на миражи. Новый мир 1987, 4, 5.

[20] Магические числа. Новый мир 1985, 6, 7, 8.

[21] Z českých rusistů se Astafjevovu dílu soustavně věnuje Zdeňka Matyušová. Viz její monografii *Cestou k člověku (Viktor Astafjev a jeho doba)*. Nitra 2003,

[22] V. Astafjev: Její Veličenstvo ryba, Praha 1981, s. 49.

[23] Соглядатай. Роман. Знамя 1988, январь, февраль.

[24] Знамя, февраль 1988, с. 88, přel. ip.

[25] Знамя, февраль 1988, s. 119, přel. ip.

[26] Знамя, 1988, февраль, с. 116.

[27] Неизвестный человек. Дружба народов 1990, 1.

[28] Неизвестный человек. Дружба народов 1990, 1, s. 7. Překlad všech ukázek ip.

[29] Неизвестный человек. Дружба народов 1990, 1, s. 11.

XI. Ruský román jako „gotická“ spojnice

Osmnácté a rané devatenácté století byly pro ruskou literaturu charakteristické rozvojem tří evropských modelů: sentimentalistického (cestopis a epistulární román), pikareskního (dobrodružného) a „gotického“. Tato situace má co do činění s obecným paradigmatem ruské literatury. [1]

Klíčovou otázkou, jež se týká evoluce ruské literatury obecně jsou – jak už řečeno jinde – antinomie domácího, autochtonního a cizího, importovaného. Od počátku jsou tyto prameny ruské literatury viditelné a zřetelně odlišitelné. Hlavní vývojovou linií ruské literatury je pak dlouhý proces překonávání těchto antinomií: východní – západní, ruský – slovanský, východoslovanský – jihoslovanský (staroslověnský, církevněslovanský), moderní – archaický apod. To ovšem do jisté míry vychází z obecnějších modelů utilitaristického a antiutilitaristického, jak jsme zaznamenali už jinde.[2]

„Gotická“ spojnice v ruské literatuře je částí neustálého konfliktu mezi dramatickým, vnějším a intenzivním, vnitřním a extenzivním, popisným principem. Je spojena především s vrcholem ruského románu v němž je tento konflikt dominantní: zatímco statické či stacionární, pasivní, popisné a kronikové zásady mají kořeny v autochtonních vrstvách ruské literatury včetně její byzantské inspirace, intenzivní na straně jedné a dobrodružné prvky na straně druhé jsou součástí západoevropských modelů, které do Ruska výrazněji pronikaly od 17. století: i většina asijských kulturních modelů se do Ruska dostávala přes Evropu.

Jedním z nejvlivnějších faktorů tohoto konfliktu a těchto soubojů byl neukončený proces sekularizace: přítomnost sekulárních literárních žánrů včetně románu byla tudíž pociťována jako nepřijatelná, snad i hříšná; proto konečný poetický tvar ruského románu byl zřetelně jiný. V této souvislosti jsem uvedl na scénu pojem „prae–post efekt“ nebo „prae–post paradox“: napodobování západních modelů vedlo ruskou literaturu k utváření spíše existenciálních literárních forem a žánrů, které mohou být nahlíženy jako nová, experimentální fáze literárního vývoje tím, že představují neukončený proces imitace evropských tvarových modelů; v podstatě tedy nedokonalost imitace může být chápána jako inovace a experiment.

Na rozdíl od těch, kteří preferují evropskou, imitativní složku ruské literatury a od těch, kteří zase dávají přednost jakoby původním ruským, autochtonním modelům (V. Kožinov) a mluví o 250 letech ruského zpoždění za ostatní Evropou, zdůrazňujeme postupnou absorpci západních modelů, které však vypadají podivně, neboť jsou prostoupeny také domácími, rusko–byzantskými a folklórními kořeny: proto se ruské baroko mohlo objevit v 17. a 18. století stejně dobře jako v 19. století například v Gogolových povídkách, sentimentalismus přijal Nikolaj Emin, podobně jako A. N. Radiščev a N. M. Karamzin, ale také F. M. Dostojevskij v Chudých lidech (Бедные люди, 1846), který tím polemizoval se sociálně orientovanou poetikou tzv. naturální školy, a romantismus mohl převažovat ve V. A. Žukovském a A. S. Puškinovi, stejně jako u slavjanofilů až do 80. let 19. století. Takové permanentní návraty ke kulturním modelům, proudům a tvarovým postupům byly, jak se zdá, typickými rysy literárního vývoje až do 21. století.

Gotický model byl pravděpodobně nejslabší a měl své příčiny vyrůstající z ruské literární evoluce; v době, kdy díla anglického „gotického“ románu pronikala na evropský kontinent, orientovala se ruská literatura více na model osvícenský, racionalistický; proto první

ruské překlady děl Anne Radcliffové jsou koncipovány v racionalistickém, nikoli protiracionalistickém kódu. To je asi důvodem, proč ruská literatura dávala přednost jedné specifické vrstvě gotického modelu, a sice obrazu otřeseného, starého racionálního světa jako cestě nikoli k čistě romantické vzpouře, ale spíše ke skryté, „nadrozumové", superrealistické podstatě lidské a kosmické existence (viz Dostojevského výrok, že je realistou ve vyšším či nejvyšším – rus. высшем – slova smyslu).

Jeden ze stupínků „gotické" inspirace v ruské literatuře může být spojován s Karamzinovým epistulárním románem *Dopisy ruského cestovatele* (Письма русского путешественника, 1791–1792, kompletně 1801), který hrál klíčovou úlohu v utváření moderního ruského románu. Nejen to – podivuhodný Karamzinův cestopis – spíše filozofický a literární traktát – je cenný jako svědectví o mentalitě posledních desetiletí „věku rozumu". Podstatnou součástí *Dopisů ruského cestovatele* (viz výše) jsou kapitoly věnované Anglii a anglické literatuře; sám autor byl vášnivým čtenářem všeho anglického, zvláště anglické sentimentalistické poezie a prózy. Jeho povídka *Ostrov Bornholm* (Остров Борнгольм, 1794) inspirovaná plavbou Baltem obsahuje vágní incestní motiv na pozadí typické středověké, gotické scenérie samotného ostrova.

Ruská tradice enigmatické prózy má kořeny také v německé „romantice" spojované mimo jiné s E. T. A. Hoffmannem, jehož poetika se v Rusku objevuje například v díle Antonije Pogorelského (1787–1836), vlastně Alekseje Aleksejeviče Perovského, nemanželského syna hraběte A. K. Razumovského a hraběnky Marie Sobolevské, jenž strávil dva roky jako voják v Drážďanech. Po krátké službě v ministerstvu osvěty odešel do penze. Od počátku 20. let 19. století trávil život na Ukrajině (v Malorusku) na svém statku. Jeho nejvýznamnějším dílem je *Dvojník aneb Mé večery v Malorusku* (1828, Двойник, или Мои вечера в Малороссии), který uvedl postavu dvojníka (Doppelgänger), již pak rozvíjel F. M. Dostojevskij. V prozaické fantazii *Černá slípka aneb Podzemní obyvatelé* (1829, Черная курица, или Подземные жители) popisuje tajemné podzemní království, i když celý příběh má spíše jen didaktický, moralizující ráz. Novela *Jeptiška* (1833, Монастырка) těží z populárního tématu evropských literatur v návaznosti na sentimentalistickou poetiku. Stopy „gotické" inspirace jsou v prozaických dílech Pogorelského řídké – je to spíše německá romantická tradice („*die deutsche Romantik*") spjatá s poetikou *Schauerroman* a středověkými folklórními motivy.

Ruský děkabristický prozaik Alexandr Bestužev-Marlinskij (1797–1837) na druhé straně chápal „gotické" modely jako příležitost k manifestaci existenciální dimenze lidského osudu v románech *Hrad Wenden* (Замок Венден, 1823), *Hrad Neuhausen* (Замок Нейгаузен, 1824), *Zrádce* (1824, *Изменник*) a *Turnaj v Revelu* (1824, Ревельский турнир), které proklamují revoltu a symbolicky se objevily v předvečer děkabristického povstání. F. M. Dostojevskij využíval gotické struktury v protikatolickém duchu vyjádřeném například v Lewisově (Matthew Gregory Lewis, 1775-1818) *Mnichovi* (The Monk, 1796; lze srovnat s Diderotovou Jeptiškou), zvláště v *Legendě o Velikém inkvizitorovi* v bratrech Karamazovových v popisu španělské inkviziční scenérie jakoby převzaté z anglické „gotiky".

Předchůdcem Dostojevského i v užití enigmatické tradice byl ovšem N. V. Gogol. Raná díla tohoto rusko–-ukrajinského autora jakoby inspirovaná ukrajinským folklórem byla především reflexí romantické adorace orální tradice. Jeho rané povídky ze sborníků *Вечера на хуторе близ Диканьки* a *Миргород* mají společné motivy s jeho slavnými „petrohradskými povídkami", hořkými komediemii a „poémou" *Mrtvé duše* (1842). Gogolovský svět je – jak se zdá – začarovaným královstvím, v němž se pohybují zvířečtí lidé (budoucí kafkovský motiv „proměny"), loutkovité postavy, hrdinové a hrdinky ve známých scénách „zkamenění" (окаменение, petrifikace).

Ruská percepce „gotických" motivů byla zprvu sporadická a mechanická, i když může být spojována s úrodnou půdou ruské folklórní tradice běsů a jurodivých spolu s exorcistickými praktikami, jak je známe z Avvakuma i sekulárních světských povídek 17. století (*Povídka o Sávovi Grudcynovi*, рус. Повесть о Савве Грудцыне, *Povídka o Frolu Skobejevovi*, Повесть о Фроле Скобееве). F. M. Dostojevskij a jeho ruští následovníci a pokračovatelé v generaci symbolistů a obecně modernistů (D. Merežkovskij, F. Sologub, L. Andrejev) překročili vnějškovou poetiku do vnitřního modelu: motiv dvojníka je spjat s Hoffmannovou poetikou percipovanou skrze dílo zmíněného Antonije Pogorelského (1787–1836), stejně jako s rysy francouzského frenetického nebo černého románu či německého románu děsu (Schauerroman).

Česká literární situace byla poněkud jiná, neboť zde byl silný a přímější tlak německého *Schauerromanu*

a francouzského *roman noir* či *frénétique*: anglický „gotický vzorec" (Gothic pattern) byl vnímán spíše prizmatem francouzské a německé kulturní a žánrové tradice. Můžeme jej najít dílem v tzv. romanetech Jakuba Arbesa (1840–1914) spolu s motivy tajemství, jejichž původ je náboženský, resp. magický. Přibližně ve stejné době se objevila díla slavné české prozaičky Boženy Němcové (1820–1862): její obraz světa byl spíše idylický, elegický a sentimentální, zvláště pokud jde o českou šlechtu, která – jak autorka doufala – by měla ve své vlastní zemi hrát podobnou úlohu jako aristokracie polská. Hrad/zámek jako emblém šlechtického majestátu má jak idylický a elegický, tak enigmatický tajemný a zároveň i tragický ráz; může sloužit i jako útočiště v době ohrožení i jako symbol trvalosti hodnot.

Motiv zámku u B. Němcové v románu *V zámku a podzámčí* (1856) fascinoval Franze Kafku (1883–1924): jeho motiv zámku ze slavného stejnojmenného románu reflektuje některé rysy „gotické" románové techniky, jež je však transformována do psychologických struktur: iracionální, ale někdy i viditelné hrůzy středověkých hradů a jejich ruin se stávají manifestacemi lidské duše a psychických procesů jako takových. Mohli bychom říci, že české idylické a sentimentální žánrové podloží sloužilo jako básnické pozadí Kafkovým experimentům. Ale je tu ještě další překvapující až šokující rys této literatury: hrůzné narážky na svět tajemných hrozeb jsou skryty pod povrchem a tvarují se do podivné podzemní řeky, která prochází všemi literárními směry, pokrývajíc naivní preromantismus, osvícenství i realismus, stejně jako prvky racionalistického vidění světa. B. Němcová není první, která tento model iniciovala: je tu ovšem Karel Jaromír Erben (1811–1870), nazývaný antiromantickým romantikem s básnickým cyklem *Kytice z pověstí národních* (1853, 1861); byl silně zasažen baladickým folklorem, ale invenčně jej vyvinul a přetvořil, podobně jako N. V. Gogol traktoval pseudofolklórní ukrajinské báchorky již ve *Večerech na dědince blízko Dikaňky*.[3]

Takže můžeme říci, že kafkovský model „gotického vzorce", jenž pokračuje v české linii, se zakládá na skutečných strukturních vzorcích v českých artefaktech samotných. V Kafkových románech, zvláště v *Procesu* (Der Prozess, napsáno 1914-1915, vyd. 1925) a *Zámku* (Das Schloss, napsáno 1922, vyd. 1926) a je ruská linie Dostojevského prostoupena tímto českým žánrovým zázemím.

Kafkovská linie transformující gotickou a idylickou obraznost pokračovala v díle několika českých spisovatelů a filozofů 20. století. Jedním z nich byl Jan Weiss (1892–1972), jehož dílo bylo ovlivněno expresionistickou poetikou, např. v *Domě o tisíci patrech* (1929) a v menší enigmatické próze *Zrcadlo, které se opožďuje* (1964) nebo *Meteor strýce Žulijána* (1930).

Ladislav Klíma (1878–1928) – kromě filozofických spisů, jako jsou *Traktáty a diktáty* (1922), *Vteřina a věčnost* (1927) a *Svět jako vědomí a nic* (1904) – napsal řadu fragmentárních románů, jako např. *Český román* (část 1967, v úplnosti 1993), *Slavná Nemesis* (1932) a *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928), kde podivuhodně reflektoval „gotickou" inspiraci.

Egon Hostovský, česko-židovský spisovatel, československý diplomat a posléze emigrant v Norsku a v USA, který pokračoval v kafkovské tradici české literatury v raných novelách založených také na poetice českého expresionismu *Zavřené dveře* (1926), *Stezka podél cesty* (1928), *Ghetto v nich* (1928), *Případ profesora Körnera* (1932), *Černá tlupa* (1933), *Žhář* (1935) a *Dům bez pána* (1937), využil gotických motivů právě v kafkovském smyslu, stejně jako Václav Řezáč (1901–1956) v raných novelách *Černé světlo* (1940), *Svědek* (1942) a *Rozhraní* (1944), v nichž si pohrává s hranicí světla a temnoty, jež symbolizují vývoj lidské psychiky.

Jaroslav Havlíček (1896–1943) evokoval hrůzyplnou atmosféru českého provinčního města a dusné prostředí v předvečer nacistické okupace a druhé světové války v milieu Protektorátu Böhmen und Mähren v románech *Petrolejové lampy* (1935), *Neviditelný* (1937), *Ta třetí* (1939) a *Helimadoe* (1940).

Smyslem této úvahy v rámci tématu ruského románu je sledování poetologické linie vedoucí od anglo-německých kořenů k ruskému přejetí a novým českým a německým modifikacím, které spojují skutečné vrcholy světové literatury včetně Gogola, Dostojevského a Kafky s moderní evropskou literaturou 20. století. Tato linie by mohla být ostatně prodloužena až k postmodernismu. Reálné „gotické" stopy by se tím staly méně jasnými a vágními, méně historicky konkrétními.

Vraťme se však k E. Hostovskému, snad nejzajímavějšímu dokladu pokračující gotické linie v česko-německém poetologickém řetězci posilovaném skandinávskou inspirací. Vztah ke kafkovské groteskní a absurdní interpretaci „gotické" poetiky zdůrazněné scenérií Hradčan je takřka přesně reflektován v povídkách Egona Hostovského *Pan Lorenz*, *Modré světlo*

(obě 1934) a *Tři starci* (1938). V Panu Lorenzovi vystupují dva bratři: jeden vydělává peníze, druhý studuje medicínu a je na bratrovi závislý. Gotickou linii tu představuje tajemný pan Lorenz, který nezaměstnaného bratra zve do Mexika. Nikdo ho neviděl, je spíše symbolem sil zla, které budí poněkud postmodernistický pocit nejistoty a víceznačnosti. Sociálními motivy jako východiskem psychologické a enigmatické scenérie připomene Dostojevského a jeho povídky 40. let 19. století. *Modré světlo* je typicky „gotická" historka o hledání pokladu na hřbitově, zatímco *Tři starci* patří k biografickým narativním strukturám, jež zdůrazňují lidský život jako něco neuvěřitelného, nestálého a tajemného. Je charakteristické, že Egon Hostovský – na rozdíl od jiných výše zmíněných autorů – neopouštěl tuto „gotickou" pozici ani v románech a novelách uveřejněných v USA, např. *Tři noci* (1964), *Epidemie* (1972) a *A Charity Ball,* který byl takto uveřejněn poprvé anglicky (1957, česky jako *Dobročinný večírek*, 1958, 1990): tajemný návštěvník, jenž se pokouší proniknout do bytu otřesené rodiny, tajuplné smrti a epidemie, která zachvátí město, v němž žije hlavní postava ohrožovaná nezaměstnaností a kde se odehrává dobročinný ples, vrcholí sebevraždou – všechno to představuje svět absurdních osobních vztahů a otřesených a později zcela zničených hodnot – „gotická" poetika je tak emblémem katastrof lidské duše.

Gotická linie v ruské literatuře pokračuje i ve 20. století, ale zde jsme se snažili ukázat jen poetický proud táhnoucí se od „gotické" poetiky k ruskému romantismu a novoromantickým strukturám, jež se pohybují v celém pásu narativní prózy, ale v románu nejpříznačněji, a které působí na česko-německý komplex reprezentovaný Kafkou a jež reflektovaly českou literární zkušenost spojenou s emblémem hradu a vrstvy nejistoty skryté pod idylickým, sentimentálním a elegickým povrchem; a dále pak k českému expresionismu a psychoanalytickým sondám. Z žánrového hlediska je „gotický" tvar protikladem idylických a elegických staveb; odvrácenou stranou idylických scenérií s absencí konfliktu je permanentní hrozba a nejistota, kterou právě „gotika" evokuje. Moderní psychologický román často představuje typ niterného hororu (intrinsic horror), který pramení z prostupování vnější „gotické" poetiky a vnitřního tíhnutí k idylické stabilitě a řádu věcí.

Gotická inspirace tak působí na literaturu ve dvou směrech: dává moderní próze viditelné tvárné prostředky a pozadí, současně však poskytuje permanentní impulsy pro duševní život člověka, sestávající se většinou z úzkosti a nejistoty. Proto tyto podněty „gotické" poetiky žijí i v novějším a novém románu; ruský román se stal jejich nositelem a prostředníkem.

Poznámky

[1] V kapitole jsme přihlíželi mimo jiné k této sekundární literatuře: R. Anderson: N. M. Karamzin's Prose. Houston 1974. С. Аверинцев.: Славянское слово и традиция эллинизма. Вопросы литературы 1976, 11, s. 152–162. O. Bělič: Španělský pikareskní román a realismus. Praha 1963. A. Bém: Tajemství osobnosti Dostojevského. Praha 1928. Н. Бердяев: Миросозерцание Достоевского. YMCA Press, Praha 1923. R. Bjornson: The Picaresque Hero in European Fiction. University of Wisconsin Press 1977. W. Brown: A History of Eighteenth-Century Russian Literature. Ann Arbor 1980. J. Catteau: La Création littéraire chez Dostoïevski. Paris 1978. G. Clive: The Broken Icon: Intuitive Existentialism in Classical Russian Fiction. New York 1972. A. Cross: N. M. Karamzin: A Study of His Literary Career, 1783–1803. Carbondale and Edwardsville 1971. D. Čiževskij: History of Russian Literature, from the Eleventh Century to the End of the Baroque. The Hague 1960. А. С. Демин: Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. Москва 1977. V. Erlich: Gogol. New Haven and London 1969. D. Fanger: Gogol and His Reader, in: Literature and Society in Imperial Russia 1800–1914. Stanford 1978. D. Fialová: The Gothic Novel: Its Origin, Nature and Legacy. Brno 1973 (diplomová práce). R. Freeborn: The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace. Cambridge University Press 1973. B. Hennessy: The Gothic Novel. Reading and London 1978. D. Hodrová: Místa s tajemstvím. Praha 1994. D. Hodrová: Román zasvěcení. Praha 1993. J. Hrabák: Čtení o románu. Praha 1981. W. Jens: Pan Meister. Dialog o románu. Praha 1967. F. Kautman: F. M. Dostojevskij – věčný problém člověka. Rozmluvy, Praha 1992. F. Kautman: Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského. Praha 1993. F. Kautman: Svět Franze Kafky. Praha 1990. V. Klotz: Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965. В. Кожинов: К социологии русской литературы XVIII–XIX веков (К проблеме литературных направлений). In: Литература и социология. Художественная литература, Москва 1977, с. 137–177. K. Krejčí: Fyziologická črta v české literatuře. In: Slovanské studie, Brno 1979, s. 59-73. Д. С. Лихачев.: Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили. Ленинград 1973. Litteraria Humanitas VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Brno 1998. Editoři: Danuše Kšicová, Ivo Pospíšil. E. Ljackij: Historický přehled ruské literatury. Část I. Staré ruské písemnictví (XI.-XVII. stol.). Nákladem Slovanského ústavu, Praha 1937, přel. Žofie Pohorecká. J. Lotman: – B. Uspenskij: Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur. Poetica 1979, s. 1-40. J. Mandát: Počátky ruského epistulárního románu. Sborník prací filozofické fakulty brněnské

univerzity, D 29, 1982. S. Mathauserová: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury. Praha 1986. B. Müller: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München 1978. H. Nebel, Jr.: N. M. Karamzin: a Russian Sentimentalist. The Hague and Paris 1967. В. Г. Одиноков: Художественная системность русского романа. Новосибирск 1976. П. А. Орлов.: Русский сентиментализм. Москва 1977. Osemnáste storočie v ruskej literatúre. Zodpovedný red. Oľga Kovačičová. Bratislava 1996. Ch. Passage: The Russian Hoffmannists. The Hague 1963. I. Pospíšil: Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury (Poznámky k některým metodologickým problémům). Slavica Litteraria, X 1, 1998, s. 27–37. I. Pospíšil: Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995. I. Pospíšil: Genologie a proměny literatury. Spisy Masarykovy univerzity v Brně, Filozofická fakulta, Brno 1998. I. Pospíšil: Paradoxes of Genre Evolution: the 19th-Century Russian Novel. Zagadnienia rodzajów literackich, tom XLII, zeszyt 1–2 (83–84), Łódź 1999, s. 25–47. Pospíšil, I.: Život protopopa Avvakuma a Karamzinovy Dopisy ruského cestovatele jako uzlové body ve vývoji ruského románu. Litteraria Humanitas V; Západ a Východ – Tradice a současnost (Literární směry a žánry ve slovanských a západních literaturách jako reflexe stavu světa), Masarykova univerzita, Brno 1998, s. 85-109. M. Simpson: The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents. Columbus 1986. В. В. Сиповский: Н. М. Карамзин, автор Писем русского путешественника. Санкт-Петербург 1899. В. В. Сиповский: Очерки истории русского романа I–II. Санкт-Петербург 1909–1910. Smích a běs. Praha 1988. И. П. Смирнов: Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4, Wien 1981. И. П. Смирнов: Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Москва 1977. F. Spielhagen: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883. J. Striedter: Der Schelmenroman in Russland: ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol'. Berlin und Wiesbaden 1961. А. Н. Веселовский: Из истории романа и повести I.–II. Санкт-Петербург 1886–1888. A. N. Veselovskij: Historická poetika. Bratislava 1992. В. В. Виноградов: Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Ленинград 1929. M. de Vogüé: Le Roman russe. Plon, Paris 1886.

[2] Viz naši knihu Labyrint kroniky, Brno 1986, zejména kap. Filozofické pozadí: Dialog s utilitarismem, s. 37–59.

[3] Viz v naší knize Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno 1995.

XII. Cyklizace jako spodní proud ve vývoji ruského románu

Procesy scelování a dezintegrace provázejí román, tedy i ruský román, stejně jako jiné literární žánry a fungují jako významné vývojové impulsy.[1]

Problém básnického a prozaického cyklu ve vývoji literatury lze zkoumat z několika zorných úhlů. Tím nejběžnějším je hledisko literární morfologie spojené s analýzou strukturních změn artefaktu a celého literárního vývoje. Nejběžnější a většinou akceptabilní definice fungování cyklu v literatuře je založena právě na tomto předpokladu. Z tohoto hlediska spočívá ontologie literárního cyklu v napětí mezi jednotou a autonomií, jež utvářejí její antinomickou podstatu. Vzhledem k blízkosti těchto dvou jevů bylo by možné v artefaktu rozlišovat několik cyklizačních stupňů, tj. cyklickou básnickou kreaci nebo cyklickou naraci. Další hledisko spočívá ve filozofické koncepci, podle níž problém cyklu v literatuře představuje pouhou reflexi cyklické podstaty existence obecně (kosmogonický a kosmologický cyklus, geologické cykly ve vývoji různých kosmických objektů včetně samotné Země, civilizační cykly, kulturní cykly, cykly ve vývoji umění včetně literatury aj.).

Chápání cyklu v různých druzích umění obecně závisí na třech zdrojích estetického myšlení tradičně spojovaného s antickým Řeckem: kosmogonii a kosmologii založených na homologii forem (pythagorejská „hudba sfér"), technologii (techné sofistů čili teorii lidské činnosti), psychologii (psyché novoplatoniků čili teorie lidské duše). Je to – bez velké hyperbolizace – projev jisté naivity myšlení stejně jako příliš mechanické reflexe módních trendů v literární vědě, kdy někteří autoři, kteří se zabývají cyklem v literatuře, zdůrazňují obecný vývoj v cyklech jako proces, jenž má jakoby zákonitý charakter. Koncepce cyklického vývoje literatury je spíše hypotetická: není přímého důkazu, že se literatura pohybuje v cyklech; spíše bych řekl, že tu jsou jisté návraty připomínající Eliadeho koncepci tzv. věčného návratu.[2] Některé jevy mohou skutečně být součástí obecného cyklického pohybu, ale je nesmírně obtížné to dokázat, neboť máme k dispozici jen krátký časový úsek. I když některé literární žánry reflektující mýtus a iniciaci mají kořeny v cyklických pohybech[3], lze je jen stěží generalizovat. Proto dávám přednost spíše zdrženlivému, skeptickému pohledu. Fenomén literárního cyklu samotného bohužel někdy přitahuje ploché, módní koncepce a provokuje jednoduchá řešení. To je také jedním z důvodů odmítání těchto spekulativních, někdy snad až exibicionistických hypotéz nebo alespoň jejich „uzávorkování" (Einklammerung).

Druhý přístup je technologický: tendování k cyklickému tvaru je prostředkem formování artefaktu v rámci anticipačního efektu vysvětlovaného např. Z. Mathauserem[4]; analýza kronikálních struktur demonstruje exitenci kauzálně anticipačního řetězce.[5] Na jedné straně literární cykus neznamená jen klauzuru, uzavření, ale také jistou otevřenost nebo pootevřenost artefaktu, autonomii jeho částí a strukturální uvolněnost. Existence literárního cyklu také ukazuje na neúplnost, nedokončenost literárních žánrů, na jejich provizorní ráz. Básnický cyklus je víceméně výrazem pokusu o vytvoření složitější literární struktury, prozaický cyklus znamená také tendenci k otevřenosti, fragmentárnosti, uvolněnosti, připravenosti artefaktu k pružné vnitřní změně. Cyklizace v prozaické tvorbě může také vyjadřovat autorův pokus o vytvoření větší literární entity; v tomto případě má cyklus úlohu technologického nástroje.

Třetí přístup je spojen s psychologickou strukturou autorovy osobnosti a s percepcí artefaktu samotného; všechny obecněji přijatelné definice literárního cyklu jsou založeny na vnitřním napětí mezi umě-

leckou jednotou a autonomií jednotlivých složek artefaktu. Cyklus obecně je obvykle definován jako časový úsek, v němž se události dějí podle určitého řádu nebo následnosti a pravidelně se opakují. V metaforickém smyslu lze umělecký cyklus definovat jako seskupení artefaktů se vzájemně spřaženými subjekty (série básní, románů apod.). Proto nemůže být existence uměleckého cyklu definována v úplnosti: pociťování cyklu často závisí na schopnosti čtenáře (badatele) syntetizovat rozbité fragmenty, které by připomínaly cyklický pohyb, i když ten není (nemůže být) zcela realizován. Z tohoto hlediska by bylo lepší a funkčnější mluvit o cyklu jako o konvenčním termínu, který implikuje cyklickou nebo spíše cyklizační tendenci. Důležitou úlohu v této koncepci uměleckého cyklu hraje čtenářova (badatelova) schopnost kompletovat naznačený cyklický ráz uměleckého díla, což je, jak se zdá, zjevně subjektivní proces, jenž závisí na individuálním přístupu vnímatele. Koncepce literárního cyklu vyrůstá z komplexní kombinace tradičních pramenů estetického myšlení.

Vznik románu v Rusku – jak již uvedeno jinde – byl spojen (podobně jako v jiných evropských literaturách) mimo jiné s procesem sekularizace. Román je podle D. S. Lichačova přirozeným výsledkem zralé fáze ve vývoji národní literatury.[6] Celý problém však spočívá také v tom, že proces sekularizace v ruské literatuře se realizoval poměrně pozdě: jeho počátky jsou de facto spojeny až se 17. a hlavně 18. stoletím; náboženský a církevní charakter národní literatury začal pozvolna mizet, ale v Rusku zcela nezmizel nikdy. Náboženské reminiscence a náboženský ráz ruské klasické a moderní literatury a záměrně vytvářená silná kontinuita se staroruskou vývojovou fází (A. Puškin, N. Leskov, F. Dostojevskij, L. Tolstoj, A. Bělyj, A. Remizov, ale také M. Gorkij a jiní) je nesporný. Religióznost zůstala dominantním rysem ruské literatury i v 19. a 20. století. Jedním z předpokladů existence románu v Rusku jsou časté epické struktury a modely včetně orální epické poezie (byliny, Slovo o pluku Igorově), hagiografie (žitija), kázání (propovedi), rané biografie, dobrodružná próza a – last but not least – kroniky (letopisy), překlady (hlavně z byzantské řečtiny) a různé povídky (skazanija).[7] Kromě již uvedených děl staroruské literatury jsou tu však také díla skutečně klíčová jako *Putování přes tři moře* (Хожение за три моря) tverského kupce Afanasije Nikitina (15. stol.) nebo *Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný* (Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, 1672–1675). Zvláště posledně jmenované dílo představuje křižovatku ve vývoji ruské prózy a tenduje k umělecké, tvarové, jazykové a stylové syntéze dvou dominantních sémantických vrstev: staroslověnštiny či církevní slovanštiny východoslovanské redakce a mluvené ruštiny či dialektu obecné východoslovanštiny. Axiologický přístup se týká struktury a distribuce slovesných časů (perfekta a aoristu). Specifická pozice Života protopopa Avvakuma byla potvrzena a také zde zmíněna vícekrát.

Zatímco autochtonní vývojové linie ruského románu reprezentuje Avvakum Petrov a jeho autobiografie, západoevropské modely pronikaly do Ruska v podstatě až od 18. století ve formě volných překladů či adaptací (переложения), jako byly Trediakovského *Telemachida* (Тилемахида, 1766), nebo více či méně originální díla, jako byly Levšinovy *Ruské pohádky* (Русские сказки, 1780–1783) či *Themisteklova dobrodružná putování* (Похождения Фемистокля, 1763) Fjodora Emina.

Nejsilnějším a nejvlivnějším proudem byl však až sentimentalismus, který do Ruska přišel z Anglie v druhé polovině 18. století a byl spojen také s osvícenstvím a politickým liberalismem (válka amerických kolonií za nezávislost, později Francouzská revoluce). Pikareskní kořeny žánru však zcela nezmizely (M. D. Čulkov: *Sličná kuchařka aneb Dobrodružná putování prostopášnice*; rus. Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины, 1770: připomíná Defoeovu Moll Flandersovou z roku 1722), ale hlavně se zakládaly na tradici azbukovníků.[8]

Prvními skutečnými ruskými romány nové doby byly romány sentimentální či sentimentalistické: *Cesta z Petrohradu do Moskvy* (Путешествие из Петербурга в Москву, 1790) A. N. Radiščeva a *Dopisy ruského cestovatele* (Письма русского путешественника, 1791) N. M. Karamzina. První dílo je, jak známo, v podstatě politický pamflet pokrytý vrstvou sentimentálních líčení cesty prosycených rozhořčenou kritikou pseudoliberální politiky Kateřiny Veliké, druhý je sentimentální již volbou dvou vzájemně se prostupujících žánrů (sentimentální, tedy citový či citlivý kulturní cestopis a epistulární útvar). Z toho pozvolna roste ještě další struktura, tedy politický a filozofický traktát vyrovnávající se s fatální krizí feudalismu a první průmyslovou revolucí spojenou s formováním první konzumní společnosti na světě (Anglie konce 18. století).[9]

Počátky románu obecně jsou spjaty s jistou dáv-

kou parazitismu: v prvním stadiu renesančního (měšťanského) vývoje je román spojen s parodií, travestií nebo se snaží pohltit epické útvary včetně eposu, ale také lyrické útvary dodávající románu sémantickou tonalitu (idyla, elegie, balada). Z tohoto zorného úhlu je prozaický cyklus prostředkem formování románu a jeho žánrové integrity. Na druhé straně nemůže být prozaický cyklus pevně spoután a unifikován – na rozdíl od básnického cyklu nelze zcela spojit žánrově tak heterogenní vrstvy reflektující různé sociální sféry – to vše brání utváření pevné cyklické stavby. V Rusku byla ambivalentní poloha prozaického cyklu ještě posilována specifickou pozicí románu jako nechtěného, ale vynuceného dítěte.

Z konzervativního hlediska je ruská próza 19. století antinomická, dualitní struktura s konstantní tendencí k statickému, deskriptivnímu a didaktickému modelu. Zatímco první polovina 19. století probíhala tu ve znamení větší plurality, kde se střetávaly dramatické a nedramatické, statičtější struktury, druhá polovina téhož století tendovala v próze obecně a v románu zvláště k deskriptivním, stacionárním žánrům, jako byly memoáry, kroniky, etnografické črty apod. Permanentní konflikt mezi dramatickými a stacionárními strukturami v ruské literatuře je patrný i ve 20. století; převaha charakterologie například u L. Tolstého nebo F. Dostojevského i jejich neorealistických následovníků z počátku 20. století byla proto napadána mladými autory 20. let 20. století, kteří se znovu navraceli k avanturnímu syžetu a k pikareskní románové struktuře (V. Kaverin, I. Erenburg aj.).

Od samého počátku byl ruský román pokládán za podivný, heterogenní žánr[10] kvůli nikdy nekončícímu sekularizačnímu procesu. Raný román se svými obecnými pravdami, omniscientním vypravěčem s eruptivními a destruktivními silami, které rozbíjely sociální a myšlenkové bariéry, které ničily staré hierarchie a vstupovaly do tabuových zón lidských motivací a dokonce skrytých vrstev podvědomí by měly být chápány jako oponenti, rivalové a konkurenti jen zpola sekularizované ruské literatury. Tento zvláštní přístup k románovému žánru v Rusku, pocit jeho nepatřičnosti se vyjadřovaly jeho deformací, ozvláštněním a podivínstvím. V ruském románu je vždy něco podivného – téma, syžet, postavy, jeho „filozofie", provokativní experimentální i tradicionalistický ráz, jak bylo ukázáno výše.

Když obhlédneme situaci ruského „zlatého věku", odhalíme poměrně snadno skrytý spodní proud cyklu či cyklizace: fragmentární, cyklický pohyb v podobě neukončeného lineárního syžetu a pravidelných návratů postav a motivů. Cyklus nereprezentují například jen Turgeněvovy *Lovcovy zápisky* (Записки охотника, knižně 1852); fragmentární cyklické pohyby lze spatřovat i v zrcadlové kompozici Evžena Oněgina a v antinomii digresí a novel v Mrtvých duších, v Leskovově neschopnosti „zkonstruovat" dramatický typ románu, který je nahrazován „skládankou" autonomních příběhů, které vytvářejí kruhovou stavbu nebo mají potenci se znovu rozpadnout. Prózu *Očarovaný poutník* (Очарованный странник, 1875) lze takto pochopit i jako cyklus příběhů, *Služebníky chrámu,* resp. *Duchovenstvo sborového chrámu* (Соборяне, 1872) jako soubor črt (очерк), které přecházejí z díla do díla (Služebníci chrámu a Plodomasovští trpaslíci, Плодомасовские карлики).[11]

Žánrová struktura ruského románu 19. století byla tvarována cyklickým spodním proudem, který někdy vyčnívá nebo proráží nad povrch textů, někdy pouze představuje konstrukční potenciál, který se předvádí v aluzích. Podivný a paradoxní jev zvaný ruský román s jeho pluralitou domácího a cizího s ambivalentní pozicí se nachází v samém srdci polosekularizované ruské literatury a vytváří komplex odi et amo či Hassliebe. Podivná láska–nenávist ruských autorů k románu vedla k vytváření fragmentárního prozaického cyklu jako konstitutivního románotvorného faktoru. I ve své zpola skryté podobě spodního proudu nikdy nepřestal existovat a nečekaně ovlivňoval morfologii velkých ruských prozaických struktur.

Poznámky

[1] Reinhard Ibler (Hrsg.): *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd 5, herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main - Berlin - Bern – Bruxelles – New York – Wien 2000.

[2] M. Eliade: *Le Mythe de l'éternal retour*. Paris 1969.

[3] D. Hodrová: *Román zasvěcení*. Praha 1993.

[4] Z. Mathauser: *Literatura a anticipace*. Praha 1983 (slovensky: *Literatúra a anticipácia*. Bratislava 1982).

[5] Viz naši monografii *Labyrint kroniky*, Brno 1986, s. 87–97.

[6] Д. С. Лихачев: *Своеобразие исторического пути русской литературы X - XVIII веков*, in: Литература и социология, Москва 1977, с. 85–136.

[7] S. Mathauserová: *Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury.* Praha 1986.

[8] Viz S. Mathauserová: Ruský zdroj monologické románové formy (M. D. Čulkov). Praha 1961. S. Mathauserová: *K počátkům ruského románu*. Čs. rusistika 1964, s. 129–134.

[9] Viz naši studii *Anglo-American Reflections in Russian Literature.* Germanoslavica 1996, III (VIII), s. 67–75.

[10] Viz naše studie: *Heterogenita ruského románu*, in: Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata. Wydawnictwo TRIO, Warszawa 1996, s. 92–99; *The Crisis of Tradition in Russian Literature and the Postmodernist Atmosphere*, in: Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe, Katowice 1996, s. 123–130.

[11] Viz naši monografii *Proti proudu (Studie o N. S. Leskovovi)*, Brno 1992.

XIII. Naturální škola jako východisko

Třicátá léta 19. století v ruské literatuře jsou obdobím prózy: poezie ustupuje a transformuje se buď do lyrickoepických poém s historickými náměty (tak se Puškin posunuje od Ruslana a Ludmily, Kavkazského zajatce a Cikánů k Měděnému jezdci a Poltavě – doba žádá konkrétní historické zakotvení a fakticitu, autenticitu, historickou dimenzi nebo přenechává místo drobné a střední epice a ovšem románu). Tento posun je primárně dán celoevropsky ústupem romantismu, sekundárně ruskými poměry, především zásadní proměnou čtenářstva, které jako méně kultivované a neznalé básnických tradic lépe rozumělo faktografii prozaických útvarů, jež připomínaly mluvený jazyk více než „řeč vázaná", často navíc prosycená staroslověnskými „poetismy". Básně se nakonec pokládaly za zcela staromódní a tehdejší spisovatelé, kteří původně začínali jako básníci, je ukládali do svých próz a jejich autorství připisovali literárním postavám (I. S. Turgeněv).

Předchůdcem prozaizace ruské literatury byl – paradoxně – poeticky založený Ukrajinec, který natrvalo zakotvil v metropoli Ruské říše a který si získal ruského čtenáře folklórními povídkami z Malorusi, jež byly zaplněny ukrajinskými slovy a celými větami – Nikolaj Vasiljevič Gogol (1809–1852).

Tajemnost a záhadnost Gogolova díla byla zdůrazňována nejednou; dokonce v samotném názvu moderního českého výboru jeho korespondence z pera Ladislava Zadražila (*Záhadný Gogol*, 1972). V dopise matce z 1. března 1828 píše, že „pro všechny je úplnou hádankou, nikdo se ve mně dobře nevyzná" a v Autorově zpovědi uvádí, „že jsem nikdy, dokonce ani nejdůvěrnějším přátelům, nechtěl prozradit nic ze svých nejskrytějších myšlenek". Při běžném výkladu se Gogolovo dílo obvykle dělilo na dvě části: ranou tvorbu, v níž se teprve učil být spisovatelem, představují ohlasy ukrajinského (maloruského) folklóru, které mohly přitáhnout čtenářstvo obou metropolí Ruské říše; zralá tvorba stojí již na hlubších základech, jsouc tvarována také evropskou literaturou, zejména E. T. Hoffmannem a tradicí evropského románu. Gogol se jako mladý Ukrajinec stal v Sankt–Petěrburgu zajímavým „maloruským" folklórem a ukrajinskou lexikální vrstvou: jeho *Večery na vesničce poblíž Dikaňky* (Вечера на хуторе близ Диканьки, 1831–32), stejně jako pozdější Mirhorod (1835) obsahující pseudohistorickou novelu Taras Bulba, nemohou sice zapřít romantické jádro, ale současně je přesahují. Již sama koncepce cyklické narace, kterou rámcuje včelař Rudý Paňko, s odstupem lehce ironizující všechny příběhy, ukazuje na to, že folklór, event. horrorové historky, jsou pouze první, povrchovou vrstvou Gogolovy prózy. Západní práce o Gogolovi rády zdůrazňují – kromě působení E. T. A. Hoffmanna – také přítomnost W. Scotta a l'école frénétique. Ruské práce – zejména starší sovětské – naopak akcentují folklórnost, tedy lidovost a z toho přímočaře odvozovanou „pokrokovost".

Pro Gogola je charakteristická archetypální hloubkovost folklórních motivů; jen málokde se setkáváme se zcela racionalizujícím vysvětlením, s absolutním zlehčením; současně je však Gogolovi také cizí absolutní tajuplnost. Mnohem otřesnější je noetická nejistota, kterou Gogolovy vyprávěnky evokují. Skrze lidové legendy a pověsti proniká sem magie spolu s prvobytnou úzkostí člověka ze světa a jeho tajemství, z prázdnoty vesmíru; antropomorfizace kosmických sil, která má vést k odstranění úzkosti a strachu, se u Gogola vyskytuje zřídka a je vzápětí zpochybňována. Svět není zdaleka takový, jak se nám jeví; stojí za ním velký stín, který nemůžeme a snad ani nechceme poznat: K. J. Erben se raději zříkal racionálního vysvětlení jevů a podřizoval je nepoznatelnému řádu, Howard P. Lovecraft líčil úděsné jevy jako reflexi lid-

ské úzkosti ze světa – právě oni mohou představovat další dva možné přístupy.

Zatímco magie a mýtus dávají člověku návod k chování a jednání, k tomu, jak se má vyrovnávat s tajemstvím vesmíru, šílenství je naopak projevem selhání člověka v soukolí neznámých sil, podivínství může být odrazem životního stereotypu, z něhož pramení vražedný smutek a deprese (*Starosvětští statkáři*, *Mrtvé duše*); svět se pak jeví jako zakletý zámek, který je třeba osvobodit – jeho zakletost, začarovanost je prezentována jako zvířeckost, mechaničnost, loutkové představení, schematičnost, zkamenělost (J. Mann). Mezi Večery ve vesničce poblíž Dikaňky, Mirhorodem, petrohradskými povídkami, Revizorem a Mrtvými dušemi existuje niterná spojitost, která spočívá v hlubinném pohledu na tragédii lidského života, jenž se jeví jako nepochopitelný, neuchopitelný, nesmyslný a nekonečně smutný. Vědomí tíživosti a propastnosti lidského údělu vede Gogola k nasazování masky, ke skrývání toho podstatného, co jen lehce prosvítá za vnějškovými obrysy: jednou to jsou stylizace lidových povídaček, jindy pseudohumorné a pseudosatirické příběhy (Revizor), jinde komičnost figurek (Mrtvé duše) nebo fantastičnost a groteskност (Nos). Autor jako by chtěl udržet svět vcelku, ale on se mu pod rukama rozpadá. Člověk není schopen unést svůj úděl, svou lidskou existenci, jeho schopnost nekonečné antropomorfizace a racionalizace slábne, protože z hlubiny všech jevů prosakuje na povrch jejich kluzkost a přízračnost. Člověk není s to udržet svět ve svém vědomí v rozměrech svého lidského chápání, neboť svět není svou podstatou lidský – tato obludná skutečnost vystupuje z hloubi minulých dějů, z vědomí a podvědomí, z legend a vyprávěnek, které nelze omezit zábavnou funkcí. V souvislosti s tzv. petrohradskými povídkami západní badatelé často zdůrazňují ruskou realizaci cizích modelů (W. Scott, E. T. A. Hoffmann, littérature frénétique apod.). Gogolovo sblížení s těmito modely je však spíše důsledkem směřování, které lze vidět již v jeho raných povídkách. Gogolova záhadnost spočívá v tom, že před čtenářem simuluje povrchovou vrstvu (variace na ukrajinský folklór), za níž letmo probleskuje směřování k archetypu, ke „stínu", který leží za lidmi a věcmi. Vědomí nejistoty, neuchopitelnosti fenoménu světa vede k pocitu smutku a marnosti (pomíjivosti), k depresi z životního automatismu, z „mrtvého života", z „mrtvých duší". Vede však i jinam: podloží Gogolovy tvorby je jen odvrácenou stranou „nového vzestupu", „nového smyslu", mýtu o člověku, který se obrodí v úsilí o velké, silné Rusko, jež spasí svět.

Problém „života k neunesení", který se spolu se snahou proniknout k hlubinám bytí prostřednictvím „vzývání" mýtů a legend objevuje již v raných povídkách, se znovu v ještě silnější podobě vrací v povídkách se scenérií „umělého", přízračného města Petrohradu, postaveného reformátorem jakoby proti vůli přírody na mokřinách Finského zálivu. Fyziognomie Petrohradu, například zmíněné Něvské třídy, se stává symbolem přízračnosti, neskutečnosti a záhadnosti světa vůbec. Stává se symbolem nesmyslného běhu, z něhož se noří jednotlivé lidské osudy a zase se do něho vracejí a s ním splývají.

Mrtvé duše (Мертвые души, 1842) bývají pokládány za počátek ruského realismu, i když tkví ještě hluboce v klasicismu (jména postav jako nomen omen, časoprostorová neurčitost) a romantismu (lyrické digrese). Jak ukázaly některé novější výzkumy (J. Mann), dílo směřuje k oživení mechanického soukolí ruského života: Gogol jednak skrytě navazuje na Bulgarinovo didaktické líčení ruského života (Bulgarin byl již za života prakticky vyobcován z ruské literatury a odkazovat na něho bylo pokládáno za velký morální prohřešek; i kniha *История русскогo романа* z r. 1962 mu věnuje 10 stran, na nichž je dokazováno, jak je bezvýznamný), ale také na koncepci vzestupu člověka, jeho mravního zrání. V tomto smyslu dochází takříkajíc z druhé strany ke kritice soudobého stavu člověka a lidstva než Lermontov: zde lidská bytost naplňuje svou existenci rozvinutím schopností a přitom v pokoře před Bohem, u Lermontova vyzývá Boha romanticky na souboj.

Mrtvé duše jsou invertovanou pikareskní strukturou, v níž se pícaro Čičikov stává nejprve odhalovatelem hrůzného Ruska jako země „mrtvých duší" („duše" jako nesmrtelná substance a „duše" jako nevolník), ale současně jeho skryté síly, hrozivé velikosti a tajemnosti a pociťuje vlastní prozření. Lidé v prvním dílu Mrtvých duší vlastně lidmi ještě nejsou: podobají se věcem (Korobočka), rostlinám (člověk jako tykev, dýně) nebo zvířatům a jejich fyziologii (prasečí rypáky, Nozdrjov, Sobakevič, přežírání, nekultivované smrkání a plivání). Zde začíná linie, která pokračuje u Dostojevského (hmyz, apokalyptické zvíře v Idiotovi) a F. Kafky (Proměna). Gogol jako tvůrce románu je nový v tom, že se v Mrtvých duších postavy ani scenérie nemění, mění se jen pohled (vision) prostoupený prozřením – toto prozření „postihne" román na

samém konci. Spočívá v upnutí umělecké vize k utopickému obrazu velkého Ruska, jemuž z cesty ustupují jiné národy. Tato vize mění pohled na ruský svět a sugeruje jeho prosvětlení, vývoj k lepšímu („očistec" ve fragmentu druhého dílu).

Nemá dnes smyslu spekulovat, jak vypadal (by vypadal) třetí díl, v němž měl Gogol vytvořit podle Dantovy Božské komedie ruský ráj; podstatné je to, že vytvořil nový typ románu, který syntetizuje různé umělecké směry, literární rody, depsychologizuje a schematizuje postavy (postava–automat), ale neumrtvuje je – do pohybu je uvádí prozření vypravěče, respektive změna jeho hlediska („point of view" H. Jamese).

Svět *Mrtvých duší* (nevolníků, neživých, tedy duchovně mrtvých lidí, současně pro ortodoxního křesťana Gogola věřícího samozřejmě v nesmrtelnost duše jako oxymóron) je především světem nehotových lidí, mechanických figurek. Takto je také zobrazil ve svých ilustracích vytvářených v ateliéru U Nováků ve Vodičkově ulici pro české vydání z roku 1968 (přel. Naděžda Slabihoudová) slavný malíř František Tichý, ilustrátor F. Kafky a sedmi ruských autorů: sluhové jsou jako čáry, které se mihnou a rozplynou v prostoru. Uprostřed lidí připomínajících spíše zvířata se již v prvním dílu mihnou náznaky vzestupu (Čičikovovy digrese o krásné blondýnce, probuzení citu a tiráda o výjimečnosti ruského slova). Psychoanalytikové poukazují na Gogolovo neheterosexuální, snad i asexuální cítění (ženy v podstatě nikde nevystupují jako erotický objekt).

Gogol nazval svůj román poémou a na titulním listě prvního vydání z roku 1842 jsou Mrtvé duše uvedeny až na druhém místě (Похождения Чичикова или Мертвые души). Již tímto žánrovým určením dává autor najevo důležitost pikareskního žánrového podloží a lyrickoepický charakter díla: lyrický proud představují digrese (лирические отступления), které známe ze Sternových sentimentálních románů a z Evžena Oněgina. Týkají se různých tematických okruhů: mládí a stáří, cest, ale především Ruska a jeho poslání.

Gogol jde v Mrtvých duších ve stopách Fieldingova pojetí románu jako komického eposu: velké a vznešené jevy se ocitají v směšném kontextu a jsou snižovány: to se týká především literatury (Ovidius, Wertherův dopis Charlottě, Youngova báseň Noční rozjímání, Žukovskij aj.), ale také vsuvná novela Povídka o kapitánu Pětníkovi (Kopejkinovi). Gogolovo rozpětí mezi komikou, groteskou, absurditou a nově získanou vznešeností a patosem pohlcuje všechny digrese, ale také popisy a dialogy: od směšných rysů, jako je drbání za uchem, žravost, šimrání na patách, shromažďování věcí na hromadu, se dílo prostírá k vizionářství.

Zatímco tiráda o Rusku jako trojce, jíž z cesty ustupují jiné národy, z explicitu prvního dílu, je psána ještě v podobném kódu vizionářství a mesianismu u vědomí zvláštního osobního poslání, které Gogol pociťoval, v druhém dílu (očistec) je pasáž o Rusku konkrétní a je zakotvena do pojetí postupných reforem, nikoli náhlých skoků a prozření. Básnická síla Gogolovy prózy tu však zřetelně slábne, převažuje deskriptivnost, za níž se tají sílící autobiografismus (statkář Těntětnikov píše dějiny Ruska, sny o osvobození Ruska, posuny v Čičikovově chování, seznámení s myslícími statkáři–hospodáři, přesvědčení o obrodě člověka skrze slovo, statkář Kostanžoglo má v sobě jistou dávku důstojnosti).

Směřování Mrtvých duší od osvícenského klasicismu, libujícího si v komice, grotesknu a absurdnu, k realitě, popisu a fyziognomii přivedlo revolučně demokratického kritika N. G. Černyševského ve studii *Nástin gogolovského období ruské literatury* (1855–1856, Очерки гоголевского периода русской литературы) k pojmu „gogolovské období ruské literatury" a v samotném názvu, jak je patrné, použil žánr, který byl pro toto období charakteristický – črtu (rus. очерк, resp. „fyziologická črta"). Ta byla dominantním útvarem tzv. naturální školy a její poetiky.

Naturální škola (rus. натуральная школа, čes. také „přirozená škola") je označení skupiny ruských prozaiků čtyřicátých let 19. století, jejímž orgánem byl časopis Vlastenecké (lépe: Domácí) zápisky (Отечественные записки) a Současník (Современник). Stoupenci naturální školy se představili v původních manifestech-almanaších: *Fyziologie Petrohradu* (Физиология Петербурга, 1845) a *Petrohradský sborník* (Петербургский сборник, 1846), které vydával Nikolaj Někrasov (1821–1878), pozdější ruský sociální básník a veršový experimentátor. Autorem původně pejorativního označení byl již zmiňovaný Fadděj Bulgarin (1789–1859). Pro prozaiky naturální školy byl charakteristický zájem o velkoměsto a stinné stránky jeho života, o společenskou spodinu a lidi zakřiknuté, o zapadlé kouty periferie, o popis, portrét a biografii.

Poetika fyziologické črty (franc. physiologie) se

stala základem velkých děl ruské literatury: k naturální škole se v její vrcholné fázi hlásili tehdy začínající ruští prozaici Alexandr Gercen (1812–1870), Fjodor Dostojevskij (1821–1881), Alexandr Ostrovskij (1823–1886), Ivan Turgeněv (1818–1883), Nikolaj Někrasov, Michail Saltykov–Ščedrin (1826–1889), Ivan Gončarov (1812–1891) a Lev Tolstoj (1828–1910), tedy nejvýznamnější ruští a evropští spisovatelé 19. století. Jejich kořeny tkví právě v této poetice, která je jako základní stavební kostka snadno rozeznatelná i v jejich pozdní a vrcholné tvorbě. Hyperbolicky bychom mohli dokonce říci, že zralý ruský román, jímž ruská literatura získala definitivně přívlastek světová, vznikal na **žánrovém podloží** skládanek fyziologických črt. Český slavista Karel Krejčí nacházel fyziologickou črtu takřka v každé významné próze, která vznikla ve slovanských literaturách.[1] Dílo F. M. Dostojevského (1821–1881) je nejrozsáhlejším a nejreprezentativnějším souborem literárních textů, které z naturální školy vycházely. Vznikalo za silného působení N. V. Gogola: je to patrné i tam, kde Dostojevskij Gogola paroduje (*Vesnice Stěpančikovo a jeho obyvatelé*, Selo Stepančikovo i jego obitateli, 1859). V případě prvních próz ze 40. let však nelze mluvit o parodiích, ale spíše o aluzích, reminiscencích, které jako by byly vyvolávány z hlubin čtenářské paměti a literární tradice. Syntetičnost a zobecňování je ostatně známým rysem děl F. M. Dostojevského, které byly vícekrát konstatovány. Rané povídky a novely (rus. nejčastěji „повесть“) rozvíjejí ještě poetiku Gogolovu – opakují či variují dokonce vlastní jména (nomen omen), „cizopasí“ na Gogolových modelech drobných úředníků. Raná próza Dostojevského spjatá s poetikou tzv. naturální školy přináší přízračnou atmosféru Petrohradu, jejíž proměny jsou signály a reflexemi zvratů lidské psychiky.

Z naratologického hlediska by se na nich jen těžce dokazoval poněkud vyspekulovaný polyfonický princip M. Bachtina. Jsou to naopak vyostřeně monologické konfese, v nichž však jako jistá vícehlasost může působit strategická distance hlavní postavy, vypravěče a autora. Každý, kdo se dnes tak či onak zabývá Dostojevským, musí nutně rezignovat na úplnost registrované sekundární literatury: proto i náš přístup budiž chápán jako výběrový, vztahující se k problému a tématu, které přesahují tvorbu Dostojevského, i když ona – naopak – tvoří jejich přirozené, reprezentativní jádro. Raná tvorba Dostojevského – od prvotiny *Chudí lidé* (Бедные люди, 1846) po *Nětočku Nězvanovovou* (Неточка Незванова, 1. redakce 1849) – je ještě pupeční šňůrou spjata s předchozí vývojovou fází ruské literatury; nejen se zmíněným Gogolem (petrohradské povídky), ale také s Antonijem Pogorelským (A. A. Perovskij, 1787–1836) a s jeho novelistickým cyklem *Dvojník aneb Moje večery v Malorusku* (Двойник или Мои вечера в Малороссии, 1828), s románem A. F. Veltmana *Srdce a myšlenka* (Сердце и думка, 1838) a ovšem s prózou *Ruské noci* (Русские ночи, 1844) V. F. Odojevského. Současně navazuje na vrstvu světové sentimentalistické literatury včetně Rousseaua a Goetha, na anglický „gotický román“ a na překladatelskou aktivitu autora (V. Hugo, H. de Balzac).

Tato raná konfesní próza má individuální sociální a psychologický rozměr, ale již zde se začínají rozvíjet zárodky „ideje“, oné idée fixe, která ovládne vrcholná díla: motiv a zárodečná idea vytvářejí drobný prozaický útvar nebo fragment rozsáhlejšího útvaru, který směřuje od poetiky konkrétního k filozofickému symbolu; tento postup je charakteristický i pro vývoj dětských postav, přírodního exteriéru a interiéru.

Chudí lidé (Бедные люди, 1846) jsou svérázným uměleckým gestem Dostojevského, jímž reaguje na značně limitovanou poetiku přirozené (naturální) školy. Povídka je na ní založena tematicky: život dvou drobných lidí ve velkoměstě, problém chudoby, sociálního a osobnostního útisku a ponížení, poetika toposu „koutu“ (угол) a chtěné samoty (уединение) i jako lidská izolace a bezvýchodné osamění (одиночество). Současně se však obloukem vrací k senzitivnosti prózy 18. století již svou epistulární formou. Dopisy Varvary Dobroselovové jsou spíše jen reflexí dominantních sdělení Makara Děvuškina: obě části korespondence zdůrazňují smutek, drobné starosti a vědomí vlastní malosti (заботы, огорчения, неудачи) a trapnosti. Zoufalá odluka korespondentů ještě nespočívá v rozvrácenosti jejich nitra, v destruktivní úloze ideje, ale ve společenské degradaci, chudobě a objektivní nemožnosti tvarovat vlastní životy. Psychologická tragédie korespondentů spočívá v sociální vykořeněnosti: nepatří ani k venkovu ani k městu, nepatří ani k nevzdělanému lidu, jejich smutek a deprese vyplývají ze vzdělání (četba) a citů, jež vyjadřují nesoulad se světem.

Zatímco Chudé lidi autor označuje jako „román“, novela *Dvojník* (Двойник, 1846) má podtitul Петербургская поэма. Je to název gogolovský, a jde tedy o zdůraznění lyrické složky v tom smyslu, že je

to „prozaická báseň“ o rozpadu lidské bytosti v tlacích světa. Jakov Petrovič Goljadkin, který jednoho dne objevuje svého „mladšího“ dvojníka, jenž se stává jeho zkázou, uvádí téma „Doppelgängera“: rozpad osobnosti a její dvojnické zrcadlení je přirozeným pokračováním depresí a tesknoty Chudých lidí, materializací vnitřních rozporů a nedosažitelných cílů. Na počátku je nemoc úředníka Goljadkina, který navštěvuje „doktora medicíny a chirurga“ Rutenšpice. Pak se místo do úřadu nechává dovézt k Izmajlovskému mostu na oběd – u známých ho však odmítají přijmout. Při všech akcích jej provází sluha Petruška, mlčenlivý, někdy brblající a drze komentující, mechanická, loutkovitá postava. Vlastnímu Goljadkinovu rozdvojení osobnosti předchází duševní otřes spojený s toposem Sankt-Petěrburgu a počasím, které se stává spouštěcím mechanismem deprese a šílenství.

Déšť, vítr, sníh, bláto, mlha tvoří přízračný topos umělého města, které vzniklo jakoby proti přírodě na vysušených blatech Finského zálivu: každé století se opakující zátopy jako by byly mstou tajemných přírodních sil (Puškinův Měděný jezdec). V takových nocích dochází k transformaci lidské bytosti, k rozštěpu jedince – vzniká dvojník Goljadkin mladší, který svůj protipól postupně vytlačuje ze zaměstnání, bere mu dívku a vystavuje ho všeobecnému posměchu. M. Bachtin pokládal za hlavní sémantickou osu díla Dostojevského motiv pranýře a obavy z pranýře, což je přirozená součást středověké karnevalové kultury. Šílenství, rozpad osobnosti jako plod permanentního strachu je výrazem hrůzy člověka z člověka, resp. z mezilidských styků a jejich zákeřnosti: nervní strategie mezilidské komunikace od přehnaného lichocení až k naprostému rozchodu, od tzv. rozumné besedy k hysterickému výstupu tvoří hlavní sémantickou síť novely, včetně problému lidské tváře a masky, ironie a sebeironie, psychického masochismu a sadismu. Psychické stavy, které tu jsou líčeny, jako nespavost a halucinace, jsou znamením probíhajícího rozkladu: častý výskyt slova stesk (тоска), hrůza (ужас), zběsilost (бешенство), propast (бездна) a popisy psychosomatických stavů (mrtvění hrůzou, mrazení, bušení srdce, smutek jako by vyřízl srdce z hrudi) dotvářejí hrdinovu tragickou proměnu. Neustálý strach z komplikace, obava z nadřízených, totální a permanentní nejistota neobratně maskovaná nervní živostí a projevy přehnaného sebevědomí, které se posléze bortí v hrůze, předzvěst zániku a smrti, stejně jako strach z výsměchu vyjadřují hrůzu ze samotné lidské existence. Psychologická motivace začíná vytlačovat primárně sociální vrstvy, které převládaly v Chudých lidech; strach z výsměchu davu (толпа), strach z davového šílenství lidí je tu projevem krachu mezilidské komunikace a jejího původního smyslu.

Na počátku prosince 1845 četl Dostojevskij některé kapitoly z Dvojníka na večírku u Bělinského a měl úspěch (mladý I. S. Turgeněv, který byl přítomen, slyšel podle svědectví Dostojevského jen polovinu čtení, všechno pochválil a rychle odjel, velmi prý kamsi spěchal). Po publikaci se však Dvojník setkal s negativní odezvou. I když novela nepřekračuje model sociálně psychologického románu, objevují se tu také náznaky hrdinova tvarování **nějaké ideje** – v tom chtěl Dostojevskij pokračovat po návratu z nucených prací a pokusit se o novou redakci Dvojníka, „petrohradské poémy“. Mezi scénami, které byly určeny pro novou verzi, je zapojování Goljadkina do politiky (kroužek Petraševského, na který Dostojevskij tolik doplatil), Goljadkinovy sny stát se Napoleonem, Periklem, vůdcem ruského povstání. V 60. letech (1861–1865) se již Dostojevskij zabýval tím, že nového Dvojníka nasytí ideologií a politikou. Po pravdě řečeno – původní Dvojník ze 40. let je ještě silnou pupeční šňůrou spjat se sociálními a utopicko-socialistickými kořeny Dostojevského; ostatně již proměna Goljadkina (podle Dalova slovníku голяда, голядка = голь, нищета) na tyto sociální, nikoli čistě psychologické prameny odkazuje.

Původní Gogolova myšlenka sociální degradace a touhy člověka naplnit své společenské poslání je tu rozvinuta ve směru psychologizace, ale sociální základna fantastických scén není zcela opuštěna. Rozštěp osobnosti, dvojnictví se více opírá o Gogolovu vizi v *Nosu* (Нос, 1836) než o Hoffmannova Doppelgängera. Gogolovy *Bláznovy zápisky* (Записки сумасшедшего) se také pohybují kolem „snění o moci“ (Popriščin se cítí být španělským králem), stejně jako uvedená verze Goljadkinova vývoje.

Román v devíti dopisech (Роман в девяти письмах, 1847) se stále pohybuje v řečišti Gogolových zdvojených postav (Dobčinskij – Bobčinskij nebo Ivan Ivanovič a Ivan Nikiforovič): korespondence Petra Ivanyče a Ivana Petroviče je vlastně hledáním nové identity; jako by dva kousky z původního, nyní však roztrženého celku horečně hledaly samy sebe a své nové spojení. Od vzájemných sympatií až po nenávist se vyvíjí tón dopisů, které nemohou nepřipomenout komunikační bariéry Franze Kafky: naši Doppel-

gängeři se stále hledají a nemohou se setkat. Epistulární forma odkazuje k Chudým lidem, ale sociální motivace se tu vytrácí, zůstává psychologická a existenciálně komunikativní kostra. *Panem Procharčinem* (Господин Прохарчин, 1846; autor jej označuje jako povídku, „рассказ") se Dostojevskij vrací ke gogolovskému úředníčkovi, nejprůměrnějšímu průměru, který žije v tmavém a skromném koutku (угол). Tajemná nemoc Semjona Ivanoviče Procharčina (nomen omen: харч = strava, jídlo) projevující se jako nejistota, zmizení a psychické onemocnění má své kořeny v podivínském způsobu života. Právě v Panu Procharčinovi se již objevují otevřeně motivy „velké ideje" napoleonského ražení. Strach před davem, krize, existenciální nejistota se projevuje v přerývané řeči, v opakování stejných slov, v nedokončených větách, v horečnatosti a někdy nesmyslnosti promluv. Komunikace za každou cenu, tedy i nesmyslná komunikace, komunikace pro komunikaci, je tím, oč jeho postavy zarputile usilují: navázání komunikace však s sebou nese lidský konflikt a nakonec její zhroucení. Současně však – zatím jen v drobných útržcích textu – cení na nás zuby osudová otázka: a není celá komunikace lidí jen průhledná maska, která skrývá nedozírné, strašlivé hlubiny lidského nitra, do nichž ve vlastním zájmu lépe nenahlížet, ony příšery a hrůzné postavičky, onen skutečný, strašný svět, jehož otevření se tak báli Žukovskij, Tjutčev i Gogol? Ti všichni nakonec našli kompenzaci v nacionální ideji velkého Ruska: Žukovskij v ódách a publicistice, Tjutčev v pozdní reflexivní lyrice, Gogol v Tarasu Bulbovi a Mrtvých duších.

V tomto bludném kruhu (od psychicky narušené osobnosti k ideji Ruska, světa, kosmu a pak k nekonečné důvěře a naprostému odevzdání) se pohybují i postavy dalších raných povídek. *Bytná* (Хозяйка, 1847) geneticky spojená s Gogolovou *Strašnou mstou*, se obohacuje o detektivní zápletku a folklórní živel, současně však posiluje téma výchozí ideje a systému. Hlavní postava Ordynov na takovém systému pracuje, ale bližší zmínka o něm chybí: Ordynov žije opět ve starém koutě (старый угол) ve změti chaotických petrohradských uliček, žije jako „malý člověk", je osamocen, ale současně našel svou vášeň ve vědě, po ulicích se pohybuje jako odcizený poustevník. Děj povídky (повесть) se opět odehrává v Petěrburgu, kde podivín (чудак) Ordynov dumá o své vědě a setkává se s novými lidmi. Jeho výjimečnost ho vede k úvahám o samotě a nedostatku lásky. Existenciální ohroženost a napětí psychiky na sám okraj však vede nejen do propasti šílenství, ale také k bolestnému odstraňování nových iluzivních masek, včetně mezilidské komunikace, jimiž lidé zastírají, tabuizují (aby si uchovali alespoň zdánlivou psychickou rovnováhu) skutečnou strašlivou podstatu člověka a světa, dosud neznámou pravdu a hrozivé tajemství, jehož vyslovení by lidstvo zničilo.

Zatímco povídka *Polzunkov* (1848) rozvíjí „komunikační model" šaškovství, jímž člověk připoutává pozornost a navazuje komunikaci, *Slabé srdce* (Слабое сердце, 1848) vychází z autobiografie, konkrétně ze vztahu mladého Dostojevského k prozaiku J. P. Butkovovi (byl tradičně řazen k naturální škole), který mu posloužil jako prototyp Vasji Šumkova (také Butkov měl být odveden na vojnu, ale díky vydavateli A. A. Krajevskému se to nestalo): povídkový Vasja však z této hrozby zešílí; s jeho dívkou se pak přítel Něfjodov setkává už jako s vdanou, ale stále znovu prožívající tragédii snoubence.

Do popředí díla F. Dostojevského se dostávají lidé, kteří si vytvářejí vlastní, uzavřený svět jako obranu před světem přízraků, jenž je obklopuje: jsou to „události" (*Чужая жена под кроватью. Происшествие необыкновенное*, 1848), „zápisky" (*Честный вор. Из записок неизвестного*, 1848) a vzpomínky (*Белые ночи. Сентиментальный роман. Из воспоминаний Мечтателя*, 1848). Hrdina a vypravěč Bílých nocí je Snílek jako „bytost středního rodu", o nichž Dostojevskij píše v tzv. *Petrohradském letopisu* (počáteční redakci Bílých nocí). Na jedné straně tu je podivná bytost připomínající zrcadlové dvojníky, a navazující tak na A. Pogorelského a V. F. Odojevského, na straně druhé tu končí introvertní linie tvorby Dostojevského: velká epika již nevyjadřuje jen nepřijetí tohoto světa a duchovní izolacionismus, ale manifestuje nový psychosociální labyrint a především realizaci ideje, která svět změní, ideje, která však sama má podvojnou podstatu jako celý přízračný svět. Tuto vývojovou linii zahajuje nedokončený román *Nětočka Nězvanovová* (Неточка Незванова, 1849). Současně je zřejmé, že nové transformace spjaté s novým prohlédnutím a novým viděním člověka a světa vyžadují jinou prozaickou polohu a jiný žánr: místo povídky se objevuje román, v tomto případě jako torzo. Po návratu z nucených prací musel Dostojevskij překonat ještě celou sibiřskou zkušenost, musel se „prokousat" materiálem, kterým byl zavalen, ale odkud znovu, pomalu, ale jistě prosvítají obrysy toho, k čemu došel

v Slabém srdci a v románových fragmentech Nětočky Nězvanovové: světa jako přízraku, který bude měněn ideou silného jedince.

Oproti mladému Dostojevskému je románová tvorba Ivana Sergejeviče Turgeněva tradičně evropská, vyrůstající z povídkového a novelistického tvaru a neustále se k němu vracející. Trs jeho románů vzniká jako by pod tlakem politické reality: Turgeněv – stejně jako jeho vrstevníci řazení k „naturální škole" – vychází z fyziologické črty (physiologie) v *Lovcových zápiscích* (Записки охотника, souhrnně 1852), v novele *Rudin* (1856) a dospívá ke generačnímu románu *Otcové a děti* (Отцы и дети, 1862).

Struktura fyziologické črty však prosvítá i zde, a sice v poetice schematického protikladu, přičemž syntetičnost románu tento protiklad překonává, podobně jako Ivan A. Gončarov ve *Všedním příběhu* (Обыкновенная история, 1847). Turgeněvovy romány mají dynamickou strukturu, Gončarovovy dospívají k statickému modelu a k apoteóze klidu a pasivity (Oblomov, 1859) – nikoli nadarmo se o Gončarovovi mluví jako o novoklasicistovi (působení Winckelmannova pojetí řeckého umění). Dokonce i dynamický žánr cestopisu ve *Fregatě Palladě* (Фрегат Паллада, 1858) je u Gončarova statickou, deskriptivní strukturou. Jádrem Turgeněvových románů je naopak milostná zápletka známá z francouzského románu, například ve *Šlechtickém hnízdě* (Дворянское гнездо, 1859), i když jde o kronikový prostor, tedy přesně vymezenou lokalitu (ruská provincie, vesnický statek). Románům *Dým* (Дым, 1867) a *Novina* (Новь, 1876) se někdy říká „politické": Turgeněv jimi vstoupil do okruhu, který vytvářely romány o „nových lidech" (N. G. Černyševskij, A V. Slepcov), on sám (*Vpředvečer*, Накануне, 1860) a „antinihilistické romány". Tato díla reprezentují na ruské půdě model výchovného románu (Erziehungsroman): v románu o „nových lidech" ideje přetvářejí člověka k lepšímu, v antinihilistickém románu tytéž ideje vedou člověka ke zlu, proti božímu řádu a tradici. Turgeněvův román je románem ideové deziluze: ideje ve střetu s realitou ztrácejí sílu, ukazuje se, že to jsou jen ušlechtilé přeludy.

Mladý Lev N. Tolstoj také vycházel z poetiky naturální školy, ale více se od samého počátku soustředil na problematiku lidského individua, jeho senzitivnost a vyspívání. Lidská komunita pro něho není neřešitelným, křečovitým pokusem vyjít z úzkostí svého já, ale přirozeným prostorem toho, co člověka přesahuje: prý právě moravští bratří zaujali mladého hraběte motivem bratrství všech lidí.

Poetika jeho raných próz je preromantická nebo ještě přesněji předromantická v tom, jak navazuje na L. Sterna a J.-J. Rousseaua; to jí umožnilo nechtěně anticipovat modernu a snad i postmodernu (popis jednoho dne jednoho člověka, deskripce interiéru a jeho reflexe v psychice – to vše může připomínat Marcela Prousta nebo Jamese Joyce; s těmito vzdálenými ohlasy Tolstého stylu souvisí i hypotéza o „postmodernismu" A. Solženicyna v *Jednom dni Ivana Děnisoviče*[2]). Volně spojená autobiografická trilogie *Dětství* (Детство, 1852), *Chlapectví* (Отрочество, 1854) a *Jinošství* (Юность, 1857) vycházejí z motivů, které kultivoval již v rané črtě *Historie včerejšího dne* (История вчерашнего дня, 1851): minuciózní popisy smyslově zatížených detailů, které – nepostřehnuty – jsou často klíčem k velkým událostem. Tuto metodu využil v črtách *Vpád* (Набег, 1853) a *Kácení lesa* (Рубка леса, 1855) a dále v *Sevastopolských povídkách* (Севастопольксие рассказы, 1855), *Statkářově jitru* (Утро помещика, 1856), *Luzernu* (Люцерн, 1857), v *Markérových zápiscích* (Записки маркера, 1855) a jinde.

Tyto rané prózy, jimiž si mladý autor připravoval půdu k románovému tvaru, mají charakter črt, deníkových zápisů nebo dokonce reportážních fragmentů. Z nich staví žánrové podloží svých románových staveb – tří románů, které ho proslavily (*Vojna a mír*, *Anna Kareninová*, *Vzkříšení*).

Poznámky

[1] K. Krejčí: Fyziologická črta v české literatuře. In: Slovanské studie, Brno 1979, s. 59-71.

[2] Viz R. Porter: Solzhenitsyn's One Day in the Life of Ivan Denisovich. Bristol Classical Press, Critical Studies in Russian Literature. Bristol 1997.

XIV. Dvě tranzitivní polohy
(F. M. Dostojevskij a A. P. Čechov)

Hledání tvůrčích souvislostí tvorby F. M. Dostojevského, jak se někdy objevuje v odborné literatuře, i když je zcela oprávněné a někdy i objevné, může do značné míry zastínit vlastní originalitu Dostojevského a některé autochtonní kořeny jeho díla. I když nelze popírat, že Dostojevskij patřil k ruským hoffmannistům, některá témata a motivické shluky v jeho tvorbě nelze asi jednostranně vykládat jen jako působení romantismu a přímo E. T. A. Hoffmanna (1776–1822).

Na počátku tohoto období Dostojevskij ještě pokračuje v psaní povídek a novel. Povídka *Malý hrdina* (1859) vznikala už v Petropavlovské pevnosti. V době, kdy jsou uvěznění petraševci deportováni na Sibiř (prosinec 1849), byla už povídka dokončena – Dostojevskij ji tedy psal v letních a podzimních měsících 1849, kdy už měl povoleno psát. *Malý hrdina* pokračuje v tématu *Nětočky Nězvanovové*; v úvahách autora se objevují jména Tartuffa a Falstaffa – také ovšem hrdinové F. Schillera (Der Handschuh). *Malý hrdina* je ještě příliš spjat s novosentimentalistickou poetikou *Chudých lidí*: stavy na pokraji psychické normality jsou tu důsledkem citového vypětí a přepětí; dokládají to i duševní poryvy a emotivní gesta, podobná těm, která najdeme například v Karamzinově novelistice: přepětí kulminuje a přechází v **prozření**. Právě prozření je oním klíčovým slovem, které poznamenává dílo Dostojevského od 50. let 19. století. Příroda je v tomto úryvku nikoli depresivní, skličující, není tu přízračný sníh, ovzduší, které štěpí lidskou bytost, ale příroda tu převádí člověka přes nebezpečný most duševního přepětí do jiného světa: podivínství, abnormalita, stavy na pokraji šílenství a šílenství samo se od tohoto momentu stávají nikoli branou k degradaci, k rozpadu lidské bytosti, ale k jinému světu, k novým, nezměrným prostorám, které jsou pro transcendujícího člověka jedině přijatelné.

Strýčkův sen (Дядюшкин сон, 1859) už vznikl na Sibiři, námět napsat „komický román" je už z roku 1856. Novela je jakoby zdvojenou reflexí rané tvorby Dostojevského, jako by se v ní Dostojevskij loučil s „dětstvím" své umělecké tvorby. V groteskních scénách vystupují postavy, které jsou jakoby absurdními vidinami či stíny postav rané tvorby. Loučení s ranou synkretickou tvorbou však nebylo zdaleka ukončeno těmito tranzitivními povídkami, které ještě svými záhlavími důvěrně připomínají poetiku 40. let. Přece je tu však značný posun – vnějškově sledovatelný i z podtitulů: zatímco ve 40. letech se zdůrazňovala neobvyklost, náhlost, sílí v pozdějších dílech vzpomínkovost, memoárový odstup, analističnost. Tak se Dostojevskij, tento mezní autor, který svá díla plní slůvky „vdrug" „vnezapno", milovník životní intenzity mající kořeny v romantismu – stává načas autorem deskriptivních kronik, jejichž brizantní síla je skryta v statických obrazech prostředí, v postavách a figurkách vesnice a sibiřské káznice. Dokládá moji tezi vyloženou v monografiích o kronice, že statické, zejména kronikové útvary jsou vždy tvůrčí křižovatkou (národní literatury, národního bytí, jednotlivých literárních směrů nebo žánrů, autorů): představují vždy váhání, dílčí návraty a přehodnocování. Teprve od nich vede cesta dál, buď k ustrnutí, nebo k dalšímu žánrovému drobení (Leskov) či nové syntéze (Dostojevskij).

První z těchto kronik *Vesnice Stěpančikovo a její obyvatelé* (Село Степанчиково и его обитатели, 1859) zdůrazňuje deskripci prostředí a charakterologie. Portrét je nejen základní výstavbovou jednotkou díla, ale také incipitem a explicitem, východiskem a cílem slovesné struktury. Vše začíná vstupem (invazí) do lokality a končí charakterologickou sumarizací. Potvrzuje to katenální charakter jedné ze syžetových linií kroniky: cyklický čas a uzavřený prostor, které se mohou kdykoli vrátit. Extrémní psychické polohy se z tohoto typu prózy vytrácejí (ale motivicky nechybějí), neboť odporují jejímu klidovému rázu: zkoumání postav představuje návrat, zastavení před dalším

intenzivním náporem – tím je román o čtyřech dílech *Ponížení a uražení* (Униженные и оскорбленные, 1861). Nebudeme brát v úvahu textové varianty románu, které procházely značnými změnami a posuny. V tištěné podobě Dostojevskij nejen koncentroval své vzpomínky na nucené práce, ale také historii své literární tvorby *(Chudí lidé)*. Současně však zůstává ještě napůl u svého raného díla naratologicky (ich-Erzählung), přičemž vypravěč Ivan Petrovič je schizoidní jako postava i jako narátor. Incipit románu znovu evokuje chorobnou atmosféru povídek a novel 40. let: začíná podivnou přírodou, nemocí, soumrakem a paprsky zapadajícího slunce – u Dostojevského signálem zásadních duševních změn. Příznačné je také rádoby přesné časové určení.

Nervozita, neklid, těkavost, permanentní hledání a toulání, chození po městě, nezakotvení (hledání bytu) a vše vrcholící myšlenkovým převratem iniciovaným paprsky zapadajícího slunce, vnejškově, modelově připomíná prózu Dostojevského 40. let: místo psychického rozpadu však následuje osvícení, prozření realizované v řetězcích lidských osudů. Zatímco ve *Vesnici Stěpančikově* Dostojevskij váhá, zastavuje se, obrací se zpět, znovu zkoumá prostředí a charaktery v podobě prostorově uzavřené a temporálně cyklické kroniky, v *Ponížených a uražených* jde znovu k extrémním psychickým polohám, ale současně se rozvíjí do šířky, dekondenzuje syžet své prózy: místo do nesnesitelnosti zhuštěného prostoru povídky nebo limitované novely buduje řetězce příběhů, rozřeďuje napjaté scény epickou šíří. Místo schizoidů jsou zde podivíni, hysterici a hysterky; citové scény, vypjatě líčené již v *Chudých lidech*, jsou zde dovedeny do krajnosti, popisy psychických otřesů jsou detailnější.

Obrazy špinavých chodníků a depresivního počasí tvoří spojité nádoby s prudkými psychickými proměnami; krajnosti psychiky se spojují s dobrodružným, atraktivním syžetem, včetně náznaků politických intrik. Vzrušené výpovědi, nápadná gestikulace, somatické poruchy, náhlé akce a hysterické výstupy, zuřivé hádky způsobují, že dílo – ač oproti rané tvorbě dosti extenzivní – je přesyceno postavami, událostmi a scénami – sentimentalistická poetika, známá v ruské literatuře například z N. M. Karamzina (jeho postavy pláčou, štkají, padají na zem), je tu překonána psychickými krajnostmi a intenzitou; od pláče není daleko k šílenému smíchu.

Explicit děl Dostojevského je vždy spojen s průnikem (nebo návratem) člověka do „jiného světa". Svět extrémních citů a krajních psychických poloh je pouhým snem (explicit *Ponížených a uražených*).

18. století se vyvíjelo spíše v prostoru, práce s časem souvisí s poetikou romantismu, s urbánní „gotikou". Město je dějištěm soudobého dramatu lidstva i příčinou jeho zkázy. Strach před chaosem se projevuje neklidem, hysterií a somatickými změnami, láskou k balancování na pokraji propasti, neurotičností a rychlostí: hazardní hrou, masochismem, celkovou mravní zpustlostí, náznaky sexuálních úchylek. Intenzita se projevuje jako kategorický imperativ absolutní potřeby, která musí být ukojena. Paradoxní spojení kronikovosti, tedy spaciality, deskriptivnosti a statičnosti s intenzitou vede Dostojevského k vrcholné, syntetické fázi tvorby: od povídek a novel o malé textové ploše se „intenzivní kronikou" zkříženou s dobrodružně psychologickým románem dostává k velké epice.

Ještě jeden návrat si však musel dovolit, aby se očistil od zážitků z káznice a současně znovu – jako v „mrtvém záběru" – pohlédl na extrémní existenciální polohy člověka – to jsou *Zápisky z Mrtvého domu* (Записки из Мертвого дома, 1860). Záměr „zápisků" vznikl velmi pravděpodobně ještě na Sibiři; vydané dílo pak vyvolává řadu otázek, které osvětlují nacionální a mravní postoje Dostojevského. *Zápisky z Mrtvého domu* jsou typickou kronikou, v jejímž explicitu je opuštění lokality. V rozsáhlém incipitu je tradičně kronikové líčení káznice, které je však – jak patrno – existenciálně a psychologicky dynamizováno (dějovost a představa úniku z lokality je vlastní některým kronikám M. Gorkého). Výjimečné prostředí a výjimečné postavy (vrazi, političtí vězni) v krajní existenciální situaci nepropadají šílenství; naopak usilují o znovuvybudování duševní rovnováhy, i když někdy vše končí v zoufalství existenciálního tlaku.

Struktura staticko-spaciální prózy *(Vesnice Stěpančikovo, Zápisky z Mrtvého domu)* tvoří podloží pozdních románů; ještě jednou se však Dostojevskij musel ponořit do groteskna, absurdity, sarkasmu a intenzity na malé ploše novely v několika útvarech 60. let: nad podložím dynamizované kroniky vyrůstá z psychických krajností ideologická doktrína.

O tomto pásu spaciální, deskriptivně kronikové prózy se příliš nespekuluje, ale jede o velmi důležitou přechodovou plochu, na níž se celé jeho prozaické, tedy i románové dílo jako by přeskupuje a nabírá nových sil.

I když se při studiu literatury dodnes zdůrazňují

spíše vrcholy a finální rezultáty, neměla by stranou zůstat ani pozice outsiderů a také úloha tzv. tranzitivních zón. To je prostor a čas vyskytující se v dějinách literatury i v díle jednotlivých autorů, kdy dochází k přeskupování sil, hledání nových cílů, k změně poetiky. Snad právě proto jsem kdysi k vlastnímu bádání intuitivně zvolil téma kroniky a románové kroniky jako onoho nutného ohlédnutí, obrácení, kdy se zdá, že se čas zastavil, zatímco on pouze ustrnul v sebereflexi. V literatuře existují určité specifické žánrové formy, které tuto úlohu často a rády vykonávají a kronikové, deskriptivní, stacionární útvary jsou jedněmi z nich.

Také při studiu děl A. P. Čechova se obvykle zdůrazňují jeho kulminační body: několik humoristických povídek (рассказ, short story), novely či dlouhé povídky (повесть, long short story), často existenciálního založení a celá dramatika gradovaná od dekadentně secesních prvků k symbolice. Přitom je jeho dílo především tvůrčí laboratoří, kde je více rozepsáno, „rozešito" než ukončeno a zkompletováno, kde je mnohem více kusů v přípravně než ve výdejně, kde je řada pokusů a omylů, skic vycházejících doprázdna: tak nám to alespoň ukazují kompletní sebrané spisy a textová různočtení. Na první pohled je zřejmé, že Čechov hledá svou uměleckou polohu skoro až do samého konce své tvůrčí dráhy: od humoristické povídky k žánrové heterogenitě *Ostrova Sachalinu*.

A. P. Čechov nebyl v ruské literatuře druhé poloviny 19. století v žánrovém hledání a v ostrém pociťování žánrovosti žádnou výjimkou. Zostřený smysl pro žánr bývá v literatuře předzvěstí velkých, často osudových posunů: je zřejmé, že jak A. P. Čechov, tak jeho předchůdce N. S. Leskov viděli za leskem „zlatého věku" ruské literatury kontury „věku stříbrného", ruské moderny a avantgardy. Nikoli nadarmo byl Leskov jako důsledně až naivně realistický spisovatel svým spodním proudem spojen s modernistickým experimentátorstvím (tak ho však pochopila až generace symbolistů) a stylizací, narativní technikou, mystifikátorstvím, překračoval až do hájemství jevů, jež dnes označujeme jako postmoderna. Také Čechovova tvorba se hemží těmito pokusy a osobním, individuálním hledačstvím žánrové polohy. S tím je spojena i individuální terminologizace žánrů, jak se projevuje napůl již u Leskova (viz dále).[1]

Tuto úlohu hrál také velký Leskovův obdivovatel Alexej Remizov.[2] Typ autorské osobnosti, jaký představují Leskov a Remizov, není v ruské literatuře ojedinělý, resp. k němu občas tíhli i ti autoři, kteří v zásadě představují jiný autorský typ (Gorkij, Leonov, Fedin). Umělecká „nedostatečnost", alespoň v rámci ustálených a tehdy převládajících kreativních modelů, vede často - jak známo - ke snaze o kompenzaci, tedy k vytváření náhradního modelu, k experimentu, jímž se literatuře objevují nové cesty. Tíhnutí obou autorů k vidění světa skrze modifikovaný cizí text, jejich metatextovost se dnes stala opět moderní, resp. postmoderní.

Ostatně někdy se až překvapivě projeví žánrová citlivost až hypersenzitivita autora, kde bychom ji čekali skoro nejméně, například u A. S. Puškina (viz výše).

Reprezentativní ruská publikace *Чеховиана (Чехов и его окружение)*[3] již v úvodu konstatuje (A. Turkov), že „глава о Чехове не кончена": smyslem reprezentativního sborníku, který se v závěru zabývá i významnými ruskými čechovology, např. M. L. Semanovovou (1908-1995) a Z. S. Paperným (1919-1996), jenž se ještě stačil stát autorem první studie s příznačným citátovým titulem „Он не с нами", ukazuje Čechova v okruhu příbuzných a známých, jeho literární kontextualitu (mj. V. M. Garšin, I. N. Potapenko, I. L. Leontjev-Ščeglov), vztah k divadlu, prameny a prototypy a archivní nálezy a současně prezentuje novou generaci čechovologů (M. Odesskaja). Našeho tématu se alespoň vzdáleně dotýká stať A. S. Sobennikova Оппозиция Дом--Мир в художественной аксиологии А. П. Чехова и традиция русского романа (s. 144-149); i ona se však vyznačuje – jak to bývalo a dosud často je u Rusů obvyklé – naprostou ignorancí cizích bádání (nyní snad kromě amerického, zřídka britského a německého). Je tu však vyjádřena jinak zcela samozřejmá kontextuální spojitost Čechova s tradicí žánru, který on přímo masově nepěstoval. Bližší pohled však již zdaleka není tak jednoznačný.

Čechov - stejně jako Leskov a Remizov - se nacházejí v tranzitivní zóně citlivé k žánrovosti a experimentu s žánry a jejich pojmenování, včetně románu.[4] Již rané povídky z počátku 80. let 19. století ukazují na experimentální, kreativně žánrový ráz jeho díla, na silné pociťování žánrovosti: žánrové označování je pro něho – stejně jako pro Leskova a další – klíčem k textu a jeho pochopení, počátkem jeho hry se čtenářem, parodie, travestie, citace, reminiscence a aluze. Podívejme se, jak například svá krátká dílka z let 1880-1882 označuje: письмо, водевильное

происшествие, письма и телеграммы, идиллия, святочный рассказ, нечто спиритическое, старая, но вечно новая история, поэзия и проза). Nejpozoruhodnější v této rané tvorbě je častý výskyt slova román. Objevuje se to již v krátké parodické úvaze Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п. (1880). Jsou to většinou dosti jedovaté poznámky s narážkami a vše končí takto: „Портфель из русской кожи, китайский фарфор, английское седло, револьвер, не дающий осечки, орден в петличке, ананасы, шампанское, трюфели и устрицы. Нечаянное подслушивание как причина великих открытий. Бесчисленное множество междометий и попыток употребить кстати техническое словцо. Тонкие намеки на довольно толстые обстоятельства. Очень часто отсутствие конца. Семь смертных грехов в начале и свадьба в конце. Конец.“[5] Nicméně však román stále přitahuje: jsou to však spíše pseudoromány, průhledné parodijní struktury rámcované jako povídka (рассказ). Román zde znamená spíše onen abstraktní model parodovaný v uvedeném úryvku, který je typický nejen pro Evropu, ale také pro ruskou literaturu „zlatého věku“: román se v této podobě již přežil. Nikoli nadarmo píše Čechov časopisecké povídky založené na akci a stručnosti. Parodie stereotypní strukturnosti románu se objevuje hned v několika útvarech z té doby, například Тысяча и одна страсть, или Страшная ночь (Роман в одной части с эпилогом) z roku 1880, Зеленая коса (Маленький роман, 1882), Скверная история (Нечто романообразное, 1882), dokonce Два романа (1883). Tu je román myšlen jako milostná historie, která obvykle končí manželstvím („má s ní román“). První je román lékaře, druhý reportéra: ukazuje, kterak se jejich povolání promítá do těchto vztahů (text nemá víc než čtyři stránky). Je tu také stránka textu nazvaného Роман, kde, jak se ukazuje, jde zase o ženichy a námluvy (poprvé publikováno A. I. Roskinem r. 1940), a text jako překlad z francouzštiny, který také nese název „роман“.

Pestrost žánrových označení nemizí ani později v letech 1883-1884. Silněji je tu arciť zastoupen již standardizovaný termín „рассказ“, ale objevuje se i román, například u krátké povídky Женщина без предрассудков (1883) – „román“ má čtyři strany; nicméně objevují se i označení этюд, протокол, эпизодчик, выписки из дневника, сценка, сказка, ale vedle toho opět román, například Дочь коммерции советника (1883, 2,5 strany).

Řekl bych, že Čechovova žánrová hledání vycházejí z parodie a travestie existujícího žánrového systému a jeho schematičnosti. Parodovány jsou především základní žánrové signály, například tituly, prostředí, hlavní postavy, to, co Čechov označil v již citovaném úryvku jako román. Nejsilnější parodií románu je ovšem sama jeho kvantitativní redukce. Podobně ani v dalších letech se pestrost žánrových označení v zásadě nesnižuje a román se tu objevuje zcela pravidelně, doprovázen občas dramatem (пьеса): najdeme tu názvy jako из летописи одного города, случай, сказка, из провинциальной жизни, ale také эскиз, сценка, из захолустой жизни. Také ovšem kratičký „роман в двух частях“ Брак по расчету. Čechov chápe román v jeho pokleslé podobě jako milostný příběh, skoro bych řekl jako červenou knihovnu, jako něco sterilního a schematického: na půdorysu tohoto schématu staví pak svůj povídkový text. Kdybychom chtěli hyperbolizovat, mohli bychom dokonce říci, že čechovovská short story, tedy рассказ, vyrůstá na hnojišti, kompostu nebo mršině překonávaných textů jako cizopasník na cizím těle: využívá jeho stavby a naplňuje ji jinak. Síla jeho povídky je založena často na tom, že přímo vyrůstá z trosek rozbitých náznaků kánonu „zlatého věku“ - to je u Čechova přímo modelově založeno. V tom tkví i jistá čechovovská metatextovost a intertextovost, aluzivnost a literárnost vycházející z tohoto prvotního pohrávání. To platí i pro románový text Ниночка, který už vyšel v Petrohradě roku 1885.

U žánru románu však Čechov nezůstal: jeho doménou se stala повесть, tedy v podstatě novelistický útvar, jemuž podle ruské zvyklosti sluší charakterologický, reflexivní, melancholický, často přesahující rovinu realistického příběhu do sfér, které Čechova spojují s „vystoupením ze světa“ apod. Nerad bych však o těchto tématech spekuloval: někteří totiž Čechova chápou primárně jako nelítostného, a tedy bezvýchodného skeptika, který úporně hledá východisko z pozemského života. Až nečekaná úpornost ho ještě jednou přivede k útvaru, který svým rozsahem román připomíná – k *Ostrovu Sachalin*.

Ostrov Sachalin (Остров Сахалин, 1893-1894) zaujímá v Čechovově díle místo osamělého majáku a podivnost této jeho pozice nemohou odstranit ani povšechné formulace snažící se tento zvláštní text zařadit do tradice tzv. odhalovací literatury nebo k tzv. politickému cestopisu, který je v Rusku pěstován od dob Radiščevových.[6] Již při zběžném sledování

geneze tvůrčího záměru je patrná jeho několikarozměrnost. Patří tedy *Ostrov Sachalin* k vlně „odhalovací" literatury, je to vědecká studie, je to umělecký cestopis, novinářský dokument diktovaný výlučně snahou dosáhnout praktického zlepšení poměrů ve věznicích?

Povaha textu *Ostrova Sachalinu* ukazuje na to, že se jej Čechov snažil maximálně významově zatížit, orientovat jej na široké problémy a nasytit různými obsahy, zahrnujícími oblasti od hygieny po agrotechniku, od sociálního lékařství po právnickou kritiku tělesných trestů. Tato významová šíře a členitost textu způsobuje potíže s chápáním díla. Badatelé proto často *Ostrov Sachalin* nechápou jako celistvý text, neboť jeho neukončenost napovídá, že je to jen článek v rozsáhlejším řetězci. Za jeho počátek je považována črta *Ze Sibiře* (*Из* Сибири, 1890), jakýsi tematický úvod k Sachalinu, za jeho umělecký obraz se pokládají povídky *Gusev* (1890), *Ženské* (Бабы, 1891) a *Vražda* (Убийство, 1895). Zatímco dříve převládal zjednodušený názor, že Čechovova metoda je de facto metodou „odhalování", novější výzkumy toto mínění nepotvrzují a ukazují na složitější záměr. M. L. Semanovová si všímá geneze díla, jeho žánrové podstaty a úlohy vypravěče. Dokládá, že *Ostrov Sachalin* je text vědecko-publicistického rázu koncipovaný jako naučný cestopis („*Из* путевых записок"), že se tu Čechov opíral o četné vědecké výzkumy, ale v průběhu práce odvolání na nedůvěryhodné zdroje odstraňoval, že se postupně snažil uvolnit text ze žánrového sevření dobrodružné literatury. Jeho vypravěč je důsledně depatetizován a zbaven apriorních představ.

Samo dílo je křižovatkou Čechovovy tvorby, na níž se autor pokusil v jednom tvůrčím gestu odstraňovat z cesty úlomky bývalé víry, nelítostně rozbíjet všechna schémata a apriorní představy smyslově konkrétním detailem, ironií a sarkasmem, současně však vytvořit pozitivní model vědeckého bádání, umělecky přesvědčivý obraz sachalinských vypovězenců a ukázat na nutnost praktických reforem vězeňského systému. V rozporu Čechovovy víry a skepse, materiálové práce z oblasti sociologie, sociálního lékařství, hygieny a uměleckých ambicí, objektivní, statisticky přesné analýzy a sarkasmem a hořkostí spočívá také rozpor literárního tvaru, který je přetížen různými významy a funkcemi, jejichž smysl je třeba pochopit z jejich vzájemného vztahu, nikoli z izolovaných výpovědí.

Tezi o velkém významovém zatížení až přetížení textu *Ostrova Sachalinu* potvrzuje žánr díla, resp. vícežánrovost (polygeneričnost), polymorfnost jako jeho podstatná kvalita. Dílo má podtitul Zápisky z cest, a sugeruje tudíž představu cestopisu, slovo „записки" však omezuje jeho podobu a „inzeruje" jeho útržkovitost a obsahovou nestejnorodost. *Ostrov Sachalin* je svérázný hraniční text, jehož téma spojuje žánrově různorodé útvary - teprve z jejich vzájemného působení může vzniknout čtenářská představa o smyslu díla.

Na povrchu je dílo koncipováno jako cestopis, současně také jako vědecké dílo kompenzující nikdy nenapsané Dějiny lékařství v Rusku, dílo geografické, historické, statistické, tedy literatura naučná, stejně jako literatura faktu a skeptická esej se silným mezitextovým navazováním, zejména na F. M. Dostojevského a V. G. Korolenka.

V souvislosti s intenzitou žánrového pociťování již na počátku povídkové tvorby je nyní heterogennost *Ostrova Sachalinu* a jeho jakoby nesourodý ráz najednou pochopitelnější, je to jen pokračování toho, co bylo dominantou Čechovova hledání, které nikdy ne opouštěl, spíše jen někdy tlumil. Když k tomu dodáme, že *Ostrov Sachalin* má v citovaném vydání 346 stran a textové varianty jsou stejně obsáhlé, ukazuje to na jeho neustálé hledání: doba stručnosti a lehké parodie je ta tam, vracejí se těžkomyslná témata *Černého mnicha* (Черный монах, 1894): je to v stejném roce, kdy Čechov připravuje publikování *Ostrova Sachalinu*. Jaká je spojitost tohoto těžkého, heterogenního textu[7], tohoto medicínsko-statistického pozorování s tak oduševnělou prózou, jež zasahuje hlubiny nekonečna v osvobozujícím šílenství? Jak souvisejí tyto stovky stran poznámek a textových variant s pootevíráním sibiřské a sachalinské reality, nekonečných prostor i nekonečné pestrosti povah a osudů s nesnesitelnou těžkostí lidského bytí? Hájil bych tezi, že návštěva Sachalinu a její textová reflexe zasáhla Čechovo dílo možná více, než se dosud myslelo, že tedy toto dílo nestojí na periferii jeho tvorby – jak si myslí i ti, kteří je nově vykládali - ale že je pramenem, resp. další tranzitivní plochou, podobnou té z počátku 80. let 19. století, kdy si pohrával s románovými schématy. Čechov je autor, který si není jistý ničím, nejméně sám sebou: je to stav pro člověka v podstatě nepříznivý, ale pro umění životadárný, neboť vytváří permanentní potřebu hledání a tvorby. Žánrová senzibilita může být signálem těchto plodných nejistot.

Poznámky

[1] Viz naše práce: Proti proudu. Studie o N. S. Leskovovi. Brno 1992; Genologie a proměny literatury. Brno 1998.

[2] Viz Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre, ed. Klaus Städtke, Berlin 1998. Алла Михайловна Грачева: Алексей Ремизов и древнерусская культура. Studiorum Slavicorum Monumenta, tomus 19, Российская Академия Наук, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). С.-Петербург 2000. Viz také naši stať K typu autorské osobnosti v ruské literatuře (N. S. Leskov a A. M. Remizov). In: Umění teorie a Zdeněk Mathauser. Slavia, Slovanský ústav, Euroslavica 2000, s. 419-425.

[3] Российская академия наук, Научный совет по истории мировой культуры, Чеховская комиссия. „Наука", Москва 1996, редколлегия: В. Б. Катаев, А. П. Кузичева, З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая, Е. М. Сахарова, С. В. Тихомиров (ред.), А. М. Турков (отв. ред.), А. П. Чудаков.

[4] Dále zde pracujeme s tímto vydáním: А. П. Чехов: Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах, „Наука" , Москва, dále: PSS.

[5] PSS, t. 1, Moskva 1974, s. 17-18.

[6] Odkazujeme tu k naší studii Čechovův Ostrov Sachalin a významové zatížení literárního textu, in: Slavica Pragensia XXXI. Lidský talent. Tvorba A. P. Čechova a její působení u nás.UK, Praha 1988, s. 83-93, a k sekundární literatuře tam uvedené i k nové literatuře, která předně nahlíží v širších souvislostech: В. Ермилов: *А. П. Чехов: 1860-1904*. Москва 1951. A. I. Roskin: *Čechov a věda* (1940), in: A. I. Roskin: *Talent a epocha*, Praha 1978. Г. Бердников: *А. П. Чехов. Идейные и творческие искания*. Ленинград 1970. В. И. Есин: *Чехов журналист*. Москва 1960. I. Pospíšil: *Genologie a proměny literatury*. Brno 1998, kap. II. *Metamorfózy žánru*, 1. *Téma a žánr*, C. *Polymorfní rozpětí (Čechovův Ostrov Sachalin)*. И. Н. Сухих: *„Остров Сахалин" в творчестве Чехова*. Русская литература 1985, 3, с. 72-84. М. Л. Семанова: *Работа над очерковой книгой*, in: *В творческой лаборатории Чехова*, Москва 1974, с. 123. В. Б. Катаев: *Автор в Острове Сахалин и в рассказе Гусев*, in: *В творческой лаборатории Чехова*, Москва 1974. Viz také *Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения 2002 год*. Издательство Нижегородского университета, Нижний Новгород 2004. Л. С. Фаустов – С. В. Савинков: *Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века*. Изд. Воронежского пед. института, Воронеж 1998. D. Gillespie: *The Twentieth-Century Russian Novel*. An Introduction. Berg, Oxford - Washington 1996. R. Porter: *Four Contemporary Russian Writers*. Oxford – New York – Munich 1989. R. Porter: *Russia's Alternative Prose*. Oxford, Providence 1994. Carolina Schramm: *Minimalismus. Leonid Dobyčins Prosa im Kontext der totalitären Ästhetik*. Peter Lang, Frankfurt am Main – Wien 1999. *Wiener Slawistischer Almanach. Literarische Reihe*. Herausgegeben von Aage A. Hansen-Löve. Sonderband 51. *Minimalismus zwischen Leere und Exzess*. Mirjam Goller und Georg Witte (Hrsg.). Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13.November 1999. Wien 2001.

.[7] Viz Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata. Wydawnictwo TRIO, Warszawa 1996.

XV. Lev Tolstoj mezi tradicí a modernou

Velké osobnosti ruské kultury se šílenství vždy alespoň přibližovaly nebo napínaly po nejzazší mez síly rozumu. Extrémismus Lva Nikolajeviče Tolstého (1828–l910) je spojen nejen s jeho známou filozofií: krajní, vnitřně protikladné byly vztahy Tolstého k moderně a jeho asketické pojetí života. Duchovní přerod, kterým hrabě Tolstoj prošel na přelomu 70. a 80. let, se setkal namnoze s nepochopením. Především bylo patrné, že tím ztratilo umění: kritikové a znalci Ruska (mezi nimi i Melchior de Vogüé, autor známého spisu *Le roman russe*) Tolstého vyzývali, aby se vrátil od orby k psaní.

Doteky Lva Tolstého a moderny – podobně jako například Leskova nebo Čechova – nejsou dány tolik přizpůsobováním, jako individuálními rysy, které byly zahlušeny a zasuty dobovou realistickou poetikou a tehdejším chápáním literárních žánrů, zejména románu. Již v raných prózách a později markantně ve *Vojně a míru* a *Anně Kareninové* jsou zřetelné stopy individuální poetiky, která se neztotožňuje s představou dobové kritiky a spojuje Tolstého s nástupem moderny v hlubinném, spodním proudu. Spor mezi vzdorující východoslovanskou individualitou a konvenčním utvářením literatury podle tzv. směrů je vlastním hybatelem literárního vývoje. Na jedné straně kontakt, blízkost, na druhé nevraživost: je to vskutku rozpor nebo vnitřní logika?

L. N. Tolstoj žil v době, kdy se ve Francii objevují první dekadentní díla, a umírá ve „stříbrném věku" ruské literatury: kolem něho procházely nové literární jevy, jichž si nemohl nepovšimnout, od náznaků v poezii 80. let 19. století, k moderně let devadesátých. Tolstoj kolem sebe viděl stejné věci jako představitelé moderních směrů: krizi dosavadního myšlení, rozkladný vliv industrializace, intenzitu prožívání času, impakt městské civilizace, bezvýchodnost lidského života, apokalyptické jevy konce 19. věku. Počínající dekadence uviděla v těchto jevech nezadržitelný rozpad dosavadních představ o světě, zejména definitivní rozpad etiky a estetiky: estetizace zla je jedním z prvních projevů dezintegrace této entity. Jestliže však moderna zachytila změněnou atmosféru doby, zásadní zvrat společenský a psychologický a ten transponovala do umění, šel Tolstoj spíše z nitra umění tím, že se snažil postavit hráz hrozícímu rozpadu usilím o unifikaci, o nalezení jednotícího bodu. Zdá se mi nesprávné tvrzení, že Tolstoj podřizoval estetiku etice – spíše v nich viděl nerozlišitelný celek a odmítal je stavět proti sobě. Krásno bylo kdysi totéž, co dobro – teprve později se z různých příčin začaly tyto póly stavět proti sobě. Vzpomeňme Dostojevského *Idiota* s portrétem Nastasji Filippovny, tedy s krásou, která spasí svět; krása však znamená i dobro, jejich rozklad znamená lidskou tragédii.

Od časů D. S. Merežkovského a nově a jinak M. Bachtina je pozorovatelná tendence klást proti sobě Tolstého a Dostojevského: přitom Tolstoj vychází z tohoto srovnání většinou jako tradiční realistický epik, jako pěstitel vševědoucího vypravěče a monologického románu, zatímco Dostojevskij jako znepokojující, provokující tvůrce románové polyfonie, předchůdce románu 20. století, existencialismu a absurdní literatury. Domnívám se, že kontury nejsou tak ostré. Oba autoři měli stejné, podobné nebo blízké kořeny, neboť část jejich raného díla korespondovala se snahami tzv. naturální školy. Poetika fyziologické črty je zjevná u Dostojevského ve 40., 50. i 60. letech a nemizí ani ve zralých románech, u Tolstého je nejzřetelnější v Dětství. Již zde se však projevuje vzdor obou umělců proti unifikujícím směrům modelovaným literární kritikou: Dostojevskij dává již formou *Chudých lidí* – tedy epistulárností – najevo tíhnutí k preromantismu, konkrétně sentimentalismu, a ve *Dvojníkovi* k psychologicko-filozofické konstrukci, která překonává

sociální směřování naturální školy. Tolstoj se přes hlavy svých současníků dívá na Lockovu a Rousseauovou koncepci osobnosti a spojuje dětství s východisky experimentální prózy L. Sterna. Když mluvíme o Tolstém 60.–70. let, tedy o Tolstém jako autorovi Vojny a míru a Anny Kareninové, vidíme jeho díla většinou jako charakteristické příklady tzv. kritického realismu a klasické, extenzivní poetiky. Zdálo by se, že právě Vojna a mír, pro mnohé symbolizující ruský román vůbec, nemůže již být nově analyzována. Zatímco dobová kritika přijala dílo s překvapením jako výtvor podivínského hraběte, pozdější práce model Vojny a míru konvencionalizovaly. Román však nebyl ani ve 20. století pochopen vždy a všude jako konvenční; koneckonců práce o románu z pera anglosaských kritiků P. Lubbocka a E. Muira ukazují na osobité postavení, které v jejich systémech román Vojna a mír měl. Markantní jsou ve Vojně a míru především tzv. absolutní výroky, jimiž se auktoriální vypravěč vzdaluje z dosahu světa artefaktu, zasahuje do něj jakoby zvnějšku, jako omniscientní narátor, jako Bůh (G. S. Morson). Bachtinova teze o dialogičnosti Dostojevského a monologičnosti Tolstého je oprávněna potud, že Tolstoj se snaží uniknout z umění, ze světa, z dějin, ze svého vlastního života. V tomto smyslu je jeho skutečný útěk na sklonku života symbolickou sumarizací jeho předchozích duchovních tendencí. Tolstoj vytváří anonymní hlas mimo dějiny, současně se však nemůže vyhnout dialogu, který vzniká – paradoxně – právě proto, že se mu vyhýbá: je to dialog mezi dílem a hlasem „mimo" dílo. Tolstoj o tomto bludném kruhu věděl a sám jej živil i ve vlastním životě. Jeden deník měl oficiální pro žáky a přátele, druhý tajný.

Dodejme, že Dostojevskij staví dialog na odiv, obnaženě jej prezentuje jako konstrukční princip, Leskov buduje literaturu z individuální promluvy (skazu) – Tolstoj oba dva dráždil. Nikoli náhodou byl Leskov Tolstým současně přitahován a odpuzován; jak o tom svědčí jejich korespondence a memoáry Leskovova syna Andreje, byl mezi nimi podivný, neupřímný vztah.

Mohli bychom na tomto místě – na rozdíl od Morsona – spekulovat o spodním proudu gnosticismu, který v různých transformacích pronikal do literatury – pozitivně víme, že například Leskov jej mohl čerpat skrze Origena. Gnostická vystoupení ze světa a dějin jsou však u Tolstého spojena s přítomností ratia, tedy se snahou přijmout, alespoň kompromisně, tento svět. Tolstoj maximálně odcizuje jazyk románu – celá 2% Vojny a míru jsou psána francouzsky, což by samo o sobě vystačilo na malý román. Z žánrového hlediska obsahuje vlastní román, fiktivní dějiny a nefiktivní eseje. Tolstoj prezentuje svět jako nespočetnou řadu řetězců a souvislostí, jejichž determinantu nelze stanovit. Tuto filozofii prezentoval v díle skrze vypravěčí strategii orientovanou na tíži detailu a rozrušující tradiční románová klišé. Vojna a mír je parodií na dobový román (chce být eposem) i historii, úmyslně neformuluje hlavní téma nebo ideu, neprezentuje hlavního hrdinu. Strachovova představa, že předchůdcem románu byla Puškinova Kapitánská dcerka, se zdá Morsonovi nesprávná.

Ale jsou tato dvě díla – už vzhledem ke strategii charakteru – skutečně tak vzdálená? Především v nich nacházíme záměrné matení pojmů a likvidaci tzv. hrdiny. Puškin se tu inspiruje poetikou Waltera Scotta (kdo je hrdinou románu Ivanhoe?) a jednu postavu překrývá druhou. Totéž najdeme u Tolstého. Zatímco ruští kritikové viděli v románu dobovou anomálii, západní posuzovatelé jej ukazovali jako důsledek slovanské primitivnosti, neukázněnosti a naivní upřímnosti. Formalisté chápali Vojnu a mír jako ruského Tristrama Shandyho. Podle Morsona koncipuje Tolstoj svůj svět jako nesystémový, jehož pohyb určují tzv. okrajové faktory (random factors). Proto tento svět není vyložitelný ze sebe sama, proto se historikové často uchylují k jiným silám (Bůh, zákonitosti), neboť nejsou schopni dějiny „objevit". Hádanka dějin není obsažena v nových modelech, schématech, myšlenkových konstruktech, ale v obyčejných, banálních faktech, jejichž velikost zůstává při běžném nazírání skryta (hidden in plain view).[1]

Tolstoj byl chápán jako umělec a jeho odklon od umění k traktátům, pedagogice a publicistice byl vnímán jako zvláštní, podivínský, „šílený". Autor Ruského románu Melchior de Vogüé ve spisku Lev Tolstoj (1886) uvádí: „Tolstoj připraví nám nové překvapení. Jsa mladší o desetiletí nežli jeho předchůdci, nepodlehl vlivu roku 1848. Není ve styku s žádnou školou, nedbá stran politických, pohrdá jimi spíše, samotářský tento a filozofující šlechtic nezávisí na žádném mistru, na žádné skupině, sám jest zjevem spontánním." Nehledě na toto konstatování se Vogüé podivuje, že se Tolstoj nechová jako spisovatel: „Nosí vodu, žne, oře, šije boty. Mluví–li mu někdo o jeho románech, horší se. Vidím podobiznu jeho, na níž zobrazen jest v kroji mužika se šídlem v ruce. Umělče, tvůrče děl mistrovských, to není váš nástroj!" Takto se

rozhořčuje znalec ruského románu a má svou pravdu, ovšem neuvědomuje si, že ono vystupování z literatury a dějin započal Tolstoj již ve Vojně a míru a Anně Kareninové. Jedna z jeho cest končí v publicistickém románu Vzkříšení, druhá směřuje k záznamu krizového stavu světa prostředky, které vnějškově připomínají naturalismus a dekadenci, třetí vede k hledání průniku: stará schémata racionalistického, iluzionistického realismu jsou už nepoužitelná, moderna ukazuje na jejich vyčpělost, východiskem je návrat k původní magické, náboženské funkci umění. Tím, že si umění jakožto technika a systém vytváří vlastní svět, oddělilo se od svého původního poslání, dostalo se do krize a ztratilo schopnost komunikovat s dějinami, světem a člověkem. Analýza pozdních a posledních uměleckých děl L. N. Tolstého, například Smrti Ivana Iljiče (1886), Kreutzerovy sonáty (1891) nebo dramat Vláda tmy (1887) a Živá mrtvola (1911), ukazuje směřování od naturalisticko-dekadentní poetiky k prozření a oproštění v Otci Sergijovi (1912) a Hadži Muratovi (1912). Červotoč pochybnosti hlodal v díle Tolstého od počátku: pochybnosti o románu, pochybnosti o literatuře, umění a kráse. Sám M. Vogué, který „plakal" nad tím, že tak geniální umělec se obrací k umění zády, maně uvádí Tolstého protiracionalismus, důležitost oněch jakoby nepodstatných banalit, okrajových detailů.

Tolstoj dochází zevnitř umění k podobnému obrazu člověka a světa jako moderna, a to plíživě už od 60. let, kdy píše dobově nepochopitelné a neuchopitelné dílo Vojna a mír, v němž paroduje realistický styl. Z tohoto hlediska je Tolstého kolize s modernou a nejen s modernou pochopitelná: podobné pociťování hrůznosti člověka a světa, podobná témata a poetika, ale odlišné chápání smyslu umění a jeho perspektivy v moderním světě. Ostré vnímání lidské problematiky mělo – stejně jako u filozofů moderního věku Schopenhauera a Nietzscheho a většiny modernistů – také sexuální pozadí: rozpojenost mezi duchovní a fyzickou láskou, kterou začal Tolstoj pohybující se od dětství mezi ženami pociťovat už jako mladík. Proslulá „tragédie ložnice" (M. Gorkij) byla oním katalyzátorem, který urychloval povrchové sbližování jazyka, stylu a poetiky Tolstého a moderny a stejně razantní rozchod.

Není náhodné, že jeho útok na modernu započal útokem na Shakespeara, v němž spatřil projev odtrženosti umění od náboženství, estetiky od etiky (O Shakespearovi a dramatu). Když k tomu připojíme obsáhlý spis *Co je to umění?* z roku 1897, dostáváme úplnější obraz vztahů Shakespeara, Tolstého a moderny. V tomto traktátu Tolstoj odsoudil přeceňování umění jako zábavy a s tím i celou modernu včetně Baudelairových Květů zla a Malých básní v próze. V důsledku odtržení dobra od krásy vznikla estetika prohlašující umění za činnost hlubinně sexuálního charakteru, která je provázena příjemným drážděním nervové energie. Umění bylo redukováno na jev přinášející slast, rozkoš. Shakespearovy hry si Tolstoj vybral jako příklad mondénního zbožnění, které bylo vytvořeno uměle. Tolstoj četl Shakespeara od mládí a jeho názor se nezměnil: jde o nudná, podprůměrná dramata. Tolstoj analyzuje Krále Leara a v hněvných sentencích dokládá podprůměrnost, nemotivovanost, ba nesmyslnost tragédie. Základní tezí Tolstého je, jak známo, myšlenka, že Shakespeare cizopasil na původních dílech, která deformoval a spíše ochudil a zbavil vnitřní motivace. Jazyk Shakespearových dramat je rétorský, nabubřelý, jeho postavy mluví stále stejně, nejtoporněji působí tirády, které se tak často citují – jsou do hry vložené, nejsou její přirozenou součástí. Shakespeare má podle Tolstého exaltovaný jazyk, nemá cit pro míru, je hrubý a hyperbolický. Činnost je podle Shakespeara dobro, nečinnost je zlo. Dobro vzniká jako produkt činnosti. Jedinou skutečnou morálkou je pro Shakespeara morálka cíle. Jeho dramata proto nesnesou ani estetické ani etické kritiky. O několik desítek let později napadl tento Tolstého útok George Orwell (Eric Blair, 1903–1950) s tím, že v osudu Learově uviděl Tolstoj svůj neblahý osud utopisty oproštění a askeze. Problém je však ještě starší: nesoulad Tolstého teorie a praxe ještě neodstraňuje otázky, které kladl – tedy problém tyranie vkusu a literární kritiky a především kritiku pragmatiky morálky a cíle. Činnost bývá často bezduchá, morálnější je nečinnost, klid: umění odtržené od duchovní (náboženské) základny a fungující jako zábava a prostředek ukojení není uměním v původním slova smyslu. Takto ostatně funguje i hudba v Kreutzerově sonátě: destruuje nikoli proto, že je uměním, ale proto, že je zbavena svého duchovního základu.

Sbližování, spojování a rozpojování velké individuality a uměleckých směrů, jakými jsou i směry tzv. moderní, je snad klíčovou otázkou literární historie. Zkoumání uměleckých individualit, které anticipovaly krizové jevy materiálního a duchovního života a šly „mezi proudy" a „proti všem", provokujíce nová řešení, je i podstatnou otázkou literární teorie. Postava Lva

Tolstého byla zkoumána z různých hledisek: zatímco západoevropští badatelé stavěli proti sobě Tolstého-umělce a Tolstého–utopistu, Rusové často viděli svého autora v duchovním, náboženském kontextu.

Tolstého totální deziluze a z toho vyplývající asketismus se projevují mimo jiné ve *Smrti Ivana Iljiče* (Смерть Ивана Ильича, 1886) a snad nejprovokativněji v *Kreutzerově sonátě* (Крейцерова соната, 1891). Zatímco v první novele jde o skeptické účtování se životem a drastické prohlédnutí tváří v tvář smrti, v druhé novele se již vyjadřují krajní, „šílené" názory. V textu novely se soustřeďuje Tolstého odpor k nemorální civilizaci, k estetice rozkoše, která se odpojila od etiky: příčinou zla jsou lidské vášně a pohlavní život. Zatímco románové lascivnosti tehdy nikomu nevadily, „šílená" Kreutzerova sonáta byla v mnoha zemích zakázána, neboť svým extrémismem útočila na samu podstatu životního automatismu.

Je tedy Tolstého románové dílo vrcholící takřka publicistickým traktátem *Vzkříšení* (Воскресение, 1899) u počátku i na konci jeho kontaktu s modernou, polemikou s ní a také nasáváním její poetiky a jejích témat.

Poznáky

[1] G. S. Morson: Hidden in Plain View. Narrative and Creative Potentials in *War and Peace*. Stanford University Press 1987.Viz také komparativní studii J. Pelikána Napoleonské epopeje L. N. Tolstého a S. Žeromského. In: Slovanské studie, Brno 1979, s. 89-101.

XVI. Tolstojovské marginálie

Většina velkých věcí začínala na okraji, na periférii dění a jejich původci byli pokládáni za podivíny, pošetilce, blázny. Snad každá skutečná hodnota vzniká mimo plynoucí proud nebo i proti němu.

Vděčným námětem a postupem je marginalita a z toho plynoucí podivínství a snad i pošetilost při zkoumání literatury: zde má dokonce výrazně metodologický přínos. Přiznejme si, že základní literární údaje se často opisují ze slovníku do slovníku, z učebnice do učebnice; poznáme je především podle toho, že se tu opakují stále tytéž chyby: jména, data narození, názvy děl, jejich vročení, stereotypní představy. Třeba právě na prvního máje si můžeme zarecitovat ty slavné pasáže o prvním máji, lásky čase ze známé Máchovy básně. Málokoho z laiků napadne, že jde o báseň spíše ironickou a dokonce sarkastickou, která je na hony oné idylické lásce vzdálena. A Máchovy jadrné poznámky v zašifrovaných intimních denících celý obraz dokreslují. Nicméně – kromě odborných knih – se toto stále „marginální" pojetí Máje prosazuje v obecném povědomí jen ztuha. Tedy určitá radikální marginalita, původně podivnost a pošetilost může být cestou k pravdivějšímu poznání. Třeba soustředění na okrajové, „malá díla", na „minoritní" literatury, sledování marginálních kontextů velkých děl může vrhnout nečekaně ostré světlo na jinak v poklidu a příšeří odpočívající literárněhistorická axiomata. Také přísně historické zkoumání literatury, tj. toho, jak bylo to či ono dílo kdysi vnímáno, ukazuje naše současné hodnoty jinak. V tom by měli být literární historikové většími podivíny, než jsou, a naše současné soudy relativizovat. J. S. Machar kdysi slavně postavil Nerudu proti Hálkovi, jindy se zas volalo, že už dosti bylo Wolkra, a důvody mohly být různé, leckdy velmi osobní … Jindy se vyzvedl Václav Hrabě, v Rusku se sám car postaral, aby bylo posmrtně náležitě vyzvednuto dílo Puškinovo, až se to stalo objektem satiry Lermontova, autora slavného opusu Na smrt básníka, který měl jistě Puškina jinak rád … Těžko třeba pochopit mentalitu našich praprababiček, jejichž otisky prstů jistě ještě spočívají na hmatáním ztemnělých stránkách českých překladů dobrodružných povídek druhdy děkabristy Alexandra Bestuževa-Marlinského, to byla obrozenská četba našich předků, jak dotvrzuje nejedna univerzitní knihovna. V tomto smyslu je marginalita, podivínství a pošetilost přirozeným průvodcem oficiality a pomníkovosti, jejich přirozeným oponentem a korektorem.

Z devadesátidílných Úplných sebraných spisů hraběte Lva Tolstého (Полное собрание сочинений Л. Н. Толстого, 1928–1958) se obvykle k analýze vybírají díla tak říkajíc středního rozsahu: novely, povídky, dramata, věci atraktivní nebo provokativní, jako je Kreutzerova sonáta, nebo oproštěná, jako jsou Otec Sergij, Hadži Murat, raní Kozáci, Sevastopolské povídky či Smrt Ivana Iljiče. Ze tří románů se zkoumají jejich různé aspekty. Již jsme jinde upozornili na knihu Garyho Saula Morsona[1], v níž americký slavista ukazuje na detail jako nosný prvek Tolstého vyprávění, jehož ozvláštnění tak miloval Viktor Šklovskij. Morsonovy „okrajové faktory" (random factors), tedy marginálie, jsou ony skryté pružiny, na nichž stojí Tolstého tajemství všehomíra. Přelom tisíciletí vybízí k novému přečtení nejen Lva Tolstého, ale celé ruské literatury bez ztěžujícího nánosu dobové recepce.

Že byl Tolstoj podivín a že často šel proti proudu, většinou masochisticky, je známá věc. Právě v Tolstého marginálíích je nejvíce podnětů, které jsou pak v rozsáhlých vrstvách rozprostřeny v jeho větších, známějších dílech. Próza *Bláznovy zápisky* (Записки сумасшедшего) byla napsána v osudovém roce 1884, kdy se spisovatel Tolstoj stal prorokem Tolstým, který prohlédl. To, co tu popisuje, může být označeno za typické projevy krize středního věku. Na počátku je ovšem mimořádná citlivost, kterou trpí jen nemnozí – zasutá dětská vzpomínka se stává – zřetězena s poz-

dějšími pocity – součástí onoho prohlédnutí, které je bolestné, ale zároveň očistné. Vzpomínka je datována 20. říjnem 1883 – to už je protagonista pokládán za šílence, ale v tom se názory různí. On sám zůstal zdrženlivý a radši nic neříkal, aby si u nich neuškodil – lékař mu předepsal lék: když bude dodržovat jeho pokyny, všechno přejde. To je právě to – přejde! Ale co přejde? Svědomí je v naší době nemocí, kterou je třeba léčit. V reminiscentní partii se dobíráme do oné dětské vzpomínky: rodinnou idylu (dětské usínání s chůvou a vědomí všeobjímající lásky, neboť já miluju chůvu, chůva má ráda Mítěňku, já mám taky rád Mítěňku a Mítěňka miluje mne a chůvu a chůvu má rád Taras a já mám rád Tarase a Taras má rád mě a chůvu a máma má ráda mě a chůvu a chůva má ráda mámu a tátu) narušuje křik, spory, boj člověka s člověkem, všech se všemi. Tu dítě přepadá první záchvat deprese, která končí vzlykáním a bitím hlavou o zeď. V dospívání všechno přešlo a když poznal pohlavní lásku, ženu a rozkoš, na všechno zapomněl. „Но с четырнадцати лет, – с тех пор, как проснулась во мне половая страсть, и я отдался пороку, все это прошло, и я был мальчиком, как все мальчики. Как все мы, воспитанные на жирной, излишней пище, изнеженные, без физического труда а и со всеми возможными соблазнами для воспаления чувственности, и в среде таких же испорченных детей, мальчики моего возраста научили меня пороку, и я отдался ему. Потом этот порок заменился другим: я стал знать женщин. И так, ища наслаждений и находя их, я жил до тридцати пяти лет. Я был совершенно здоров, и не было никаких признаков моего сумасшествия.“[2]

Ale záchvat přichází ještě jednou v souvislosti s výhodnou koupí panství. Záchvat je vždy spojen s prostorovými úzkostmi, s tmou, nocí, noclehem v neznámém místě, se strachem ze smrti, ze samoty, ze zbloudění. V čistě vybílené čtvercové místnůstce se znovu vrací úzkost z života a jeho smyslu: vychází na chodbu a mráz ho spaluje a tu si uvědomuje možnou blízkost smrti a má strach: „И тоска, и тоска – такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная. Жутко, страшно. Кажется, что смерти страшно, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно. Как – то жизнь и смерть сливались в одно. Что-то раздирало мою душу на части и не могло разодрать.“[3]

Podruhé se deprese dostavuje při lovu na zajíce: zdá se mu, že zabloudil a znovu se bojí smrti, bojí se zmrznout v neznámém prostoru. Jako východisko se objevuje modlitba a Bůh. Začíná navštěvovat kostel, číst bibli, odmítá koupit další panství, neboť nelze dosahovat zisku, když je to za cenu utrpení spolubratří. Takhle začalo jeho bláznovství. Světlo a radost doprovázejí pocit očištění a pak přichází osvobození od strachu ze smrti. Muž odchází z kostela, rozdává všechny peníze, co u sebe má, žebrákům a jde pěšky domů, rozmlouvaje s lidmi.

Cesta od automatismu života k jeho ozvláštnění, od tmy, nejistoty, geometrických tvarů místností, samoty a bezbřehosti odcizeného prostoru ke slovu, víře a lidem začíná u zastavení, rekapitulace a reminiscence. Začíná u vytržení z toku života, u chtěné samoty, které Rusové říkají „уединение“. Teprve zde člověk poodstoupí a bilancuje a tu hledá další řešení. Cestou k prohlédnutí jsou detaily, marginálie: pach místnosti, kde pobývá v Moskvě, úzkost a fyzická nevolnost z čtvercového pokoje, kde má přespat, když jede výhodně koupit panství, nepříjemné čichové vjemy a nekonečnost zasněženého prostoru při lovu na zajíce, pusto a prázdno lidské existence. Tyto marginálie narušují řetězce zvykového práva, zautomatizovaných úkonů. Marginálie směřují k nalezení nové rovnováhy, nové harmonie a nacházejí ji v obnově komplementárního vztahu estetiky a etiky: touha po rozkoši se oddělila od její etické stránky. Proto marginálie směřují k novému řádu, k obnově spojení s Bohem, k modlitbě, k osvobození, a to především k osvobození z materiálního přebytku, přesycení: takto ostatně přemýšlí i Jegor Bulyčov v Gorkého často zapomínané divadelní hře.

S automatismem je také spojeno navyklé hodnocení lidských výtvorů, včetně literatury. K tomu směřuje Tolstoj svými studiemi o umění, především *Co je to umění* (Что такое искусство?, 1897) a v práci o Shakespearovi: „Всякому человеку нашего общества и времени с первых времен его сознательной жизни внушено, что Шекспир гениальный поэт а драматург и что все его сочинения – верх совершенства. И потому, как это ни кажется излишним, я постараюсь показать и на избранной мною драме *Король Лир* все недостатки, свойственные и всем другим драмам и комедиям …“[4] V prvním – jak známo – odmítá dekadenci, kult rozkoše, smyslového zážitku, umění pro umění, v druhé kultu Shakespeara jako velkého dramatika a nazývá ho průměrným opisovačem svých předchůdců. A především Shakespearovi vytýká, že

směšuje činnost s dobrem: kdo něco dělá, koná, již koná dobro, napak nečinnost je spojována se zlem: Shakespeare diváka baví tak, že rozpojuje morálku a krásu (viz výše).

Cesta Tolstého k rozrušení automatismu života a k osvobození od tyranie sterotypů skrze marginálie byla z různých pozic napadána: Lenin uviděl v jeho díle rozpornost ruského života, nezbytí revoluce i ono intelektuálské vzdychálkovství. To hrabě vyjádřil nehledě na svůj světový názor, jak imituje Lenin model Engelsovy analýzy monarchisty a realisty H. de Balzaka. T. G. Masaryk neměl rád Tolstého silácká gesta, jimiž se chápal pluhu, ale také voňavé americké cigarety, aniž cokoli udělal pro své mužiky umírající ve vesnici s rozbitým mostkem hladem a syfilidou. Nicméně to nijak neoslabuje plodnost radikálnosti Tolstého kroku, radikálnosti, která směřuje k osvobození, i když někdy teatrálně a rozporuplně. Tolstoj chtěl prohlédnout, ale současně chtěl být při tom vidět a chtěl to každému vykládat. V tomto rozporu úlohy umělce slova a muže činu spočívá slabé místo jeho pozice. Každá radikálnost je nepraktická a nepragmatická: i to rozdání všech peněz, které měl u sebe, žebrákům, není žádné řešení, ale jen teatrální gesto, které nemá praktického významu. Ale Tolstoj nechce být praktický, nechce jen odhalovat zlořády systému, hledá prostředky k vlastní cestě. Nikoli teorie malých kroků, charity nebo masivní revoluce, ale náhlé individuální vytržení, osvícení, radikální rozchod se vším bez ohledu na vše – v tom Tolstoj dodnes fascinuje Rusko i svět. Je zřejmé, že tato bezohledná radikálnost stála u zrodu všech lidských a společenských kataklyzmat, u zániku jednoho, ale také u zrodu druhého. Jehličky marginálií, detailů, které rozrušují velké stavby stojí u počátku prohlédnutí. Jestliže pak marginálie nacházíme i ve velkých románech Tolstého jako podstatné, dokazuje to, že velký převrat v 80. letech byl dlouho předem připravován v samotné umělecké tkáni jeho děl, že v nich dřímal jako zatím skrytá potence, skrytá v zdánlivě fádním líčení. V tomto smyslu je dílo Tolstého nejen jevově rozerváno velkým příkopem 80. let, ale také niterně, hlubinně, ponorně, kontinuálně propojeno tisícerými nitkami uměleckých detailů a marginálií.

Poznámky

[1] Hidden in Plain View. Narrative and Creative Potentials in *War and Peace*. Stanford University Press 1987.

[2] Полное собрание сочинений Льва Николаевича Толстого, т. XX, под рекакцией и с примечаниями П. И. Бирюкова, Москва 1913, с. 5–6.

[3] Полное собрание сочинений Льва Николаевича Толстого, т. XX, под рекакцией и с примечаниями П. И. Бирюкова, Москва 1913, с. 9.

[4] Полное собрание сочинений Льва Николаевича Толстого, т. XIX, под рекакцией и с примечаниями П. И. Бирюкова, Москва 1913, с. 159.

XVII. Leskovův zápas s románem

Podstatným problémem Leskovova dětství, mládí a v přeneseném smyslu celého života je postava otce. Tohoto podivína a ztroskotance se proto Leskov snaží překrýt vrstvou legend (Semjon Leskov prý na Kavkaze poznal Rylejeva a Bestuževa). Někteří se domnívají, že postava „slabého otce" sehrála podstatnou roli v Leskovově orientaci na hledání ideálu a tvrdá matčina výchova, tedy neexistence citového rodinného zázemí, vedla k nedůvěřivosti k lidem a k častým rozchodům s přáteli. I když nelze zcela souhlasit s absolutizací těchto předpokladů, neboť svou roli tu sehrály i okolnosti společenské a přímo politické – zejména v 60. letech 19. století – přece jen tyto faktory mohly posílit Leskovovo postavení „outsidera" ruské literatury, člověka, který jako spisovatel i společenský činitel stál často „proti všem" a „mezi proudy".

V Leskovově rodinném životě nacházíme také první stopy jeho náboženské orientace a celkového zájmu o pravoslaví, starověrectví a protestantismus, které pak jako červená nit procházejí jeho beletristickou i nebeletristickou produkcí. Mýtus racionálního otce a emocionální matky, rozpor mezi věcným a magickým pojetím křesťanství, mezi prakticismem a iluzorností ideálu se často stávají ideově tematickým centrem jeho próz. Tento rozpor se například promítá – jak uvidíme dále – do raných povídek.

Určité zdroje zvláštního postavení N. S. Leskova v ruské literatuře najdeme i v jeho roli autodidakta, která byla tak sympatická jinému autodidaktovi – Maximu Gorkému. Gymnázium v Orlu Leskov nedokončil. Tuto životní epizodu se opět snaží zakrýt, když zdůvodňuje, že jako sirotek neměl finanční prostředky (jeho otec však zemřel později, důvody byly tedy jiné). Ani strašidelné historky o gymnaziální krutovládě, ani placheé poznámky o údajně dobrém prospěchu nejsou věrohodné. Leskov tíhl k praktickému životu a k okruhu poznání, které by nebylo omezeno školními osnovami. Nesystematičnost jeho sebevzdělání vedla k tomu, že si vytvořil vlastní model kulturní tradice odlišný od modelu univerzitně vzdělaných lidí. Rozkolísanost jeho zájmů je však jen zdánlivá, neboť náš pohled je ovlivněn univerzitním modelem těchto zájmů: všimněme si, že Leskov tvoří v době, kdy píše báňský inženýr F. M. Dostojevskij, doktor filozofie I.S. Turgeněv (s ambicemi na vedení katedry filozofie v Moskvě) a praktický lékař A. P. Čechov (s ambicemi vědeckého pracovníka). Leskov měl detailní znalosti různých témat, jejichž rozsah je obdivuhodný: Židé, protestantismus, ikonografie, starověrectví, spiritismus, ekonomie, řemesla apod. Uměl však nedostatečně francouzsky (v Paříži se stýkal většinou se slovanskou emigrací), současně však ovládal ukrajinštinu a polštinu. I tyto rysy ho vyčleňovaly z dobového ruského kulturního klimatu. Neobyčejný je jeho zájem o Anglii a britské společenské instituce, které dával carskému Rusku za vzor (hospodářské reformy, konstituční monarchie); nemáme však doklady, že by uměl anglicky (například dílo Johna Bunyana, o němž se zmiňuje v kronice Soborjane, četl zjevně v ruském překladu).

V roce 1862 po publikování nešťastné stati o petrohradských požárech, odjíždí Leskov netradiční cestou do Paříže jako zpravodaj: vzhledem k svému zájmu o slovanské problémy volí trasu na Grodno, Lvov, Krakov a Prahu. V rakouské Haliči vidí více národnostní svobody a vzdělanou ukrajinskou inteligenci, s pobytem v Praze je spjato jeho setkání s českými novináři a spisovateli a náklonnost k českému národnímu charakteru, na němž obdivoval věcnost, praktičnost, lásku k pořádku a jemnost. Leskov našel u malého slovanského národa kýženou rovnováhu ideálu a reality, citu a rozumu, krásy a praktičnosti navzdory nepříznivým společenským podmínkám – tyto rysy byly zvláště nápadné ve srovnání s polským romantismem. Současně však Leskov, tíhnoucí k velkým ideálům, pocítil uzavřenost a titěrnost tohoto

snažení. Přeložil pohádku B. Němcové O dvanácti měsíčkách a povídku J. V. Friče (pseudonym Martin Brodský), postava Čecha se objevuje v próze Alexandrit, ale další stopy této inspirace mizejí.

Dominantou Leskovova přístupu je princip výběru, rozčleňování reality, štěpení, které je produktem Leskovovy optiky. Od mládí štěpí realitu na ratio a emoci, na skutečnost a ideály.

Toto dualistické, konfliktní vidění, předpokládající – stejně jako v Nestorové pojetí christianizace – možnost výběru, je klíčovým momentem Leskovova vidění – jeho silou i slabostí. Příčinou je drobnohledné vidění světa: tedy pojetí reality jako řetězce činů, jednání, ale bez modelování příčinnosti.

Metoda drobnohledu, detailu, tedy rozštěpení reality, maximálně nespojité konkretizace jevů, výběru a neschopnosti konstrukce a generalizace je obecným modelem Leskovova tvarování světa: je to nejen štěpení revoluční demokracie, teologie, ale také literatury, krajní individualizace žánrových označení, narativní koncentrace (vypravěčův skaz), orálnost prózy, která je dána okamžikem promluvy a jejím kontextem, neschopnost uchopení románu jako kauzální konstrukce a naopak kultivování lineárně jdoucích, málo spojitých epizod.

Osobnostní předpoklady tkvící v rodinném zázemí, v biografii, psychice i životních zkušenostech pomohly Leskovovi stát se nerozhodným a nešťastným politikem, ale svébytným spisovatelem a současně autorem, který stál u zlomu žánrového systému. Jeho metoda minuciózního, detailního vidění nesla s sebou individualizaci žánrů, štěpení, nové názvy a novou poetiku – počátek posunu, jehož struktura bude zkoumána. Důležité například je, jak různě Leskov označuje žánry a jak pestrou individualizovanou paletu vytváří (рассказ чиновника особых поручений, очерк, Из гостомельских воспоминаний, легенда, египетская повесть, хроника, роман, сказ, сказка, пейзаж и жанр, рапсодия, картинка с натуры, наблюдения, опыты и приключения).

Současně je také vidět, jak pedantsky upřesňuje, detailizuje, aby nezapomněl onu příslovečnou tečku nad „i“, jak jemně rozlišuje odstíny vyprávění jako juxtapozičně kladené epizody. S tímto štěpením, výběrem a upřesňováním je spjat pohyb poetiky, vzdalování od plastického románového modelu založeného na syžetové kauzalitě, ale souběžně nové neúspěšné pokusy o jeho ztečení.

Leskov vstupuje do literatury v době přechodné, a to nejen společensky, politicky, ale také umělecky, literárně. Próza – počínaje Puškinem 30. let a pokračuje naturální školou – ovládla scénu. Posun k prozaickým žánrům, zejména k povídce a románu, je zřejmý. Přitom převládá model románu, jehož osou je milostná zápletka. Současně však s politickou radikalizací znovu sílí fejeton a črta (очерк) – dominantní žánr přirozené (naturální) školy – a publicistický (společenský) román. Leskov se přizpůsoboval a využíval módních žánrů (například klíčového románu – roman à clef).

Východiskem mu však byla životní zkušenost: postupně zkoušel své autorské rozpětí a objevoval svůj talent pro drobnokresbu, detail životní a jazykový, smysl pro lineárnost a absenci kauzality. V literatuře realizuje své tvarování světa tkvící nikoli v ideové konstrukci a generalizaci, ale v konkrétnosti a řetězcích detailů. Leskov si byl této své vlastnosti vědom a snažil se ji osobitým způsobem překonávat: jednak se stále vracel k typu dramatického románu balzakovského ražení, jednak prizmatem svého rozpětí na ploše lineárních žánrů (dialogické povídky, skazu, kroniky a legendy) směřoval k společenskému a mravnímu ideálu.

Leskov je svébytný spisovatel, současně je však třeba ukázat na dialektiku jeho tvorby: jeho svébytnost totiž vyrůstá ze specifik ruské kultury v jejím širokém záběru i z jejích dobových projevů 60.–90. let 19. století, z politického kvasu doby, ale také z širších aspektů; jeho ruství je nutno vidět na pozadí vývoje evropské literatury jak v polemické rovině s dramatickým typem románu milostné zápletky, tak v pozitivní rovině pramenů a shod. Z nich stojí za zmínku (kromě Života protopopa Avvakuma) i dílo Johna Bunyana tíhnoucí k řešení mravních otázek a spějící – z pozic puritánství – k postižení smyslu lidského života. Svým rozpětím se Leskov podobá anglickému romanopisci Anthonymu Trollopovi, zejména v jeho příklonu k detailu, k statické scenérii venkova i v mravních východiscích.

Žánrový posun se v Leskovově díle utvářel již na samém počátku jeho spisovatelské dráhy. První slovesné výtvory, které vzbudily pozornost, byly jeho zprávy příbuznému a zaměstnavateli Škottovi (A. Scott). V nich Leskov projevil nejen dar slova, ale také znalost Ruska. Začal psát jako novinář; prvními jeho články jsou dvě noticky v časopise Указатель экономический a Санкт-Петербургские ведомости: Leskov kritizuje vysoké ceny, za něž se

v Kyjevě prodává novoruský překlad evangelií. Jeho první větší stati se týkají sociálně ekonomických problémů, např. *Poznámka o stavbách* (Заметка о зданиях, Современная медицина, 28. července 1860), *O dělnické třídě* (О рабочем классе, Современная медицина, 18. srpna 1860 – netýká se výslovně dělnické třídy, ale všech fyzicky pracujících lidí) a *Několik slov o odvodových lékařích* (Несколько слов о врачах рекрутских присутствий, Современная медицина, 15. září 1860). Již zde Leskov hledá ideální společenské uspořádání: vidí je v anglické konstituční monarchii, v parlamentním systému a racionální ekonomice. Leskov tedy píše praktické články v populárněvědeckých časopisech. Ironií osudu na stránkách podobných periodik musel hledat útočiště i jako beletrista po Pisarevově zničujícím útoku, kdy se ho redakce „tlustých žurnálů" bály tisknout. Informace pro své první články čerpal ze svých cest po Rusku (viz např. ještě stať v centrálním časopise Отечественные записки z dubna 1861 Очерки винокуренной промышленности), při nichž se musel zamýšlet nad způsobem nápravy společnosti.

Cestování je východiskem jeho beletrie, popis cesty a cestovní vyprávění také přesně vystihují Leskovův talent vypravěče příhod. Povídka *Loupežník* (Разбойник, 1862) vyrůstá z typicky ruského „vyprávění na cestách". V této povídce se jako v kapce vody zrcadlí veškerá Leskovova tvůrčí dráha: motiv cesty, lidový jazyk dialogů, skaz; tedy snaha vytvořit dramatický příběh, ale současně zapracovaný do širšího líčení, technika rámcování a nakonec i ideové poselství: lupič byl pouze hladový tulák a odkaz na bandu mínil spíše jako pohrůžku – muž ho poranil nebo zabil a má dodnes výčitky svědomí. Typicky leskovovský střet ideálu a reality, řádu a chaosu, dvojsečného meče spravedlnosti a mučivé cesty k pravdě. Lupič není povídka klasického typu, je to spíše útržek příběhu v cestovní črtě, střípek lidového jazyka a lidové reality viděný pohledem postranního pozorovatele, vypravěče, který se stane Leskovovou doménou: nezávislý člověk, který si samostatnosti svého úsudku cení více než plavby s proudem, člověk, který za své postavení „mezi proudy" pyká.

V této prozaické struktuře našel Leskov pevnou půdu pro další rozvíjení svého umění. Postavy podivínů, lidi ocitajících se mezi mlýnskými kameny protichůdných myšlenkových a životních proudů, dominují již v této počáteční fázi tvorby. Pragmatickou úctu k realitě dokládá fakt, že všechny tyto postavy jsou takřka věrnými kopiemi reálných postav (A. J. Škotta, Leskovova otce apod.); navíc v raných povídkách Leskov zachytil své dětské zážitky, kdy s babičkou navštěvoval lesní kláštery. Tato líčení vyplňují podstatnou část prózy, v níž Leskov postupně opouštěl jednoduchou strukturu povídky nebo rámcové povídky. Místo psychologické charakteristiky, jakou podává například Lermontov v *Hrdinovi naší doby*, tu Leskov prezentuje řetězec gest, letmých výroků a psaných projevů. Prostředky psychologické analýzy jsou nahrazeny vyprávěním spojeným jednou postavou, pohledem ze strany, útržkovitým svědectvím. Mozaika, skládanka, řetězec jsou ona slova, která by mohla vystihnout podstatu Leskovova tvůrčího myšlení.

Proti této koncepci utváření Leskovových žánrů existuje však závažná námitka: *Kalvárie* (Житие одной бабы) a *Lady Macbeth Mcenského újezdu* (Леди Макбет Мценского уезда) jsou naopak rozsáhlé, dramaticky vyhrocené texty, a přece patří k Leskovovým umělecky zralým dílům. *Lady Macbeth Mcenského újezdu* (1865) je příběhem vášně, která láme dosavadní bytí mladé ženy a vrhá ji do propasti zločinu. Próza opět nepředvádí složité psychologické analýzy nebo komplikované protínání syžetových linií: od intimního sblížení se Sergejem následuje linie úkladných vražd, která končí soudem, vězením a smrtí v proudu řeky v zápase se sokyní.

Podobně v románu *Kalvárie* (1863; v pozměněné redakci publ. P. V. Bykovem r. 1924 s názvem Амур в лапоточках. Крестьянский роман) je podán obraz života jako řetězce epizod zdůrazněný ještě názvem „житие" (tedy život svatého, mučednický život), kterého Leskov užívá i v jiných dílech (Соборяне). V uvedených novelách a ještě v povídkách *Воительница* (1866) a *Котин Доилец и Платонида* (1867) začíná se rýsovat první žánrový přelom; Leskovovo rozpětí zde dosahuje svých hranic: nosným pilířem se stává životní dráha člověka, která umožňuje jednak syžetovou koncentraci, jednak řetězec epizod jdoucích ad infinitum; „skládáním" více osudů vedle sebe, juxtapozičně, ve statické scenérii vzniká románová kronika (романическая хроника, роман-хроника), žánr, kterým Leskov tak překvapil.

Současně je nutno znovu zdůraznit, že právě odtud vyšlo tvarování Leskovovy kroniky nikoli jako deskripce prostředí, ale primárně jako líčení životní dráhy člověka. Lidský život od narození k smrti začleněný do lokality vytváří románovou kroniku, tedy,

jinými slovy, procesovost (průběh lidského života) v uzavřené lokalitě, pohyb na pozadí klidu. Proto v Leskovově díle nacházíme vedle románové kroniky také individuální skazové vyprávění svérázného ruského pícara Ivana Severjanyče v Očarovaném poutníkovi; současně prvky skazu (individualizovaného vyprávění) s pohybujícím se hrdinou jsou dominantní ideovou i tvarovou složkou Leskovových kronik. Proto Leskovovy románové kroniky kypí živostí a dynamismem tak překvapivým pro statickou scenérii. Uprostřed 60. let 19. století začíná vznikat jev zvaný později „Leskovovo žánrové novátorství": vytváří se model skazového vyprávění, který se vyvíjí horizontálně (řetězec příběhů – Očarovaný poutník) nebo vertikálně (skládá se do rámce lokality, stává se součástí širšího celku – románové kroniky).

Kroniková linie žánrové přestavby začíná – jak již bylo naznačeno – v polovině 60. let. Roku 1866 vzniká kronika *Ostrované* (Островитяне), jejíž děj se odehrává v německé petrohradské minoritě, v uzavřeném, statickém prostředí na Vasiljevském ostrově. Dílo je založeno na osudovém protikladu skupinové imanentnosti, uzavřenosti v sobě, zdrženlivosti a osvědčených ctností na straně jedné a novými proudy, které tehdy, tj. na počátku ruských 60. let minulého věku, začaly systematicky ohrožovat bariéry starosvětskosti. V této starosvětskosti je však skryt veškerý půvab minulého života, všechny návyky, pevný řád, poetické sny i vzájemné vazby. Nezadržitelný rozklad jedné rodiny a její diaspora v nevypočitatelných záhybech společnosti je hlavním tématem díla. Leskov vychází z dobového materiálu: jsou tu narážky na tehdejší literární život, polemika s utilitarismem pisarevského ražení, který chce z malířů udělat natěrače. Autor sice vyšel z dobových reálií, ale jeho příběh rýsuje obecný mechanismus psychosociálních proměn. „Ostrované" jsou izolováni již svým původem, současně však jsou „ostrovany" mentálně: probíhá v nich svár minulosti s dravostí nových časů. Fenomén „ostrovanství" tak překračuje problematiku petrohradských Němců minulého století a stává se emblémem rozporů uvnitř člověka na hranici epoch.

Rok nato vytváří Leskov první variantu kroniky *Služebníci chrámu* (*Duchovenstvo sborového chrámu*, rus. Соборяне) s biblickým názvem Чающие движения воды, Котин Доилец и Платонида a druhou variantu kroniky Soborjane s názvem Божедомы. V roce 1869 vznikají *Staré časy v Plodomasově* (Старые годы в селе Плодомасове), roku 1871 kronika *Smích a hoře* (Смех и горе) v roce 1872 vycházejí *Služebníci chrámu* (Соборяне, čes. jako Duchovenstvo sborového chrámu), o dva roky později *Zchudlý rod* (Захудалый род, čes. jako Soumrak knížecího rodu).

Posledně jmenované se někdy označují jako historické kroniky: jádro jejich děje je skutečně posunuto do minulosti, dokonce do doby Kateřiny II., jejich významový hrot je však cele zaměřen k druhé polovině 19. století; sám název „historická kronika" je zjevně pleonastický, neboť kronika je vždy zápisem minulých dějů. Jestliže první dvě kroniky mají s přítomností reálný kontakt, *Zachudalyj rod* má již jen kategorii minulosti, která je stavěna proti mravní rozkolísanosti měšťanské společnosti a tím je uvolňována z historie a aktualizována. „Otevřenost" kronikové struktury umožňuje integraci dalších prvků, například v kronice Soborjane zaujímá stěžejní místo deník protopopa Tuberozova, tzv. demikotonová kniha. Navíc zde je (a silněji byla v předchozích dvou redakcích) přítomna linie protopopa Avvakuma a pojem „житие" je stavěn proti „жизнь'": Tuberozovův život tak nabývá hagiografických rysů duchovního mučednictví, interferuje s žánrem středověké hagiografie. „Žitije" kontrastuje v žánrové struktuře s pojmem „skazka": mučednictví protopopa, který se ocitl mezi proudy a nakonec bojuje marný boj s církevní hierarchií, stojí proti ideálu – staré pohádce (ruské tradici a jejím duchovním kořenům).

Dalším podstatným rysem kronikové struktury jsou portréty, autonomní charakterizační části textu, které mohou vystupovat samostatně (tak se to stalo s částí Плодомасовские карлики v kronice Соборяне). Například próza Старые годы в селе Плодомасове se skládá ze tří črt (очерк): Боярин Никита Юрьевич, Боярынц Марфа Анфреевна a Плодомасовские карлики. Příklad poslední črty, která je součástí obou zmíněných kronik, ukazuje na volnost spojení, na autonomnost jednotlivých částí, které mají jakoby stavebnicový charakter.

Smích a hoře (Смех и горе, 1871) se z této řady nevymyká; i když tato próza vznikající v době usilovné práce na kronice Соборяне (konečná redakce 1872) se ještě jednoznačněji obrací do minulosti a kultivuje poetiku vzpomínkového vyprávění (podtitul a dedikace: Разнохарактерное потрпурри из пестрых воспоминаний полинявшего человека. Посвящается всем находившимся не на своих местах и не при своем деле). Tuto tendenci ke vzpo-

mínkovosti ještě zvýrazňuje kronika *На краю света* (1875), v níž se Leskovova poetika posunuje: výchozí situací je beseda, která rámcuje jádro díla – skaz. Metoda kronikového nebo besedního (dialogického) rámcování skazu se stává dominantním Leskovovým postupem v povídkách 80.–90. let. Leskovovy prózy včetně kronik jsou vždy nasyceny literárními reminiscencemi. Tento proud „metaprózy" od 70. let sílí a později se dokonce objeví díla, jež jsou „metaliteraturou" cele prostoupena. Zmíněná mozaikovost kroniky, její „stavebnicový" charakter ukázal, že Leskov může pracovat jak metodou skládání, tak rozkládání. Kroniková struktura již v sobě nese potenciální zdroj rozpadu na drobnější útvary, řetězce volně skloubených epizod. Tak se vyvíjel žánrový model Leskovovy tvorby později.

Druhá linie – skazová – soustředila ve svém lineárně složeném řetězci epizod opět řadu jiných žánrových prvků. *Očarovaný poutník* (Очарованный странник, 1875) je kompozičně sklouben jako rámcové vyprávění začínající plavbou po Ladožském jezeře. Příběhy mají dobrodružný, pikareskní ráz, současně je v nich však přítomno utrpení. Skaz je rámcován dvakrát: jednak okolnostmi vyprávění, které je posluchači přerušováno a děj je odváděn jinam, jednak vnitřně: cesta člověka příkořími „slzavého údolí", která končí v náručí kláštera, je prostoupena radostí z bytí, které je zalito krví, ale i láskou a vášní. Jde tedy o hagiografii „naruby": na povrchu je motiv smíření a odpuštění hříchů, v hloubce však pulsují vlny materiálního bytí. Očarovanou poutník je současně prózou o hledání ideálu, který je viděn ve věčném údělu člověka, v jeho životní síle a národním charakteru. Žánrová polymorfnost je ve skazových typech prózy jiná než v kronikových: tam se skládá stavebnice prvků, zde žánrové prvky pronikají do hloubky, tam jde o pohyb horizontální, zde probíhá proces vertikální. Skaz zůstává určujícím prvkem Leskovova slovesného umění. Je jednak přirozenou součástí kroniky Soborjane, jednak vystupuje samostatně nebo je rámcován autorským úvodem a závěrem: objevuje se i v pozdní vrstvě Leskovových děl, v legendách, apokryfech a částečně i ve fiktivním auktoriálním vyprávění.

Souběžně s tímto dominantním žánrovým posunem směrem ke skazu a kronice se autor stále pokouší o vytvoření tradičního románového modelu, jemuž se sice vysmívá, ale který patrně stále pokládá za vrchol spisovatelské profese: v jeho představách dozrává projekt velkého společenského románu. K románu milostné zápletky má však ironický odstup.

Roku 1864 vychází román *Není kam jít* (Некуда), v němž se však Leskov milostné zápletce – a dokonce několikanásobné – nevyhnul. Snažil se spojit intimní a společenské problémy v jeden celek. Práce byla úmorná: román byl cenzurou – jak už bylo zmíněno – zcela zmrzačen a po otištění soustavně napadán v revolučním tisku. Román je vystavěn na dramatickém principu, má desítky postav, milostné i společenské zápletky. Jeho celkový tvar však ukazuje na postupný rozklad kauzální struktury. Jeho tři části („роман в трех книжках") jsou totiž v zásadě autonomní a jsou spojeny jen postavami. Je to sice dramaticky skloubený tvar, který však už tíhne k lineárnosti. Blízkost kronikovému modelu je patrná v první knížce (В провинции), další dvě části mají spíše dramatickou stavbu. Opěrným bodem syžetu však nejsou společenské události ani intimní dramata (rodinná kalamita doktora Rozanova, v níž Leskov zachytil vlastní trauma), ale životní běh: hlavní postavy nejdříve v provincii, pak se přesouvají do Moskvy (В Москве) a nakonec do Petrohradu (На невских берегах). Tento typický **klíčový román** (roman à clef) tvoří tři autonomní struktury, v podstatě juxtapozičního typu. Rozpor mezi klíčovým publicistickým (atraktivní tituly, sledující a komentující děj, např. Перчатка поднята, Слово с весом, Delirium tremens, Измена, Неожиданный оборот, Землетрясение) a mravoličným románem není tedy překonán. Leskovův vypravěč je i zde vypravěčem mravoličným, kronikovým, vypravěčem–pozorovatelem, který přechází z er–formy k ich–formě, například ve vypjaté publicistické odbočce, v níž je odsuzováno jednostranné vidění generačního sporu. Je to svého druhu originální exemplum, v němž vypravěč–pozorovatel je náhle zaměněn za auktoriálního vypravěče (je to počátek 30. kapitoly Ночь в Москве, ночь над рекой Саванкой и ночь в Италии). Je to podobenství o síle pokrevní soudržnosti. Roman Некуда je tedy dílem rozporným, znovu dokládajícím Leskovovo umělecké rozpětí. Rozpornost románového tvaru současně ukazuje, že jedním z důležitých rysů žánrového modelu Leskovova díla je jeho proměnlivost, napětí a míšení.

Ztéci model dramaticky vystavěné literatury se Leskov pokoušel i v dramatu *Marnotratník* (Расточитель, 1867): ústředním konfliktem je boj idealisty a pragmatického okolí, generační střet humanisty a konzervativce viděný prizmatem kritiky tzv. volených soudů.

Drama mělo premiéru 24. 12. 1868 v moskevském Malém divadle, ale neuspělo; nicméně i po smrti autora se inscenovalo v Petrohradě a po Říjnové revoluci v obou metropolích. Podstatným důvodem byl patrně charakter konfliktu a polarizace dobra a zla, kterou bylo možné v nové společenské situaci aktualizovat. V dramatu o pěti dějstvích je neúměrné množství postav, které ve hře nejsou dostatečně ideově zatíženy – konflikt de facto probíhá mezi čtyřmi protagonisty. Určitá volnost, slabá kauzalita dramatické struktury znovu odhaluje Leskovovo rozpětí: buď úzký koncentrovaný problém, skazové skládání epizod, nebo kroniková stavebnice.

V 80. letech 19. století se Leskov znovu pokusil o dramatický typ románu – *Sokolí let* (Соколий перелет, 1883). Zůstaly však z něho jen fragmenty a Leskov odmítl v díle pokračovat. V roce 1883 vyšlo dvanáct kompaktních kapitol. Předchozí i následující Leskovovy snahy o dotvoření dramatického typu románu však současně ukazují, že ideový důvod nebyl jediný, že tu sehrála podstatnou roli neschopnost „románového" ztvárnění těchto ideových pojmů, jejich skloubení, kauzálního a charakterologického propojení.

Nepřímým dokladem je i nový Leskovův pokus o dramatický typ románu na počátku 90. let – *Čertovští chlapíci* (Чортовы куклы, 1890). Oproti románu Nekuda a fragmentům prózy *Přelet sokola*, v nichž se Leskov ještě snažil o společenský román v balzakovské evropské tradici, modeluje zde podobenství o vztahu umění a moci, současně však znovu pojaté jako mnohem zastřenější, ale přece jen „klíčový román." Jak ukázal A. V. Amfitěatrov, román se týká osudu malíře K. Brjullova a rozmělňování jeho talentu za vlády Mikuláše I. (směřování Leskova k obrazu mikulášovského Ruska 20.–50. let je patrné jak v kronice Zchudlý rod, tak v rozsáhlé povídkové tvorbě, v níž car Mikuláš I. – zejména v „apokryfických" skazech – přímo vystupuje). Román je však opět nedokončen (Главы из неоконченного романа) a představuje spíše preludium rozsáhlejší stavby. Je situován na počátek 19. století, odehrává se v Římě a na panství vévody (Gercog) a hlavními postavami jsou tři malíři: talentovaný Febufis, Pik a Mak (jejichž původ je zastřen tajemstvím). Febufis po určitých nepříjemnostech v Římě přijímá vévodovu nabídku, odjíždí s ním na cesty, nakonec i do jeho země, stává se dvorním malířem. Hořká satira na podřízenost umění moci je zjevná ve vévodově povýšeném kázání.

Technika Leskovova umění je tu vzhledem k předchozím románům posunuta: rozsáhlá povídková tvorba tu přece jen silně zapůsobila. Jádrem díla jsou Febufisovy a později Pikovy dopisy Makovi (Pik po nějaké době také odešel na Febufisovo pozvání do vévodovy země) rámcované anekdotickými spory Pika a Maka a osudem Febufisovy odvržené římské milenky: tedy opět rámcový, tentokrát epistulární skaz.

Název „román" není vlastně ani pro tyto fragmenty přesný. Je to rozsáhlá povídka (malý počet postav, jednoduchý děj, navíc Makem anticipovaný), v níž Leskov uplatňuje svou metodu juxtapozičního skládání epizod bez propojování a kauzality, zápletky, pointy, jen s důrazem na lineárnost, nikoli prostorovost tvaru. Leskov se snažil často až křečovitě vytvořit tradiční dramatický román, ale dochází k něčemu zcela jinému: k dlouhé, lineární povídce. Podobně označoval Leskov i další díla založená na starých syžetech nebo jejich kombinacích.

Například legenda *Hora* (Гора) vyšla knižně roku 1890 s doplňkem Роман из египетской жизни Н. С. Лескова. Leskov si tedy vytváří jakousi „soukromou", individuální žánrovou systematiku: jednak posunuje tvar žánru (například jeho „román" se výrazně liší od románu balzakovského), jednak rozkládá tradiční žánry a vytváří vlastní modifikace. Jeho „román z egyptského života" se liší od syžetově barvitých pláten dramatických historických románů H. Sienkiewicze, B. Prusa a G. Flauberta. Je založen na morálním exemplu a „pohádkovém" vedení děje (popisy masových scén slouží retardaci, smyslem není zobrazování, ale sdělování, sama narace). Zatímco v kronikách a skazech šel Leskov směrem ke skládání, rozhojňování epizod i postav, v rozvíjení tzv. románu jde naopak k jednoduchosti, oproštění. „Loutkovité" figury Pika a Maka, Febufise i vévody, jímž chybí psychologický rozměr, odpovídají titulu díla (Чортовы куклы). Postavy nejsou nositeli složitých psychologií, ale životních osudů.

V průběhu 70.– 80. let tak Leskov dovršuje druhý žánrový posun. První spočíval v odklonu od kauzálních románových staveb ke kronikové a skazové „stavebnici"; tento ještě silněji směřuje k modelu lidského života: Leskov se tak stává výrazným prozaikem životní dráhy. Není to ovšem náhoda: jeho modelování světa tkvící v nespojitosti, juxtapozičnosti a lineárnosti musí imponovat biologická linie lidských životů, její zákruty, záhady, neúhybná cesta od zro-

zení ke smrti, lidské putování od nevinnosti dětství k společenským a mravním konfliktům. Leskova jako autodidakta musí fascinovat proces intelektuálního vyspívání, Leskova jako myslitele o náboženství musí zajímat problém víry, osudu, prozřetelnosti, náhody a zákonitosti, Leskova s jeho konfliktem ideálu a věcnosti musí vzrušovat jejich svár v lidském bytí. Leskov měl, jak bylo ukázáno, vždy potíže s dokončením románu (a nebyl mezi ruskými spisovateli osamocen). Jestliže u ruských spisovatelů obecně to bylo spojeno s „totální literaturou „snahou postihnout celý svět a lidské nitro, a tedy se skeptickým vztahem k francouzskému románovému modelu 19. století, u Leskova k tomu ještě přistupuje jeho individuální tvůrčí rozpětí. Proto hledal „přirozené“ zakončení: například v kronice je explicit totožný se smrtí postav, tedy s koncem jejich životní dráhy. Zde jsou už počátky zmíněného druhého žánrového posunu, jímž Leskov anticipoval vývoj ruské prózy v první třetině 20. století, současně pregnantně vyjádřil první velkou krizi románu a zahájil s L. N. Tolstým, M. J. Saltykovem-Ščedrinem a A. P. Čechovem ono přechodné období žánrové přestavby – poslední vývojové fáze ruské klasické literatury.

XVIII. Poetika návaznosti: N. S. Leskov a A. M. Remizov

Zatímco pro psychologické metody v 19. století inspirované evropským romantismem byl autor stěžejní postavou literatury, v sociologických metodách tuto roli přejímaly spíše extraliterární faktory, zejména prostředí a úžeji společnost, v imanentních sám text a jeho forma, tvar nebo struktura a v poststrukturalismu zase čtenářský pól literární komunikace. Postava autora se poněkud rozštěpila: je objektem zkoumání v úvodních kapitolách monografií, kde se „povinně" líčí jeho život a s ním spojené psychologické kvality osobnosti jako preludium dalších výkladů o díle, nebo se stává předmětem samostatných, většinou materiálových a populárněvědeckých pojednání. K autorovi, který již přestal být studován jako součást artefaktu, se pociťuje jakýsi stydlivý vztah: je evidentní, že původcem literárního díla je jeho autor, ale jinak se otázka autora zúžila na problém autorství, eventuálně na doplňující, většinou dokumentární a archivní materiály, korespondenci apod., které „dokreslují" samo dílo. To nicméně nemění nic na důležitosti autora a nutnost jeho studia, například ve smyslu autorského typu, neboť ten je ve vztahu k artefaktu nejvíce relevantní. Zdá se, že v poslední době se zájem o autora znovu v některých studiích objevil a že se posiluje.[1] Metodologickým problémem je jeho traktování, jeho artikulace. V tomto smyslu novou inspiraci přináší v podstatě především materiálová genetická studie petrohradské rusistky Ally Gračovové Alexej Remizov a staroruská kultura.[2] Autorka se v 70. letech zabývala ruskými kronikami počátku 20. století, kdy se zájem o staré žánrové útvary prohloubil: právě do té doby spadají také počátky tvorby Alexeje Remizova (Moskva 1877– Paříž 1957), jeho odklon od revoluční ideologie, změna životního stylu a neskrývaný zájem o staroruskou literaturu, její témata a morfologii. Autorka rozdělila svoji práci na dvě velké kapitoly a řadu podkapitol, v nichž zkoumá jak prameny Remizovova uměleckého přístupu, tak genezi a transformaci staroruských textů, které se pod Remizovovýma rukama změnily v novodobá podobenství. Monografie A. Gračovové patří k průkopnickým pracím, které se snaží detekovat spodní proudy literárního vývoje v hledání transformačních modelů, jež fungovaly mezi staroruskou a novoruskou či dokonce moderní literaturou.[3] Nicméně práce má ještě další dvě dimenze: jednou je hluboké materiálové zakotvení, takže studii lze pokládat za shromáždění zcela nových a poprvé analyzovaných materiálů včetně korespondence, ruských a amerických archívů i policejních záznamů. Druhou dimenzí – jakýmsi bočním produktem – je (chtělo by se říci skoro namátková) analýza Remizovovy tvůrčí osobnosti, jak vyplývá zejména z první velké kapitoly *Исторические катаклизмы XX в. сквозь призму древнерусской культуры. Истоки творческого самоопределения*.

Již názvem první podkapitoly se autorka snad vědomě dotýká jiného autora, který s Remizovem souvisel nejen materiálem svých děl, ale i hlubšími prvky své umělecké existence – s Nikolajem Semjonovičem Leskovem (1831–1895) – *Чающий „нового мира"*: První redakce Leskovovy nejznámější románové kroniky Соборяне (Duchovenstvo sborového chrámu, čes. 1903, přel. A. G. Stín, vl. jm. Alois Augustin Vrzal, moderní variantu českého překladu názvu navrhoval brněnský lingvista Roman Mrázek jako Služebníci chrámu – viz výše) se totiž jmenuje *Чающие движения воды*. Obsahem první kapitoly je líčení rané fáze Remizovova života v Rusku, jeho cesty do zahraničí, vyhnanství a vnitřní přerod a také ana-

lýza sborníku Лимонарь, novely Пятая язва a textů založených na staroruských předlohách – Слово о погибели рускыя земли a Соломон и Китоврас. Druhá kapitola *Цикл „легенды в веках". Итоговый опыт эстетического самопознания* je cele věnována textovým trasformacím z pozdější autorovy tvorby (mj. Савва Грудцын, Брунцвиг, Мелюзина, Бова Королевич, Тристан и Изольда, О Петре и Февронии Муромских).

Již na počátku se rýsuje zajímavé utváření Remizovovy autorské osobnosti, které vtíravě připomíná životní dráhu N. S. Leskova (Remizovo tíhnutí k Leskovovi a leskovovská inspirace jsou v jeho díle zřejmé; jsou objektivní, ale i subjektivní, intencionální). Z odstupu a nadhledu se zdá, že oba hledali klid a jakousi polohu středu, která vyplývala z jejich nejistého profesního zakotvení: oba byli samouky, samouky se obklopovali, k nim tíhli a záměrně si pěstovali zvláštní uměleckou dráhu. Nikolaj Semjonovič Leskov pocházel z rodiny „nové šlechty" ; jeho otec získal šlechtictví, když ve státních službách dosáhl hodnosti koležského asesora. Spisovatel Leskov později rád mluvil o tom, že pochází z rodové šlechty: mytizace života byla ostatně jedním z jeho povahových rysů. Zatímco N. V. Gogol dával přednost záhadnosti, Leskov zase rád „zametal stopy": to se týká jak jeho původu, postavy otce, nešťastného sňatku a manželství, tak jeho skutečného postoje k radikálům 60. let. I když častým a cenným pramenem informací o Leskovově životě je vzpomínková kniha jeho syna z druhého manželství Andreje a samo prozaikovo dílo, nutno k těmto informacím přistupovat nanejvýš obezřetně: již pouhá zkušenost s Leskovem jako mystifikátorem, který ani v běžném životě nerozlišoval často mezi Dichtung a Wahrheit, nabádá k ostražitosti. Podstatným problémem Leskovova dětství, mládí a v přeneseném slova smyslu celého života je postava otce, jehož obraz prezentuje se směsí obdivu, hořkosti a trapnosti. Podivína a ztroskotance se proto snažil překrýt vrstvou legend (například odtud pochází legenda o tom, že se jeho otec znal s děkabristy). Někteří badatelé (H. McLean) se dokonce domnívají, že „slabý" otec a tvrdá matka, tedy neexistence citového rodinného zázemí, vedla Leskova k nedůvěřivosti a k častým rozchodům s přáteli – to vše posilovalo úlohu Leskova jako „outsidera" ruské literatry, člověka, který byl „mužem středu", pohyboval se „mezi proudy" a často stál i „proti proudu". Dětství poznamenala náboženská orientace babičky a celkové profesní zaměření rodiny: už zde se však objevuje spor mezi citovým pojetím pravoslaví a životním pragmatismem, praktičností; to vedlo Leskova později k navazování kontaktů se starověrectvím na straně jedné a protestantstvím na straně druhé. Podstatným zdrojem tohoto zvláštního postavení Leskova v ruské literatuře je jeho role autodidakta, která byla tak sympatická jinému autodidaktovi Maximu Gorkému (viz jeho přednášky na Capri) a ovšem i A. Remizovovi. Gymnázium v Orlu Leskov nedokončil. Tento životní nezdar se snaží překrýt tím, že jako sirotek prý neměl finanční prostředky (otec však zemřel později – důvody tedy byly jiné). Ani strašidelné historky o gymnaziální krutovládě, ani poznámky o dobrém prospěchu asi nebudou pravdivé. Leskov tíhl spíše k praktickému životu, k okruhu vědomostí, které nebyly součástí školních osnov. Musel si proto vytvořit vlastní model kulturní tradice, který byl odlišný od modelu univerzitně vzdělaných lidí – tím se jeho outsiderství ještě posílilo. Leskov neuměl dokonale žádný cizí jazyk v situaci, kdy v Rusku psal doktor filozofie Turgeněv nebo báňský inženýr Dostojevskij. Za pobytu v Paříži se v podstatě nebyl schopen domluvit a vnímat tep kulturního velkoměsta, stýkal se spíše se slovanskými emigranty (tam poznal například i J. V. Friče), uměl však poněkud ukrajinsky (v mládí pobýval v Kyjevě, kde na univerzitě poslouchal přednášky svého strýce profesora Alferjeva) a polsky, existují nepřímé doklady o tom, že se v Praze učil česky – z češtiny ovšem překládal (nejznámější je překlad pohádky O dvanácti měsíčkách Boženy Němcové), i když, jak se praví v jednom jeho dopise, svá „nesmrtelná díla" dovoluje překládat do všech jazyků světa kromě češtiny, neboť tento jazyk nemá vůbec rád (říkal mu „ptačí jazyk"). Křivolaká životní dráha pak pokračuje na orelském soudu, kde je soudním úředníkem a kde se setkává s A. V. Markovyčem, manželem Marko Vovčok, členem proslulého kyjevského cyrilometodějského bratrstva, zde se seznamuje i s materiálem pro svou slavnou novelu Lady Macbeth Mcenského újezdu. Pak je tu ovšem zmíněný kyjevský pobyt, multikulturní prostředí Rusů, Ukrajinců, Poláků a Židů, působení ve službách příbuzného A. J. Škotta (firma Scott–Wilkins) a seznámení s anglosaským myšlením a nakonec nešťastná stať o petrohradských požárech, kterou se via facti vyřadil z ruské literatury řízené převážně revolučně naladěnými intelektuály. Následuje zmíněný odjezd do zahraničí (vybere si atypickou cestu přes Kyjev a Halič do Prahy) apod. Nicméně zůstává tu epizoda z mládí, kterou se Les-

kov snažil zaretušovat. Vše ukazuje na to, že sám k revolucionářům patřil, měl mezi nimi blízké přátele, v Petrohradě navštěvoval tzv. šachmatnyj klub, kam chodil carův bratr a kde se volně diskutovalo o politice; zde se seznámil s Arturem Bennim, polským protestantem italsko–židovského původu, který do Ruska přišel snad jako Gercenův emisar, byl britským poddaným a současně prý i agentem III. oddělení ruské tajné policie. Je pravděpodobné, že Leskov byl účastníkem studentských demonstrací a pokoutního tištění Gercenova Kolokolu. Pravděpodobně někde tam pramení jeho pozdější odtažitost od politiky a jeho zvláštní vidění světa, které nemá teleologické směřování: svět je mu zřetězením scén a epizod. Je mistrem uměleckého detailu a nepřítelem zobecňujících ideologických zvětšenin: líčí to, co je, aniž by k tomu dodával svou interpretaci. Takto Leskov reaguje na neúspěch ve zvládání dramatického románu balzakovského typu, o nějž se několikrát pokoušel, například v žánru tzv. antinihilistického románu (Некуда, На ножах, Обойденные) nebo v torzech Соколий перелет a Чортовы куклы. Metoda drobnohledu, detailu, tedy rozštěpení reality, maximálně nespojité konkretizace jevů, výběru a neschopnosti konstrukce a generalizace jsou obecným modelem Leskovova tvarování světa: je to nejen štěpení revoluční demokracie, teologie, ale také literatury, krajní individualizace žánrových označení, narativní koncentrace (skaz), orálnost.

Nejistota ve sféře krásné literatury vedla Leskova k experimentu, k nasazování masek: předstírá, že povídku zapsal jako vyprávění neznámých lidí, přepracovává starší text, často se obrací ke staroruským proložským legendám, pevně kotví v žánrové různorodosti. Nejistotu z přímého doteku literatury řeší vytvářením přechodového pásma, tedy jiného textu nebo textového trsu, jehož prizmatem nahlíží realitu. Stává se tak místy spíše upravovatelem, modifikátorem rozsáhlých textových podloží: od dramatických, často dobrodružných povídek s kriminální zápletkou se přesouvá ke klidnějším polohám toho, co je přirozené, co není konstruovatelné, co je dáno během života, lineárním nebo cyklickým pojetím času. Nejistota je patrná ve sklonu k mystifikátorství, v zakrývání nepříjemných životních epizod.

Podobné rysy nacházíme také u A. Remizova, jak o nich na základě nových archívních dokumentů píše A. Gračovová, která zkoumala i policejní materiály o studentských nepokojích a opravila Remizovovy výroky o „náhodnosti“ jeho zatčení a vyhnanství, které opakuje naposledy také v memoárech Иверень: „Однако имеется еще один ‚независимый’ источник, достаточно точно сохранивший сведения об отдельных вехах ремизовского ‚случайного десятилетия’. Это документы Департамента полиции, сопределенного времени фиксировавшие поступки, дела и помышления ‚личного почетного гражданина’, бывшего вольнослушателя Московского университета А. М. Ремизова. Их включение в биографический контекст позволяет дешифровать некоторые грани ремизовской автобиографической легенды. 18 ноября 1896 г. Ремизов был арестован на студенческой демонстрации в память о событиях на Ходынском поле [...] По степени вины задержанные были разделены на три разряда, причем лица, отнесенные к первым двум, понесли наказания. В первый вошли ‚руководители беспорядков’, степень вины которых усугублялась сведениями об их прежней политической неблагонадежности. Таких было 10 человек, и мерой наказания для них была определена ссылка в г. Пензу на два года под гласный надзор полиции или на три года на родину с последующим запрещением три года проживать в столицах. Ко второму разряду (‚подстрекатели и руководители’, ранее не замеченные в политической неблагонадежности) был отнесен и Ремизов.“[4] Autorka se dále zmiňuje o Remizovově cestě (předtím v létě 1896) do Vídně, Švýcarska a Mnichova, kde se v podstatě ztotožnil s ideologií sociální demokracie. Naopak vyhnanství v Usť–Sysolsku a Vologdě (1900–1903) znamená pro něho velký přerod, opuštění revolučních východisek a orientaci na literární tvorbu. Tato léta jsou dobou Remizovova zrání, lásky, svatby, ale také hlubokého ponoru do ruské středověké literatury. První ruská revoluce ho již zastihla jako přesvědčeného odpůrce jakékoli revoluce, v níž vidí řádění zla (řada jeho textů založených na staroruském podloží jsou podobenství spojující éru ruských revolucí s nejtěžšími dějinnými okamžiky staré Rusi).

Jak v Leskovovi, tak v Remizovovi je komplex autodidaktů a s tím spojená snaha o kompenzaci: oba směřují k praxi, k řemeslu, k dovednosti. Leskov byl, jak známo, znalcem ikonomalby, starých náboženství, herezí, zajímal se o ekonomiku (jeho první publikací byl článeček v kyjevských novinách o ceně, za kterou se ve městě prodávají novoruské překlady

evangelií, psal o lihovarnictví apod.), Remizov se stal odborníkem na staroruskou literaturu a hlaholici. V souvislosti s touhou po vzdělání jeho manželky se seznamuje s tehdejšími ruskými medievisty, mezi jinými s I. A. Šljapkinem (1858–1918, jeho otec byl také venkovský samouk a kutil). Leskov i Remizov tíhnou k technologizaci života, chtějí patřit k zasvěceným, mít mimořádné znalosti. Pokud jde o literaturu, mají střídavé úspěchy a jejich cesta pokusů a omylů je hledáním vlastního tvůrčího rozpětí, prostoru, kde se mohou jako autoři plně realizovat. Je to cesta experimentu s jinými texty nebo vědomého prolínání cizích a vlastních textových vrstev, tedy metatextovost tvorby, která byla tehdy a ještě dlouho potom pokládána buď za nepůvodní, nebo v nejlepším případě za obcházení skutečného umění. Na druhé straně se tento způsob tvorby stával módou, středem obdivu zasvěcených nebo znalců. Jak uvedeno, budil zájem odborníků nebo vládních či politických kruhů (Leskov byl, jak známo, vyslán jako vládní zmocněnec do Pobaltí, aby podal zprávu o životě starověrců, dílo Remizova zaujalo lingvisty a medievisty).

Experimentální charakter tvorby obou autorů se ponejvíce projevoval v přetváření žánru. Zde si vytvářeli vlastní „genologickou nomenklaturu". A. Gračovová označuje takřka všechny Remizovovy žánrové modifikace jako zvláštní žánr většinou v rozpětí podobenství, legendy, zpovědi apod., přičemž si všímá zejména Remizovovy schopnosti spojovat, prolínat, prostupovat, vytvářet syntetické žánrové útvary, nově spojovat lyriku a epiku aj.

Oba autoři vyrostli na literárních tradicích své doby a tak také začali tvořit, tedy v duchu toho, co bylo obvyklé: Leskov se pokoušel o atraktivní, napínavé, dobrodružné povídky „na cestách", Remizov patřil k ruské moderně: to se projevilo v části jejich díla, například u Remizova v jeho románech. Současně se však i v tomto doteku toho, co bylo v jejich době obvyklé, objevují rysy neobvyklosti, které pak rozvíjeli. V jistém slova smyslu jdou proti proudu tehdy běžných literárních tvarů: Leskovovy antinihilistické romány obsahují zárodky kronikových struktur s uzavřenou lokalitou a lineárním časem, Remizovova prozaická díla, zejména romány, vytvářejí novou strukturu reflektující jiné pojetí světa. Oba autoři projevují naplněnost prostoru podivuhodnými bytostmi: odtud Leskovovi a Remizovovi diletanti, smolaři, podivíni, „spravedliví", lidé, kteří mají nějakou utkvělou představu. Jestliže Leskov směřuje ke klidovým polohám kronikovým, které obvykle rámcují atraktivní skaz, Remizov vytváří – podle V. Svatoně – „román životního zvratu".[5] Odtud také tíhnutí těchto autorů k „přírodním", starým, zasutým žánrům, které toto pojetí světa kultivují.

Typ autorské osobnosti, jaký představují Leskov a Remizov, není v ruské literatuře ojedinělý, resp. k němu občas tíhli i ti autoři, kteří v zásadě představují jiný autorský typ (Gorkij, Leonov, Fedin). Umělecká „nedostatečnost", alespoň v rámci ustálených a tehdy převládajících kreativních modelů, vede často – jak známo – ke snaze o kompenzaci, tedy k vytváření náhradního modelu, k experimentu, jímž se literatuře objevují nové cesty. Tíhnutí obou autorů k vidění světa skrze modifikovaný cizí text, jejich metatextovost se dnes stala opět moderní, resp. postmoderní: postupy, které šly záměrně a často vynuceně mimo hlavní proud, se v něm nyní znovu ocitají.

Poznámky

[1] Viz Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre, ed. Klaus Städtke, Berlin 1998.

[2] Алла Михайловна Грачева: Алексей Ремизов и древнерусская культура. Studiorum Slavicorum Monumenta, tomus 19, Российская Академия Наук, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). С.-Петербург 2000.

[3] Viz mj. И. П. Смирнов: Художественный смысл и эволюцияпоэтических систем. Москва 1977. И. П. Смирнов: Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4, Wien 1981. S. Mathauserová: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury. Praha 1986.

[4] Алла Михайловна Грачева: Алексей Ремизов и древнерусская культура. Studiorum Slavicorum Monumenta, tomus 19, Российская Академия Наук, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). С.-Петербург 2000, s. 15.

[5] V. Svatoň: „Román životního zvratu" v ruské tradici. Křížové sestry A. M. Remizova, in: V. S.: Epické zdroje románu, Praha 1993, s. 94.

XIX. Trs románových modelů 20. století

A. Román a mýtus (jeden příklad)

Vývoj moderní literatury mnohokrát prokázal, že postup vpřed není vždy spojován pouze s objevováním zcela nových postupů, se vznikem nových tvarů a žánrů, ale také s návraty, s přehodnocováním starých poetik, s přeskupováním již známých myšlenkových prvků, s hledáním jejich nového smyslu a nové funkce. Novosibirský historik a teoretik literatury V. G. Odinokov ve své tvorbě (viz Výběrovou bibliografii) ukázal, že pokrok v literatuře nespočívá jen v objevování nových jevů, ale také v obnovování již vytvořených hodnot, v proměně jejich funkcí. I když se neztotožňuje – jak o tom svědčí konkrétní rozbory – např. s archetypovou teorií, která vývoj literatury vymezovala výskytem několika obměňovaných modelů, přece jen dokládá, že v literatuře vzniká jen málo zcela nového, že literatura má především duchovně obrannou úlohu a její novum, její pokrok tkví v promyšlené práci s tradičními hodnotami, v jejich konfrontaci se společenskou realitou, v níž se zásadně proměňuje jejich funkce. Odinokov názorně předvádí, že tyto hodnoty nejsou promiskuitní, že nejsou volně k dispozici a použití, že obsahují skrytý mravní potenciál, který uvolňuje svou sílu až po důkladné práci řady uměleckých generací.[1] Praxe ruského románu druhé poloviny 20. století potvrdila, že dojem mnohovrstevnatosti vzniká nikoli jen hromaděním nových vrstev, ale průnikem, přestavbou vztahů již existujících prvků a struktur.

V rámci těchto úvah zaujal mimo jiné výskyt tzv. mytologické literatury, které se také někdy říká „magický realismus" apod. Teoretik literatury A. Bělorusec ve studii *Zájem o nekonečno* ukázal na materiálu světové, ale především ruské a gruzínské literatury, že hledání kořenů v minulosti směřuje vlastně k budoucímu myšlení; i podle něho prožívá dnešní myšlení a umění podobný zlom jako před dvěma tisíci lety, kdy se utvářely nové systémy ve filozofii a teologii. Umění svým intuitivním poznáním přispívá k vytváření nových, nečekaných spojů, „mostů a tunelů", které vedou od minulosti do budoucnosti. „Naše představy o světě se nezadržitelně mění a my sami se je snažíme měnit. Tyto změny – bezprostředně, metaforicky nebo symbolicky – reflektuje současná složitá próza, která přináší nové znalosti a připravuje čtenáře na dobu, kdy tento intuitivní dohad bude možné vědecky verifikovat. Obraz, který si naše vědomí osvojilo, ulehčí chápání nejsložitější, nejšílenější vědecké ideje, která vyjadřuje stejně složitou a šílenou realitu. Není také vyloučeno, že i věda načerpá cosi z literatury. A to nejen v odvaze k paradoxním řešením. Někdy v poznávání elementárních zákonů materiálního světa spojených s kategoriemi prostoru a času umění v něčem předbíhá nebo anticipuje objevy současné vyspělé vědy. A zájem fyziků o některé mytologické představy starověku a středověku není proto vůbec náhodný. Je například známo, že W. Heisenberg a E. Schrödinger byli obeznámeni se starořeckými texty a s Upanišádami a Niels Bohr s I-ťingem (Knihou proměn). Není také náhodné, že dnešní badatelé mluví stále častěji o sbližování moderního vědeckého myšlení s mytologickým a dokonce dětským vědomím, které se ukázaly jako nečekaně blízké neeuklidovské, nenewtonské percepci světa (a nikoli náhodou se archetypoví starci a děti tak často objevují na stránkách současné mytologické prózy)."[2]

Mýtus v moderní literatuře se však neobjevuje osamoceně: obvykle se spojuje s jinými literárními žánry, konverguje s nimi a vytváří tak nové slovesné celky. Velmi často mýtus konverguje s kronikou a je to sepětí zcela pochopitelné: starobylý původ obou žánrů, pružnost kroniky a její schopnost pojmout do sebe jiné tvary a zachovat si přitom stabilní rysy své poetiky je zřejmá. V monografiích *Ruská románová kronika* (1983) a *Labyrint kroniky* (1986) jsme za základní prvky kronikové poetiky pokládali tyto: l. Kronikový prostor pulsuje mezi „mikroprostře-

dím“ a „velkým světem“. Z „domu“, „vesnice“ nebo „města“ vedou „cesty“ (příjezd, odjezd, setkání, průnik informace) do „velkého světa“. 2. Kronikový prostor je charakterizován motivem stálého návratu. 3. Kronikový čas se vyznačuje koncepcí jedné časové řady. 4. Kronikový čas je různými literárními prostředky brzděn.[3] V jiné studii jsme došli k závěru, že nejpevnějším strukturním principem kroniky je tzv. časová ambivalence: čas je současně znakem zániku i trvání, života i smrti, konečnosti i nekonečnosti, věčnosti i pomíjivosti. Možností konvergence kronikového žánru je celá řada: kronika může být východiskem dalších tvarů, nejména ve 20. století probíhá intenzivní proces otvírání hranic románové kroniky – ruší se některé její prvky, jiné se naopak rozšiřují. Kronikový půdorys mají i ty romány, které mohou být pokládány spíše za díla psychologické ražby, jako Rollandův Jan Kryštof (Jean-Christophe, 1904–1912), Gorkého Život Klima Samgina (Жизнь Клима Самгина, 1926–1936), Proustovo Hledání ztraceného času (À la recherche du temps perdu, 1913–1927), Joyceův Odysseus (Ulysses, 1922) nebo Bělého Petrohrad (Петербург, 1916). Kronikový půdorys se může rozšiřovat do rodového románu stojícího na pokraji epopeje, jako je tomu u A. Tolstého, Islanďana H. K. Laxnesse, J. Holečka, W. St. Reymonta, Th. Manna nebo J. Galsworthyho. V další fázi může dokonce jít o epopejový román, jehož kronikový půdorys je však stále rozeznatelný (např. Siréna M. Majerové, Šolochovův Tichý Don). Někdy kronika funguje pouze jako vnější rámec, v němž se dává volné pole vývoji různých žánrových útvarů, jako v Rodinné kronice (Lessico famigliare, 1963) italské prozaičky N. Ginzburgové, v próze G. Steinové Jak se rodí Američané (The Making of Americans, 1925), u E. Caldwella a S. Lewise. Konvergence kroniky a mýtu je tedy chápána jako jeden z několika možných případů spojování žánrů ve vyšší celky. Podle A. Fowlera jde buď o agregaci, nebo inkluzi.[4]

S prostupováním kroniky a mýtu se setkáváme už v klasické románové kronice 19. století, například v Ščedrinově Golovlevském panstvu, kde je mýtus fatálního zániku rodu vyložen na podkladě sestupně skloubených kronikových linií. V posledních desetiletích se takřka kanonizovaným dílem mytologického románu stalo Sto roků samoty (Cien años de soledad, 1967) kolumbijského nositele Nobelovy ceny G. G. Márqueze. Od samého počátku se kronika prolíná s mýtem. Uzavřená lokalita má předem uzavřené trvání: život rodiny končí, až se narodí dítě s prasečím ocáskem. Současně s tím se jako ve vypuklém zrcadle odráží podivuhodná mytologie.Všechno se děje od počátku: objevuje se objevené, dochází se k názoru, že Země je kulatá, experimentuje se – lokalita je nezávislá, mezi ní a světem je jen tenká spojnice reprezentovaná cestujícími kupci, cikány a událostmi, které sem pronikají z „velkého světa“ (válka konzervativců s liberály, „banánová“ horečka). Kroniková lokalita a pulsace mezi ní a světem se tu plně projevuje. Zdálo by se, že alespoň v pojetí času ustupuje *Sto roků samoty* od kronikové struktury. Je tomu tak jen částečně: místo jedné časové řady tu vidíme časových řad několik, ale uvnitř se jednotlivé typy opakují, utvářejíce autonomní linie. Jde tedy o změnu v opakování, o modifikaci v totožnosti. Časoprostorový půdorys kroniky je reálnou základnou díla a je dotvrzen „kronikou v kronice“: pergameny Melquíadese, obsahujícími zašifrovaný příběh rodiny Buendíových i klíč k jejímu konci. Celý půdorys je však posunut do mytické roviny, a to „mytickým“ objevováním, fantasticko-magickou vrstvou (nanebevstoupení krásné Remedios) i myticko-rituálními sexuálními akty, které ve svých důsledcích dovršují osud rodiny Buendiů. Kronikový půdorys je mytizován zvnějšku (uvedenými slovesnými vrstvami) a současně zevnitř: mytizuje se sama podstata kronikové scenérie, která přitahuje, „požírá“ jen některé lidi, jiné naopak odvrhuje. Působí tudíž jako svébytný selektor postav kroniky. Románová kronika zde funguje jako podloží mýtu, sama se mytizuje zvnějšku a zevnitř.

Bohatá folklorní tradice, z níž García Márquez čerpal, je dosud živá také v jiných prostředích. Gruzínský básník a prozaik Othar Čiladze se ve filozofickém románu *Půjdu za svým hněvem* (Gzace erthi kaci midioda, 1972) vrací k mýtu o argonautech a zlatém rounu. Mýtus je zde podán nikoli z řeckého, ale z kolchidského hlediska. Dějištěm je přístavní městečko Vani: je sledováno, stejně jako Márquezovo Macondo, v procesu úpadku, rozkladu a ničení. Aiétés se není schopen ubránit před krétským králem a k moci se dostává Mínoův protežé Okadžada. Všepohlcující pasivita je konečným rozsudkem smrti nad městem. Rozklad a zánik Vani je provázen hrozivými signály: ústupem moře, které lidi živilo, rozkladem lásky, otupením plodnosti, ztrátou činorodosti a veselosti. V půdorysu, v němž osciluje mýtus o argonautech s kolchidskou realitou a gruzínským viděním skutečnosti, je zabudována kroniková posloupnost dějů,

stejně jako ve Stu rocích samoty. Kronikové podloží mají i další Čiladzovy romány *Kainovo znamení* (Qovelman čemman mpovnelman, 1976) a *Železné divadlo* (Rhinis theatri, 1981).

Zatímco García Márquez vystavěl v kronikovém půdorysu fantasticko-magickou stavbu závislou v dynamice svého pohybu na biologických archetypech, Čiladze vměstnal do půdorysu magicko-poetickou společenskou parabolu. Zatímco Márquezův rod je odsouzen k zániku naplněním kletby, zapsané v starobylých pergamenech, osud Vani tkví v činnosti, respektive nečinnosti obyvatel, počínaje vládcem a konče posledním poddaným. Biologicko-magický řetězec Sta roků samoty je tak posunut k společensko-etickému pólu. Bylo by však nesprávné vidět kronikový půdorys Čiladzova románu jako žánrovou dominantu: kronika tvoří jen jednu morfologickou vrstvu díla, uvnitř se skrývá dramatický typ románu, vykládající ve třech částech osud Vani ze života jednotlivých postav. Kronikový princip není zdaleka tak silně uplatněn jako u Márqueze: lze říci, že strukturální síť kroniky je místy přetrhávána prvky dramatického typu románu s náznaky „románu cesty".

Ještě dále v narušování kronikové sítě jde Č. Ajtmatov v mytologickém románu *A věku delší bývá den* (И дольше века длится день, 1980). Kronikový charakter má toliko retrospektivní partie líčící život stanice na trati spojující Moskvu se středem Asie a putování skupiny lidí s mrtvým na tradiční kazašské pohřebiště. Přerušovaná kroniková linie je dotvářena dalšími dvěma vrstvami: mytickou (mýtus o Najman-Aně, legenda o Rajmaly-agovi, jeho bratru Abdilchánovi a krásné Begimaj) a futurologickou (příběh kosmického projektu, do něhož nečekaně zasahuje setkání s mimozemskou civilizací). V těchto vrstvách se rozvíjí téma tragicky rozděleného světa, mravní nezralosti člověka a lidstva, ochrany všeho lidského, myšlenkové kontinuity. V druhém románu *Popraviště* (Плаха, 1986) integruje do tří syžetových linií novozákonní mýtus o Ježíšovi a Pilátovi jako paralelu k Bulgakovovi a dílem i polemiku s jeho pojetím v Mistrovi a Markétce. První část románu pojednává o životě vlčího páru, který pod tlakem okolností odešel z rozsáhlých stepí do nepřístupných hor. Stejně jako velcí Rusové 19. století a dnes například Ilja Kašafutdinov (Favoritův den, Černá stezka) rýsuje zde Ajtmatov paralelu zvířete a člověka jako doklad spojitosti společenského a přírodního světa, jako nezbytí návratu k hlasu přírody a její už skoro zapomenuté řeči. *Popraviště* nutně vyvolává otázku spojitosti těchto Ajtmatovových próz se světovými romány. Ve Stanici Bouřné se prozaik otevřeně přihlásil k magickému realismu, k tradici N. V. Gogola, ale také ke Garcíovi Márquezovi. Jestliže ponecháme stranou tvorbu moderních gruzínských autorů (O. Čiladze), zůstává faktem, že Márquezův způsob tvorby se jako celek od Ajtmatovova podstatně liší. Jeho epika vychází z jednoho bodu, rozrůstá se jako obrovitý proud, štěpí se, ale je řízena pevnými zákonitostmi, u Ajtmatova jde spíš o velmi volně spojené izolované entity, o skládanku, vrstvení, které jsou spojeny svorníkem základních idejí.

Podobenstvím o moci je román gruzínského prozaika Thamaze Bibiluriho *Morová rána* (Žami kithchulisa, 1981), v němž mýtus jakoby nepřemožitelného a nesmrtelného diktátora spojuje dílo s Márquezovým Podzimem patriarchy. Prozaik korejského původu Anatolij Kim se stal známým v tehdejším SSSR i jinde několika novelami, „magickými" útvary, zaplněnými mýty, kouzelnictvím a převtělováním vyrůstajícím z prastarých tradic východního myšlení. Jeho *Veverka* (Белка, 1984) patří k rodu fantaskně groteskní prózy. Neexistence konvenčního rozdělení času na minulost, přítomnost a budoucnost v evropském pojetí vyvolává představu životního koloběhu, nezničitelnosti života, převtělování lidí navzájem a lidí a zvířat. Na počátku Veverky stojí podivuhodná příhoda převtělujícího se vypravěče, který se po smrti matky, jež s ním za korejské války prchla do lesa, zachránil patrně díky soužití s veverkou. Z tohoto reálného momentu – dětské vzpomínky na usměvavou veverčí tlamičku – se odvíjí veškerá magie prostupování lidského a zvířecího světa i boj proti „zvířeti v nás".

První čukčský spisovatel Jurij Rytcheu, absolvent leningradské univerzity, začal svá učednická léta tradiční realisticko-etnografickou prózou ze života svých rodáků. V pozdějších novelách například *Veket a Agnes* (1970) se propracovává k hlubší psychologické kresbě. Hrdinové přicházející z divočiny do města prožívají – na rozdíl od mladistvých próz – spíše deziluzi, tíživé pocity osamění a neporozumění. Román *Magická čísla* (Магические числа, 1985) nahlíží problematiku čukčského národa ještě složitěji: Čukčové nahlížení ruským učitelem, život domorodce v několikerém tlaku, střet mentalit, kouzelnictví šamanů a chladně střízlivé racionality našeho věku tvoří opěrné body Rytcheuovy kompozice.

Poznámky

[1] В. Г. Одиноков: Поэтика русских писателей XIX в. и литературный прогресс. Новосибирск 1987.

[2] A. Bělorusec: Zájem o nekonečno (rus. orig. Интерес к бесконечности, Новый мир 1986, 3), Světová literatura 1988, č. 3, s. 228, přel. ip.

[3] I. Pospíšil: Ruská románová kronika. Brno 1983, týž: Labyrint kroniky, Brno 1986.

[4] A. Fowler, Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford l982.

B. Idylizace a elegizace kontra pikarizace

Románová kronika, o níž se v tomto svazku nejednou psalo, představuje žánr jako široký rámec zpodobení objektivní reality: proto jednotlivé posuny nemohou narušit celkovou koncepci a rozložit žánr na putující prvky, jako je tomu v případě idylicko-elegických a pikareskních struktur. Zde mé žánr podstatně užší funkci: vystupuje jako způsob slovesného ztvárnění určitého životního pocitu. Sociální základna těchto postojů se ovšem mění, mění se také způsob jejich literárního vyjádření, kompaktní žánr se rozkládá, ale jeho prvky jsou využívány. Rozklad idylicko-elegických a pikareskních žánrů je faktem, problematičtější je však odpověď na otázku, proč se jednotlivé žánrové prvky vyskytují i v současné literatuře. Pikareskní žánry na straně jedné a idylickoelegické na straně druhé zosobňují dva krajní životní pocity, dva stavy duše, meti nimiž se pohybuje lidský život: postup vpřed, razance, riziko, hledání, dobrodružství kontra zastavení, spočinutí, ohlédnutí, nostalgie, melancholie.

V pikareskních žánrech se společenský ideál hledá v pohybu, v idylicko–elegických v klidu, tu spíše v prostoru, tam více v čase. Tuto polarizaci obou žánrových seskupení potvrzují i obecnější genologické klasifikace, zejména ve sféře románu. Mluví se o románu dobrodružném (le roman de 1'aventure) a domácím (le roman domestique), tedy – jinak řečeno – modelu dynamickém a statickém. Pikareskní a idylickoelegický prvek má v literatuře důležitou úlohu: udržuje myšlenkovou a tvarovou kontinuitu v tlaku děl, která se vyznačují ztrátou, časové (a dodejme: i prostorové) posloupnosti a stability.

Obě žánrové struktury se přimykají k vizuálnímu typu literatury: idylicko-elegický prvek směřuje k malířství, pikareskní se podobá sledu dramatických nebo filmových záběrů. Každý literární text je intertext: vychází z již existující sítě textů, do nichž vnáší určité novum – textus je něco tkaného, tkanina, model, k němuž lze něco přidat nebo který je možné redukovat. Přínos jednotlivého textu často tvoří – obrazně řečeno – jen jeden steh na látce tkané po staletí. Proto prvky, které se osvědčily a jsou schopny alespoň částečně plnit nové společenské funkce, se vyskytují i v nových tkaninách, nových textech.

Idyla (řec. eidyllion = obrázek) vznikala ve starořecké poezii jako specifický žánr zobrazující „zlatý věk" pastýřů a pastýřek a jejich hry v lůně přírody. Od počátku v sobě nese dvě významová jádra, která se stala příčinou jejich protikladného hodnocení i v rámci jedné metodologie. Zatímco idyly Theokritovy (3. stol. př. n. 1.) lze pokládat za klasickou podobu žánru, Vergiliovy Bukoliky (42–39 př. n. 1.) již pod „pastýřským" povrchem skrývají politické narážky. Žánr idyly byl přitom používán i využíván v nárazových vlnách, které signalizovaly růst nebo pokles zájmu: idyla nově rozkvetla v rokoku, přežívala za romantismu a novoromantismu. Sepětí idyly s literárními směry, které vytvářejí obraz světa nejen jako zrcadlo, ale často protipól světa reálného, ukazuje na to, že zobrazování nerozporné skutečnosti odkazovalo k společnému mravnímu ideálu. Idyla, stejně jako například óda, se nevyvíjela v nepřetržité řadě, ale v přetržitých skocích, nabývala sil nebo opouštěla literární scénu podle společensko-kulturní situace: podle toho, zda mohla být více či méně využívána v zápase společenských sil, nebo jen idealizovala daný společenský stav (viz např. idyly S. Gessnera, N. I. Gnědiče, A. Tennysona nebo S. Čecha). Idyla a její prvky se udržují při životě nikoli izolací od skutečnosti, ale konfrontací s ní, tím, že jimi prostupují dobové rozpory. Původ elegie (elegeía) není zcela jasný: pochází buď z frýžského slova „elégu" (třtinová

flétna) , nebo z řeckého elegeion (dvojverší). Původně nebyla spjata s vyhraněným obsahem, měla spíše kontemplativní ráz. Teprve v alexandrijském a římském období nabyly elegie smutného tónu. Ovidiovy Žalozpěvy (Tristia) a Listy z Pontu (Epistulae ex Ponto; obojí vznikají, jak známo, v Tomidě u Černého moře ve vyhnanství, kam byl básník udržen roku 8 n. l.) naznačují, že elegie vyjadřuje depresívní pocity, smutek a zoufalství. Zhruba v této rozjímavé poloze pronikla skrze středověk až do novověku a ožila zvláště s nástupem sentimentalismu a preromantismu (E . Young, The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality, 1741–1745; Th. Gray, Elegy Written in a Country Churchyard, 1750). Význam elegie přirozeně stoupá v romantismu, kde se realizuje jako projev světobolu (Weltschmerz) ale také jako znak vznešenosti lidské osobnosti, která neztrácí ze zřetele společenský a mravní ideál. V tomto smyslu se umělecké cíle elegie spojovaly s idylou. Na blízkost obou žánrů upozornil kdysi již F. Schiller, který elegii spojoval s ideálem nenávratné minulosti, idylu naopak s budoucností.

Druhý pól, který bude středem našeho zájmu – totiž pikareskní román – vznikl ve Španělsku v 16. století. Prvním uváděným dílem je Život Lazarilla z Tormesu (La vida de Lazarillo de Tormes, 1554, čes. 1898, nově 1953 (od neznámého autora). Za ním následuje rozsáhlý román Mates Alemána (1547–asi 1614 Dobrodružný život Guzmána z Alfarache (Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache, 1. díl 1599, čes. 1964). Podle španělských předloh i v návaznosti na domácí lidovou tradici vznikaly podobné romány ve Francii, v Anglii („novel of the road“) i v Rusku.

Hrdinou tohoto typu prózy byl pícaro (darebák, rošťák, povaleč, šejdíř) , cestující po různých městech a vesnicích, prožívající četná dobrodružství a odhalující tak sociální poměry v soudobé společnosti, její třídní protiklady, politiku, ekonomiku, kulturu a morálku. Pícaro musí klesnout na svou sociální úroveň, aby mohl proniknout celou společností, jeho „pícarství“ je alfou a omegou románové struktury. Jakmile pícaro přestává být pícarem, mění se i typ románu. Například na díle V. T. Narežného Ruský Gil Blas (Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова, 1814) jsme v jiné práci prokázali přechod od pikareskního románu k deskriptivní kronice.[1] Kolem pikareskního románu vyrostla početná odborná literatura; žánr je nahlížen z různých pozic a je různě chápán.

Idyla-elegie a pikareskní román se tedy díky svému sepětí s konkrétními historickými podmínkami a dobovým myšlením neuchovaly jako celek, ale poskytly dalšímu literárnímu vývoji některé prvky, které ovšem v jiné kulturní struktuře vykonávají jiné funkce. Například idylicko-elegické prvky mohou fungovat jako nástroj společenské kritiky, z pikaresknfho románu dále působí prvky kompozice, základní rysy postav, schopnost vázat na sebe jiné žánrové vrstvy (například pícaro je chápán šíře jako nekonvenční, nezakotvený člověk, který dobrovolně prochází zkouškou fyzické práce). Obě literární linie – jedna poznamenaná převahou idylickoelegických prvků, druhá nasycená elementy pikareskními – sehrály v ruské literatuře od sklonku 60. let 20. století důležitou, takřka klíčovou úlohu. Mezi jejich póly se totiž rozvíjelo i stěžejní proudění 60.–80. let: próza etického imperativu (zahrnující i tzv. vesnickou prózu) a próza pragmatiky a morálky.

V jedné z již v jiných souvislostech uváděných próz Jurije Kuranova Teplo rodinného krbu (Тепло родного очага, 1985), která je označována jako „liričeskaja povest“, je idylickoelegický základ zřejmý. Vypráví se o tom, jak rodinný život významně ovlivňoval velké osobnosti lidských dějin (elegický model nenávratnosti), současně se však tyto modely dávají za vzor současnosti a to tak, že se potlačí jejich rozporná, konfliktní stránka a zdůrazní se jejich pozitivní smysl. Kuranovova próza je útvar fragmentární: absence vyrovnaných syžetových linií, nedokončenost příběhů, lyrická torzovitost jsou prostoupexy tíhnutím k pozitivnímu, nekonfliktnímu, idylickému, které předpokládá pevnost axiologických kritérií, ale současně žánrovou uvolněnost (ódický portrét, verše, próza, reportáž, historický obraz). Jednoznačnost idyly je tak kompenzována mnohoznačností zorných úhlů. Roli Kuranovov a předchůdce sehrál Vasilij Bělov v črtách *Řád* (Лад. Очерки о народной эстетике, 1979–1981).

Zakotvenost prostorová a časová vede k zakotvenosti mravní. Proto již v počáteční větě citované pasáže se chaotický pohyb v prostoru, tuláctví, nestálost a nezakotvenost stavějí do protikladu k vesnické komunitě, rodnému hnízdu a rodinnému krbu. Prezence topoi, k nimž se vše sbíhá, kontra jejich absence v próze pikareskního typu, statičnost proti dynamičnosti, klid proti pohybu, mravní zásady proti mravní uvolněnosti utvářejí již zmíněnou polarizaci dvou prvků tradičních žánrových seskupení.

Pícaro jako nosný element pikareskního románu je dítětem své doby. Výše uvedená klasifikace zdůvodnovala moment donucení pícara být pícarem, moment bídy a hladovění. Mužští i ženští hrdinové románu byli ke krádežím, loupežím nebo prostituci donuceni sociálním strádáním. Pokud se však pikareskní rysy, zejména dynamičnost románové struktury, pohyb „odpojí" od sociální základny (tou byla paradoxní pauperizace Španělska v 16. a 17. století – důsledek úpadku výroby a řemesel po objevech zámořského zlata), mohou jako prvky románové struktury fungovat v jiných tvarech. V ruské literatuře 60.– 80. let 20. století tvoří protipól tendencím k ustálenosti, lokalizovanosti, poetice klidu, jak je kultivovala např. vesnická próza. Pikareskní momenty se v těchto literárních tvarech transformují v pocit vykořeněnosti, který je – stejně jako v „bosáckých povídkách" M. Gorkého – nástrojem sociální a mravní kritiky. Hrdina tedy ztrácí konkrétní rysy dobově vymezené postavy pícara, ponechává si jen některé charakterové obrysy, které vstupují do dynamické kompozice založené na pohybu a rozkolísání statického místa děje. Může být tulákem, který zanevřel na městskou societu, nebo člověkem, který putuje z důvodu obživy. Pikareskní tvar je přitom často stínovým protihráčem jiných, stabilizovaných žánrů. Příkladem nasycení pikareskními motivy byly kdysi romány Ilji Štemlera (nar. 1933) *Taxislužba* (Таксопарк, 1980), *Obchodní dům* (Универмаг, 1981), *Ranní silnice* (Утреннее шоссе, 1983) a *Vlak* (Поезд, 1986). Tematicky byla jeho díla blízká deskripcím profesního prostředí v podání A. Haileyho nebo J. Dietla. Je zde prezentován jev, který na rozdíl od 19. století zůstával dlouho stranou pozornosti – totiž tzv. životní dráha. Zatímco v Obchodním domě jde o anatomii moderního nákupního centra, jeho postav a postaviček, Ranní silnice je analýzou činnosti rozsáhlé sítě rozkrádačů, jejichž zdroje leží v leningradských skladištích pro zásobování zaoceánských lodí. Portrét taxikáře Kljazmina, jednoho z „praktických lidí", připomíná světla a stíny dávného pícara, člověka obratného, přičinlivého, iniciativního, účinného, obchodního, věcného, což jsou dvojznačné ekvivalenty ruského pojmu „delovoj čelovek". Štemlerův román s pikareskními momenty tak již svou sémantikou vytváří stínový obraz „výrobní" prózy, v jehož středu nestojí člověk práce, ale člověk spekulace. V románu Vlak je dynamismus pikareskního typu zdůrazněn motivem cesty s průnikem několika životních drah. Chápání životní dráhy jako čerchované čáry (пунктир) je posíleno a násobeno řadou životních příběhů, které si jednotlivé postavy sděluji. Román tedy netvoří kompaktní, kauzálně propojený celek, ale shluky vyprávěnek (skazů), soustředěných kolem vlaku a železnice. Pikareskní je i „metoda obchvatu" prostředí skrze jednu nebo několik postav. V Štemlerově podání se pikareskní moment spojuje v duchu ruské tradice s cestovní povídkou (proto jsou například kořeny Mrtvých duší nejen vnější, ale také vnitřní, autochtonní, domácí): cesta je volným rámcem rozhovorů, které se dotýkají závažných témat. Zrcadlí se v nich nejen individuální životní dráhy, ale zvláště společenské problémy a kolize, motiv cesty jako by otvíral lidská srdce, dříve uzavřená, nyní ochotná ke konfesi. Tradiční „román cesty" a „povídka cesty" známá např. z tvorby N. S. Leskova, narodniků, A. P. Čechova a M. Gorkého, se láme do mozaiky pohledu, které jsou zase charakteristické pro moderní literaturu reportážního záběru (Dos Passosova camera-eye, v ruském prostředí B. Pilňak, A. Vesjolyj nebo V. Panovová v Souputnících).

Štemlerovy prózy představují tedy spojení pikareskních momentů s tradičně ruským motivem cesty, s kaleidoskopickými vyprávěnkami prolnutými poetikou životní dráhy. Jsou to romány esteticky nevýrazné, ale anticipující životní pocity, které ještě výrazněji do ruské společnosti vstoupily ke konci katastrojky na přelomu 80.–90. let 20. století. Tento druh kompozice dává dílu jako by několik rozměrů, odsouvá hrozící jednostrunnost, preferuje několik zorných úhlů, z nichž se rodí vícevýznamovost a sémantická nasycenost textu. Orientace na dynamiku děje, výrazný syžet a napětí hraničí navíc s rysy tzv. triviální literatury. Právě oscilace mezi vysokým a nízkým, permanentní zpochybňování hranic krásné a triviální literatury, proces vzniku velkého z malého, svědčí o tom, že pikarizace prózy nejen rozrušuje strnulé hranice literárních žánrů, ale působí i na proměnu ustálených představ o estetické hodnotě.

Zatímco v Štemlerově próze se hrdina posouvá až k prahu zlovolnosti a zločinnosti, v dílech Olega Kuvajeva (1934–1975) si ponechával jen své tuláctví jako protest proti nepřátelské statičnosti městské společnosti. Kuvajev patřil k autorům, kteří vyšli z tvrdé společenské praxe. Povolání geologa mu umožnilo nahlédnout do hloubi drsných charakterů a současně vytvořit osobitou životní filozofii. Prosadil se jako autor románu Teritorium (Территория, 1974). *Teritorium* jako by bylo tematicky spjato s idylicko–elegic-

kým proudem vesnické prózy, ale jeho kvalita je zcela jiná. Tam byly v popředí neřešené rozpory člověka a přírody související se snahou o uchování tradic a životního prostředí, u Kuvajeva naopak převládá drsný realismus. Příroda je ještě nepřítelem, jehož je nutné porazit, člověk nemůže naříkat nad jejím pustošením, neboť tento nářek ho z ní definitivně vyděluje. V Teritoriu – románu o hledání zlata na dalekém severovýchodě SSSR – je obsažena ostrá polemika s elegicky laděnými prózami 70. let.

V knize povídek a novel *Každý den jako poslední* (Каждый день как последний, 1976) je emblém tuláctví vyložen explicitně ve volně skloubených příbězích. Tuláctví, jeho sladkost i hořkost, rub a líc je viděno jako smysluplná alternativa života ve městech, v dostatku a pohodlí. Prostředí Kuvajevových povídek akcentuje dynamiku života: jsou to sibiřské pustiny, zlatonosná naleziště, zábavní centra. Ve středu pozornosti stojí dynamický příběh. Na rozdíl od idylicko-elegických klidových poloh, které kultivují prozaici „vesnické vlny" 70. a 80. let, dává Kuvajev v posmrtně vydaném díle *Zákony útěku* (Правила бегства, 1980) průchod pohybu a běhu. Jeho hrdinové na útěku do dosud neexploatovaných oblastí Sibiře, v práci, v družně partě, ve volnosti a nespoutanosti hledají kompenzaci osobních nezdarů, tragédii a nefungujících rodin.

Ještě jinak je napětí těchto pólů vyjádřeno v románu Anatolije Pristavkina *Městečko za pět prstů* (Городок, 1983). Projekt domu, touha moderního pícara po vlastním obydlí a sama stavba jsou kompozičním jádrem Pristavkinova románu. Stavba domu je emblémem lidských snah realizovat vlastní touhy a zároveň výrazem potřeby pozitivní samoty. Šochovův projekt je zpočátku přímočarý: vystavět si svépomocí dům, získat jistotu ztrácenou v permanentním pohybu. Provizornost „městečka za pět prstů", neustálé obavy z jeho demolice a současně městečko jako ztělesnění touhy zakotvit a najít opěrný bod symbolizují odvěky lidský svár mezi snahou po změně a setrvalosti stavu, vůlí k novému a láskou k starému, spor mezi klidem a pohybem. Tato „filozofie kompozice" úzce souvisí s žánrovou podstatou díla: „pikareskní" úvod s protagonistou Šochovem ústí v kroniku ruského maloměsta nové doby.

Idylizace, elegizace kontra pikarizace románu je dokladem putování žánrových prvků. *Locus communis* obou pólů spočívá v prezentaci cesty k ideálu v podobě mravní obnovy člověka, jehož existence probíhá mezi klidu a neklidem, harmonií a disharmonií, řádem a chaosem. Z kompaktních žánrů však působí jen některé jejich prvky nebo modelové dominanty zbavené konkrétního historického pozadí, tedy – obrazně řečeno – nikoli pícaro, ale jeho mýtus, nikoli eidyllion, ale poloha harmonie a řádu, nikoli básnická elegie, ale nostalgická evokace uplynulého času.

Poznámky

[1] I. Pospíšil: Ruská románová kronika, Brno 1984.

XX. Paradoxní emblematika románu (J. Bondarev: *Bermudský trojúhelník*)

Ruský spisovatel Jurij Bondarev (nar. 15. 3. 1924 v Orsku) vešel do českého čtenářského povědomí definitivně na počátku 60. let 20. století: i jeho prvotina *Mládí velitelů* (Юность командиров, 1956) se do českého prostředí dostala až roku 1963, kdy již byla známější jeho průraznější díla (*Prapory žádají palbu*, rus. Батальоны просят огня, 1957, česky vyšlo 1960, *Poslední salvy*, rus. Последние залпы, 1969, vyšly 1961). Na počátku se zdálo, že Bondarev jde ve stopách svých generačních druhů G. Baklanova (roč. 1923) a V. Bogomolova (roč. 1926), že sleduje depatetizační linii v próze, v politice pak chruščovovskou očistnou kritiku Stalinova kultu a jeho zločinů, i když viděnou ještě úhledně a méně radikálně, spíše z tehdejších stranických pozic než z hlediska obecné humanity a demokracie. Po válečných novelách přichází volná dilogie *Ticho* (Тишина, 1962, č. 1963) a *Příbuzní* (Родственники, 1969, č. 1971) s často citovaným „senzačním" líčením Stalinova pohřbu a tragédie ušlapaných lidí. V těchto chvílích se zdálo, že Bondarev je konjunkturální spisovatel, jehož prózy se k nám překládaly takřka okamžitě, podobně jako básně A. Vozněsenského (roč. 1933) a J. Jevtušenka (roč. 1933) nebo prózy V. Těndrjakova (roč. 1923). Později se čím dál víc ukazovalo a s odstupem řady let nyní, na počátku 21. století je již zcela zřejmé, že Bondarev je především prozaikem lidského charakteru, lidské vůle a sebezapření udržet si v toku času, pod tlakem moci a v odzbrojujícím automatismu všedního dne své ideje a přesvědčení. Má potřebu být permanentním kritikem, říkat jakoby překonané pravdy, provokovat svým konzervatismem: i když se shodoval s chruščovovskou kritikou stalinismu, viděl Rusko mnohem střízlivěji než kritičtí, ale současně stále něčím nadšení básníci typu J. Jevtušenka. Bondarev patřil spíše k těm, jejichž tvorba nebyla většinová, byla programově protimódní a protikonjunkturální: buď tím, že byla příliš radikální (jeho pojetí války, popis Stalinova pohřbu v románu Příbuzní apod.), nebo naopak příliš konzervativní, když zcela převládla vlna módní negace minulosti. Jsou spisovatelé i politici, kteří za života několikrát zásadně mění své názory a postoje, a mají tudíž stále pravdu, stále jdou progresivně kupředu. Vypadá to, že v jejich nitru probíhá autentický souboj, že se vyvíjejí, ale navenek to spíše vypadá jako běžná konverze, která směřuje k tomu, co je obecně přijatelné. Bondarev je nekonjunkturalista a kontinuita jeho zatvrzelosti je nejpatrnější právě v jeho umělecké tvorbě. Znovu se to ukázalo ve vývojových peripetiích Ruska v 80. a 90. letech 20. století: pohybuje se v řečišti tradiční realistické prózy harmonicky vyvažující dialog a popisné pasáže zasažené citlivostí, sentimentem a nostalgií. Realismus má rád i ve výtvarném umění (pozitivní postavou Bermudského trojúhelníku je oficiální sovětský realistický malíř). V této „měkké" linii „nahnilého" sentimentu se blíží mužným příběhům Konstantina Simonova (1915–1979) – alespoň v jejich lepších polohách – nebo citlivé poezii S. Jesenina – tato tradiční ruská linie má své počátky v nostalgickém romantismu V. A. Žukovského (1783–1852) a K. N. Baťuškova (1787–1855), místy i v textech starších: nikoli nadarmo se v románu *Hra* objevuje postava protopopa Avvakuma, v jehož invertované hagiografii či autobiografii najdeme uprostřed tvrdosti odsudku církevních reformátorů a hodnotově jasně rozdělených světel a stínů dokonce na úrovni slovesných časů – citlivý motiv slepičky, která při putování do sibiřského vyhnanství svým jedním vajíčkem denně udržovala naživu Avvakumovo dítě. Leskovovské „i smech i gore" tu ožívá v jiných kulisách a kostýmech.

Citlivost reflektovaná na úrovni kompozice, stylu

a jazyka je u Bondareva seismografem společenských pohybů, signalizuje krize, vzestupy a pády. V předperestrojkové a perestrojkové atmosféře se zdálo, že romány *Volba* (Выбор, 1980, č. 1981) a *Hra* (Игра, 1985, č. 1987)[1] jdou v této kritické linii intelektuální deziluze. Jak se s odstupem času ukázalo, Bondarev tu ukázal konjunkturální brežněvovské intelektuály, kteří jako zlatá mládež, později jako uznávaní koryfejové sbírající státní ceny, se stali oporou a motorem nového hnutí, nového konjunkturalismu: jak radikálně bojovali za všechno sovětské, tak radikálně propadali depresím a negovali všechny minulé hodnoty.

Jurij Bondarev patřil a patří k odpůrcům politického vývoje SSSR a Ruska od poloviny 80. let: nekritizuje vývoj z hlediska neostalinismu, jak se mu někdy neoprávněně podsouvá, ale z hlediska historické kontinuity sovětského režimu, jehož pád pokládá za chybu, ne–li tragédii, i když to byl právě on, kdo sarkasticky kritizoval jeho tragické peripetie. Z odstupu času se však plněji odhaluje i specifikum jeho vidění: nejde mu primárně o zachování určitého režimu nebo společenského uspořádání a odmítnutí uspořádání jiného, ale o obecně lidské hledisko, o to, co staré či nové poměry přinesly nebo přinášejí člověku. V raných válečných novelách ukazoval, co přináší válka obyčejnému, malému ruskému člověku, aniž došel k existencialitě próz G. Baklanova, ve volné dilogii Ticho a Příbuzní manifestoval utrpení člověka v poválečném životě a kataklyzmatech Stalinova režimu, v *Hořícím sněhu* (Горячий снег, 1970, č. 1971) syntetizoval utrpení sovětského vojáka jako vítěze nad fašismem a odvrácenou intimně lidskou rovinu tohoto vítězství, v *Břehu* (Берег, 1975, č. 1977) zase utrpení a sebezapření citlivých lidí v bipolárně rozpolceném světě, v „umělecké" dilogii tragédii umělců, kteří se konformizovali. V době glasnosti a perestrojky a zejména po rozpadu SSSR se J. Bondarev zřetelně postavil proti novým poměrům a novému režimu, to však nevedlo k tomu, že by zmizel z povědomí čtenářstva a z okruhu všeobecně uznávaných ruských autorů ve světových rusistických literárních kompendiích. Například Frank Ellis v hesle „Iuri Vasiľevich Bondarev" v reprezentitivní anglosaské encyklopedii v jeho životopisné části uvádí , že „his later works indicate a definite shift towards a more conservative appraisal of Soviet society and relationship with the west. Outspoken critic of perestroika"[2], a v podrobnější charakteristice píše: „Certain aspects of glasnost and the systematic, ideological dismantling of the Soviet state clearly angered Bondarev. On the one hand, the fact that long-suppressed Russian authors were published was welcomed; on the other, the dangers (as seen by Bondarev) of Russia's being opened up to the onslaught of western fashions and consumer tastes was a source of great concern, and one that remains so. In this respect, mention should be made of Bondarev's membership of the editorial board of *Nash sovremennik*, a journal known for its scepticism of things western, and hostility towards what it regards as the creeping and damaging westernization of Russian culture and society." [3] Podobně vykládá Bondarevovu pozici Reinhard Lauer v německých Dějnách ruské literatury.[4] Je to však poněkud povrchový výklad, který mapuje pouze Bondarevovy vnějškové projevy: jistým hlubinnějším klíčem k nim je vlastní prozaická tvorba, v níž se spisovatel radikálně nevyvíjí jiným směrem, využívá spíše stabilní, již vyzkoušené poetiky (spisovateli bylo v roce 2004 osmdesát), v níž posiluje některé aspekty; v románu *Bermudský trojúhelník* (*Bermudskij treugoľnik*, 2000, psáno 1995–1999[5]) je to především posílená úloha velkoměstské scenérie jako signálu duševního stavu a dějinné perspektivy Ruska, které je zde chápáno jako rozložená země, země v troskách, v níž se teprve sbírají síly k překonání nynějšího stavu a k novému rozmachu.

Bermudský trojúhelník je román-tragédie od počátku do konce s několika světlejšími místy – ta jsou spojena s několika postavami a s nadějí, že takových lidí, kteří neztratili v soukolí brutálně prosazované moci svědomí a vědomí souvislostí, je víc. Incipit ukazuje známé, dnes již historické události roku 1993, kdy tehdejší ruský prezident Boris Jelcin za široké podpory mezinárodní veřejnosti rozstřílel řádně zvolený parlament vlastní země a jeho obránce – skutečný počet obětí zásahu není dosud přesně znám. Bondarevův román začíná zatčením skupiny lidí, kteří se octli blízko místa zásahu známých jednotek OMON. Novinář Andrej Děmidov, vnuk slavného malíře, je svědkem brutálního ubití třináctiletého chlapce – nemůže tomu však zabránit. Od jatek ho zachrání na dálku jméno děda – oficiálního sovětského malíře, jehož plátna visí v Treťjakovce: policejní milovník dědových obrazů ho nechá jít a on se v chaosu po potlačení vzpoury u Nejvyššího sovětu dostává od baráků a garáží na periferii do bytu svého děda, u kterého bydlí: po obligátní vodce a koupeli si celou noc povídají o tom, co Rusko čeká. Již na konci

této úvodní kapitoly se objevují náznaky scenerie: „Всюду была милиция, марсиане с автоматами, в сквере раздавались крики, одиночные выстрелы, там мелькал свет фанариков; издали видно было, как крытые грузовики подъезжали и отъезжали от громады Дома Советов. Он встретил возбужденные группки людей, которые объяснили ему, что в сквере и на стадионе добивают раненных, а грузовики вывозят трупы в неизвестном направлении, в подмосковные леса, в безымянные ямы тайных захоронений – тысячи убитых в те дни, без оружия защищавших Верховный Совет. Официальная цифра 147 человек – была официальной ложью, переданной по телевидению."[6]

Děd je hlučný stařec, který si nebere servítky: je zvyklý, že ho poslouchají a že mu leccos tolerují – včera i dnes. Krvavé potlačení občanského odporu pokládá za ruskou katastrofu – sám žije z úspor, které si udělal za sovětských časů, nic neprodává, současně však do domu zve své přátele, ale také kritiky, jimž sděluje své nekonformní názory.

Syžetový půdorys románu je kriminální: v tom se Bondarev neliší od běžných postupů autorů takových děl. Na žánrové podloží detektivky a pátrání po vrazích je vystavěno sugestivní podobenství o katastrofě Ruska a o každodenním životě jelcinovské Moskvy. Poetika románu stojí na několika oblíbených bondarevovských motivech: hledání čisté lásky, nostalgie po minulosti, pátrání po světle v tunelu a víra v „boží mlýny", tj. v rovnováhu vesmírného dění, a v to, že každý zločin nakonec potká trest. Mezi těmito opěrnými body se pohybují moskevské scenerie jako topoi a duchovní obrazy beznaděje: „Наплывала тишина, знойно звенело в ушах, точно в расскаленной пустыне пересыпался песок, и вся затихшая на ночь Москва, весь непроглядный мир, весь огромный дом погружался в черную засыпаемую песком бесконечность, и наваливалась немота, мнилось, не разрушаемая до рассвета."[7]

Topos Moskvy a jeho stále se vracející podoba jako jen mírně proměnlivé pozadí temných dějů roku 1993 a následujících let až do podzima 1996, kdy je již hlavní postava po smrti a její láska očekává smrt v soukromém sanatoriu, prostupuje heterogenní žánrovou strukturu umně spojovanou hlavní postavou, událostmi kolem Nejvyššího sovětu a elegicko-nostalgické polohy četných digresí.

Román je vystavěn – jak již uvedeno – na kriminálně detektivní zápletce, hybatelem syžetu je pátrání po zločincích, kteří zabíjeli lidi, jádrem příběhu je **novela s tajemstvím** (nakonec se ukáže, že brutálním vrahem třináctiletého chlapce byl tzv. přítel, který mu pak jako by pomáhá odhalit pachatele), současně je to však fragmentární **feuilleton-roman**, **reportáž** z místa událostí, politická kronika Ruska první poloviny 90. let 20. století a anatomie a fyziologie režimu prezidenta Borise Jelcina nahlížená z pozice zastánce sovětského systému. Důležitou součástí dialogického románu-tragédie v Bondarevově podání je vždy dialog, rozmluva a hromadné scény a bouřlivé diskuse: v každém románu se objevují ideologické debaty, které připomínají Turgeněvovy nebo Gončarovovy besedy v jejich sociálně psychologických románech a novelách. Kromě drobných debat je v každém Bondarevově románu vždy jedna klíčová scéna na několik stran: v *Bermudském trojúhelníku* to je debata v ateliéru děda Děmidova, které se zúčastní jeden výtvarný kritik, de facto překupník obrazů, a americký zájemce a která končí tím, že opilý malíř všechny urazí a vyžene.

Román – jako u Bondareva vždy – začíná událostí: tou je zatčení hlavní postavy a líčení událostí in medias res. Odtud se zpětně odvíjí líčení života hlavní postavy a příběhů, jejichž hybatelem je pátrání po vrahovi a strach před tajemným mužem, který novináři bez práce Děmidovovi vyhrožuje, a konečně překvapivé odhalení, střelba a smrt hlavní postavy s vedlejším příběhem prostitutky a narkomanky.

Dokumentární poloha v zdařilé zkratce koncentruje základní data o jelcinovském Rusku: propouštění z práce, zločinnost, všemocné mafiózní struktury, westernizace Ruska (tu se Bondarev projevuje jako odpůrce ztráty ruského a sovětského svérázu, který pokládá westernizaci za povrchový, neorganický jev) spojená s narkomanií, pornografií, ekonomickou likvidací médií, která nepodporují oficiální kurs, analýzy života bývalé sovětské elity, která se – pokud se nechtěla přizpůsobit a využít svých styků a vlivu – ocitla na okraji společnosti (malíř prodává obrazy, vybírá z bankovních kont, aby podpořil svou sestru a živil nezaměstnaného vnuka – otec rodinu a syna opustil), a prožívá rozpad rodin a krizi morálních hodnot.

Bondarevův román lze tak pokládat za sociologický pramen ruského konce 20. století, jako synchronní průřez tímto obdobím, avšak bez diachronního ohlédnutí po příčinách: události roku

1993 a předcházející léta glasnosti, perestrojky a katastrojky jsou viděna bez vzdálenějších historických souvislostí, kterých se Bondarev kdysi dotkl ve svých románech (zejména stalinismu, ale hlubší umělecká analýza sovětského režimu v jeho dílech není). Působí **sociologicko-dokumentární vrstva** v románu jako vytržená momentka, jako reportážní zpráva o bytí kdysi elitní sovětské inteligence zmítané v tragických nejistotách let 1986–1993.

Jako tradicionalistický romanopisec je Bondarev úspěšný jako konstruktér detektivní zápletky, v níž čtenář postupně odhaluje běžné mechanismy vydírání, vyhrožování a spojování kriminálních a politických sil. Současně – v důsledku existence dalších strukturních prvků v románu – je detektivní syžet „rozřeďován" a posléze se hroutí tak, že se rozevírá ve finální smrti hlavní postavy.

Celé Bondarevovo dílo se vlastně vyvíjí v řetězcích nebo nedokončených či naznačených pseudocyklech: po rané válečné dilogii, následuje dilogie protistalinská a Hořící sníh jako syntéza obou linií. Volná trilogie Břeh, Volba a Hra má v Bermudském trojúhelníku také své nečekané syntetické vyvrcholení: náznaky a symptomy všech tří děl se v románu spojily, vyústily v něm, ať již jde o studenou válku a tragicky rozpolcený svět, nebo o unavený a zdegenerovaný život sovětské inteligence signalizující podlamování a rozklad systému. **V tomto smyslu je *Bermudský trojúhelník* již svým apokalyptickým názvem pokračováním emblematické linie** Bondarevovy prózy: společný „břeh" lidstva a dva břehy bipolárního světa s kořeny za poslední války, dilema (volba) a připodobnění k protopopu Avvakumovi, který měl podobnou volbu v 17. století, signalizuje ve Hře zvyšující se míru emblematičnosti obecně a upnutí k světu biblických podobenství, staroslověnštiny (církevní slovanštiny – Голгофа, есмь) a náboženství. V novém románu je ateistovi Bondarevovi ruské pravoslaví a jeho poetika blízké jako emblém ruství: nikoli náhodou se už na počátku zdůrazňuje, že omonovci zabili modlícího se ruského kněze a tvar kouře z hořícího Nejvyššího sovětu připomíná Kristovu tvář. Zde již zcela zjevně začíná Bondarevovo navazování na jisté tradice ruské literatury, např. na Leskova s jeho Avvakumovým zjevením v rané redakci románu Služebníci chrámu (Duchovenstvo sborového chrámu, rus. Соборяне, 1872, čes. 1903) a na antizápadnickou linii ruské literatury, na žánr antinihilistického románu, jehož byl právě N. S. Leskov představitelem (kromě dalších včetně I. Gončarova). Dokládá to i funkce postav cizinců v Bondarevových románech: jsou většinou chladní, strojově necitelní. V Bermudském trojúhelníku je to americký znalec výtvarného umění a obchodník s obrazy: doba se změnila a změnili se i cizinci, neboť Rusko znají, mluví i dobrou ruštinou, ale Rusko nejsou s to procítit a vnitřně pochopit, chtějí je spíše kolonizovat a připodobnit tomu, co je jim blízké, „globalizovat" je. To ovšem naráží na odpor impulzivních Rusů, v tomto případě malíře Děmidova svými rysy připomínajícího Míťu Karamazova.

Bondarevovy romány jsou proslulé náznakovými milostnými romancemi, spíše mučivými milostnými událostmi než naplno prožitými vztahy: jsou ve své podstatě romantické, nedokončené, oscilující mezi setkáním a loučením. I v *Bermudském trojúhelníku* reprezentuje svět citu, něhy a naděje: je to Táňa, se kterou se novinář platonicky stýká a kterou pak uvidí v mondénním moskevském restaurantu s cizinci a nakonec v bordelu tvářícím se jako taneční škola. Líčení milostného citu či spíše duchovní sympatie svou mlhavostí a neurčitostí přerůstá v emblematický obraz pošpiněné čistoty (postmoderní ruské Máří Magdaleny).

Dokumentární vrstva románu se místy modifikuje až v ostrý pamflet, zejména tam, kde se mluví o nových žurnalistech, vypočítavých a útočných uměleckých kritických apod. Patří sem i zlostné invektivy na adresu akademika D. S. Lichačova vyslovené v bouřlivé debatě: „Трагедию о девяносто третьем годе вам не поставить! не хватит таланта! А для полного расцвета в духе нынешней моды надо бы вам создать аворитетный научно–исследовательский институт с опытным штатом тысячи с полторы. Во главе с сиятельным академиком Лихачевым, любимым ученым нашего президента. Ученый, говорят, в ссылке на Соловецких островах был замечен как большой специалист...в смысле лирических игр. До сих пор делает глазки секретаршам начальства. Те млеют, а светочу уже за девяносто. Весьма авторитетно высказывается за свободу порнографии. Таким, знаете, невинным, медовым голоском. Забавно!"[8]

Bondarevův román navazuje svou žánrovou strukturou a poetikou na zmíněnou linii slavjanofilského, antipetrovského, antizápadnického umění, které využívá křešťanské obraznosti a pravoslavné tradice: jedním z tvárných postupů jsou četné popisy, scenérie a masové scény prezentující tento svět jako

chaotický, nesmyslný mumraj masek v hluku kaváren a nekonečných opileckých večírků, svět Antikrista těsně předcházející jezdce apokalypsy, s výsměchem cizincům (zde českému uchu nepříjemně zazní také Bondarevem zdeformované české „nashledanou"): „ Правда, наш малопочтенный президент отлакировал языком ягодицы...то есть поясницу американскому коллеге и поставил себя на колени. Гудбай! Ауфвиедерзеен! Ариведерчи! Нахскледене! Довидзенья! Оревуар! Тенк ю и прочее и прочее. Подарки назад я не беру, драгоценный Игорь Григорьевич, это не в славянской традиции! До скорого свидания на баррикадах!"[9]

V odsouzení nového ruského liberalismu a kapitalismu se poetika románu hájícího sovětský způsob života paradoxně spojuje s náboženskými emblémy a náboženskou rétorikou. Vnitřním důvodem tohoto „koperníkovského obratu" je nejen hledání hlubinnosti života a nejen podpora všeho specificky a nezaměnitelně ruského (za specificky ruský se pokládá i sovětský systém – tuto myšlenku – např. oproti N. Berďajevovi – hájí také bývalý disident A. Zinovjev[10]), ale i důraz na archetypální kořeny lidského bytí: ty v románu představuje zemřelá matka a děd; teprve jejich odchod otvírá cestu k samotě a tragickému konci: „И стало нестерпимо вспоминать прилипающие к пальцам бумажки, он закрыл глаза, внушая себе (по системе йоги) состояние бездумной расслабленности, а ночной воздух из открытого окна чуть-чуть шуршал по подоконнику, шевелил на сквозняке занавеской. Откуда – то из глубины московских улиц донесся далекий скрежет, должно быть, последнего трамвая, что в сказочную пору детсва мечтательно томило его, – и уже в дреме он поплыл посреди дымящегося тумана в пасмурный осенний день, там молчаливыми тенями двигались люди. Было тихо, моросило, а он шел мимо мокрых плащей к навалам сырой земли, к гробу, где сначала увидел аккуратно причесанные русые волосы матери, потом ее неподвижное гипсовое лицо, странно утонченное смертной красотой. И поразило его: какой всезнающей и еле уловимой горькой улыбкой прощалась она се всеми, остающимися на земле. Что было в застывших уголках ее губ: познание того, что не знали живые, те, кто хоронил ее, или, прощаясь, она горько жалела весь мир, всех наплаканных, и вместе со всеми отца, изменявшего ей? Беззвучно плача, он поцеловал ее ледяной лоб, влажный от дождевой пыли, навсегда запомнив это. ‚Мама' – шепотом позвал Андрей, сознавая, что она представилась ему в дреме, но он позвал ее с такой любовью, с такой нежностью, которую не так часто из-за мальшической сдержанности высказывал ей при жизни. Все было по–прежнему в кабинете: зеленый свет настольной лампы, корешки книг на стеллажах отца и тюлевая кружевная занавеска, напоминающая уют, создаемый матерью, надувалась ветерком, скользила вкладчивыми извувами по подоконнику, за которым чернел провал ночи. Если бы жива была мать...Она понимала всех, и такое ласковое успокоение исходило от нее. И опять, заставляя себя забыться, он поплыл в тягучий белесый туман, где происходило клубящееся движение: всплывали какие–то размытые фигуры людей, в гуще которых являлись и пропадали лица двух обиженных девиц, острое, как лезвие бритвы, лицо мистера Хейта, лиловая шея Пескова, обнаженные бицепсы деда, потом где–то внизу, под ногами, что-то одетое в черные лохмотья запоздало зашевелилось, задергало за полу пиджака, полезло ему на руки, обняло его за шею, и он увидел худое лицо мальчика лет пяти, в отчаянной мольбе залитые слезами глаза, он кричал, захлебываясь: Папа, папа, возьми меня с собой, я мало ем, тебе не будет со мной трудно! Я умру один! А он попытался оторвать руки мальчика от шеи и тоже в отчаянии кричал плача: Какой я тебе папа? Как мы жить будем? Ну что нам с тобой делать? Они плакали вместе, а он чувствовал непереносимую растерянность, с какой он расцеплял на шее руки мальчика, принявшего его за отца и не отпускавшего его. И во сне с попыткой избавления от душившего его бессилия он наконец вырвался из бредового видения –и, лежа на спине, сознательно сделал несколько вдохов и выдохов, успокаивая сердцебиение: Да, это же ко мне на Арбате подбежал тогда мальчик, вдруг вспомнил он – мальчик потерял родителей где–то у Белого дома, плакал и просил взять с собой …"[11]

Emblematickým vrcholem románu jsou dvě scény související s uměním, které je již dlouho ve středu Bondarevova poetického metatextu. Malíř Děmidov namaloval obraz smrti, který je vykládán i jako zánik Ruska: „Огромные, растопыренные рубчатые колеса, похожие на клешни чудовищного

внеземного краба, сплошь заграживали небо с задавленной щелочкой заката, грозно выпирали из адской черноты с неотвратимо–смертельной тупой или слепой силой, висели вкось над кюветом, могильно темненющим сбоку проселка, где навзничь лежала молодая женщина. Потухающий блик заката падал н едва видимое ее лицо, безнадежно запрокинутое назад с выражением навечной немоты, и противоестественно нежно белела слегка откинутая, открытая до бедра нога в модном сапожке. Справа на размытой дождем дороге лицом вниз лежал мужчина в рабочей куртке, в поношенных, заляпанных глиной ботинках, одна рука в последней муке впивалась пальцами в грязь, голова подмято упиралась в огромное колесо, принесшее гибель. Катастрофа произошла только что, и фары гигантского грузовика еще слабо, умирающе светились перед тем, как погаснуть совсем."[12] Smrt ženy a muže pod nákladním autem, jehož kola jsou líčena jako klepeta nějakého mimozemského kraba, může být aluzí apokalyptického zvířete z Dostojevského Idiota nebo snad i ironickou narážkou na Solženicynův prozaický cyklus Rudé kolo či Rudý kruh (Красное колесо).

Ještě intenzivnější je popis scenérie obrazů a soch v Děmidovově ateliéru a pak jejich následného vandalského zničení: „Вся огромная мастерская, обильно освещенная электрическими лампами, что не всегда любил Демидов, была сейчас похожа на музей: незаконченные картины, обычно повернутые к стене, были поставлены лицом к свету, эскизы и этюды в гипсе, молотки, скальпели убраны на стеллажи и в ящик, с мраморных блоков, со старых скульптур была сметена пыль, пол, заляпанный красками, подметен […] Сияние, блеск и искристость радостной солнечности на траве, на листьях и в воде; чернильные тени и прозрачность осени; октябрьское небо, грозно нависшее громадами туч над крышами предвечерней Москвы с редкими огнями в окнах; толпа мокрых зонтиков на автобусной остановке; горящий Белый дом, из окон которого вверх и в стороны черным траурным распятием расползался дым, и сквозь него просвечивало что-то белое, еле уловимое, скорбное, как туманный лик Христа; внизу – танки на мосту, рывки огня из поднятых стволов; люди исполинским вихрем наклоненные в одну сторону, в страхе и гневе бегущие мимо баррикады по лужам крови, мимо растерзанных автоматными очередями убитых; тусклое утро перед дождем, улица Москвы, колонна машин и бронетранспортеров, дымящая походная кухня, на прицепе металлическая бочка с крупной надписью ‚вода'. В машине – сонные, тупые, ничего не выражающие лица солдат. И опять россыпь пейзажей: солнце, сугробы, иней, мучительная синева февральского неба, апрельская капель с крыш; знойный день, утонувший в озере сосновый бор с песчаными обрывами, поросшими могучими корнями. Вблизи пейзажей – портреты, лица простые, твердые, утонченные, застенчивыне, погруженные в себя мудрые лица стариков и ясные, словно солнечные зайчики, лица детей, бронзовые и мраморные бюсты Жукова, Королева, Шолохова. За бюстами – прелестная мраморная статуя обнаженной девушки строгой красоты, с поднятой головой, с заложенными за спину руками, статуя, которую Демидов наотрез отказывался продавать в музеи по причине, о которой догадывался Андрей, – натурщицей была молодая любовь деда, его ученица, ставшая его женой."[13]

Román je hodnotově rozdvojen: proti cizímu stojí domácí, proti světu peněz svět umění, proti krutosti citlivost, proti ošklivé přítomnosti krásná minulost spojená s rodinou a dětstvím, proti tradiční ruské Moskvě amerikanizovaná megapole: „Москва не была прежней доперестроечной столицей, большим, не очень шумным, не очень нарядным городом, простым, теплым, близким скромной, несовершенной красотой. И тогда невозможно было подумать, что наступит время, когда старый солидный город родит ощущение размалеванной, с накладными ресницами дурочки, вылезшей из мерседеса на панель, в поддельных алмазах и синтетических мехах. Все изменилось в Москве после распада Союза, произошло, казалось, великое переселение народов, подобно средним векам. Площади, улицы, проспекты, перекрестки забиты миллионами машин различных марок мира, повсюду образовывались непробиваемые пробки, создавая огромное железное тело, бессмысленно и слитно работающее разогретыми моторами. Весь город торговал, по–азиатски шумел, кричал аленькими базарами, в проходах метро спекулянты торговали с рук, стояли ряды инвалидов и нищих, детей, весь город был сплошь застроен палатками и палаточками,

откуда полновластными хозяевами выглядывали смуглые лица, на тротуарах, заставленных лотками и навесными зонтами, небритые парни и потрепанные девицы предлагали апельсины и бананы, в ларьках призывали к соблазну этикетки виски, джина, разнообразных водок, заморских вин, немецкого и австрийского пива, чешской фанты, всяческих сникерсов, марсов, сладкого голландского печенья, жевательных резинок, американских сигарет, французской и польской парфюмерии, фотографии порнографических журналов …“[14]

Emblematičnost je tím, co spolu s všudypřítomnou pochmurnou moskevskou scenérií sceluje heterogenní žánrovou strukturu románu, která zahrnuje, jak již bylo uvedeno, několik žánrových vrstev od literatury faktu přes politickou publicistiku, pamflet až k milostné romanci a nostalgické elegii. Román má – stejně jako poslední románové kroniky Leskovovy – již jen jednu časovou dimenzi – minulost, neboť ta pro něj představuje jedinou hodnotu (Leskovova „русская сказка“, u Bondareva „сказка детства“); vše ostatní je pokryto temným mrakem, který končí na kraji propasti: elegie, tedy to, co bylo a již se nevrátí, idyla, tj. to, co bylo a mělo by být znovu, a sporé enklávy milostného citu a lásky a pak už jen samota a smrt.

Takto apokalypticky se asi dívali na novou dobu s emblémem bolševických mužů v kožených bundách obyvatelé ruských šlechtických hnízd a debatéři literárních salónů, nebo na revoluční vraždění sedláci z Vendée, tedy jako oběti dějin, které jedny pohltí a jiné vyzvednou. Je to pohled, jenž je v ruské literární tradici a v poetice ruského románu stejně silný a vlivný jako vzývání pokroku a revoluce.

Poznámky

[1] Viz I. Pospíšil: Spálená křídla. Malý průvodce po české recepci ruské prózy 70. a 80. let 20. století. Brno 1998.

[2] Reference Guide to Russian Literature, editor Neil Cornwell, associate editor Nicole Christian, Fitzroy Dearborn Publishers, London – Chicago 1998, s. 182.

[3] Tamtéž, s. 183.

[4] R. Lauer: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. Verlag C. H. Beck, München 2000.

[5] Юрий Бондарев: Бермудский треугольник. Молодая гвардия, Москва 2000, 255 с. Dále: Бондарев.

[6] Бондарев, s. 27.

[7] Бондарев, s. 35.

[8] Бондарев, s. 106.

[9] Бондарев, s. 74.

[10] Viz N. Berďajev: Pramene a zmysel ruského komunizmu, Bratislava 1992; I. Pospíšil: Poláci se dívají na Rusko (Lucjan Suchanek - Alexandr Zinovjev). HOST 2000, č. 7, s. 44-46.

[11] Бондарев, s. 78.

[12] Бондарев, s. 65.

[13] Бондарев, s. 133–134.

[14] Бондарев, s. 113.

XXI. „Román kulturních vrstev“ (*Königsberg* Jurije Bujdy)

Citátem z Heinricha Heina uvádí Jurij Bujda (roč. 1954) narozený v nynější Kaliningradské oblasti, absolvent Kaliningradské univerzity svůj román Königsberg (Кенигсберг)[1]: „Am fernen Horizonte/ Erscheint, wie ein Nebelbild,/ Die Stadt mit ihren Türmen/ In Abenddämmrung gehüllt.“ Město, konkrétně Královec, založené Přemyslem Otakarem I. při christianizační výpravě, později východopruské město (Ostpreussen) a až do obsazení Sovětskou armádou na sklonku zatím poslední světové války součást Německa, je také v podstatě hlavním hrdinou koncizního románu. Bylo by možné jej označit za *román regionální* nebo dokonce *etnologický*, kdyby nebylo dominantní úlohy kultury: jsou jevy, jejichž tajemství se odhaluje jedině v diachronní sondě, jejichž magii nelze odstranit žádnými povrchovými „úpravami“. Bujda českého krále, podle něhož nese město název, ovšem nezná, jeho odhalování kulturních vrstev se děje postupně a nakonec je vtěleno do prstenu Ulricha von Liechtensteina, který symbolicky obepíná text od počátku do konce.

Uvnitř je značná dynamika. Osobní příběh muže se složitou rodovou genealogií, který v sovětském a ruském Kaliningradě poněkud trčí: jinak se snaží chovat nenápadně, pilně studuje na anglickém oddělení místní univerzity, užívá života s partou a přivydělává si. Jednoduchý syžet, který se pak zauzluje, začíná náhodným seznámením hlavní postavy, autorského vypravěče s rodinou Urusovových: manžel Maks je jako šturman po zranění na lodi vyřazen z normálního života: jeho neustále opakovaná fráze „moveable feast“ upomínající na angličtinu, jeho druhý jazyk námořníka, a na Hemingwaye a jeho vzpomínkovou knihu o Paříži, prochází románem jako červená nit. Jeho manželka Věra opustila jako farmakoložka vhodné zaměstnání na Hlavní správě lékáren a věnovala se čistě jemu, pečovala o něho jako o dítě a chodila s ním na dlouhé procházky po pobřeží. S tím je spojen i Maksův konec: při jedné z nich Makse parta lupičů ubila k smrti a Věru znásilnila.

Ještě před tím ubývá peněz a Věra si musí brát práci domů. Jednou se obrátí na vypravěče Borise Grigorjeva-Sartoriho, aby se jí pokusil přeložit nahrávku zdánlivě nesouvislé anglické výpovědi, kterou její muž jednou jakoby náhodně pronesl – sama anglicky v podstatě neumí. Boris poznává 73. sonet W. Shakespeara: „That time of year thou mayst in me behold/ When yellow leaves, or none or few, do hang/ Upon those boughs which shake against the cold,/ Bare ruined choirs, where late the sweet bird sang …“ Tento průhledný symbol odcházejícího života a beznadějného konce uvádí i erotický vztah, který se vzápětí rozehrává: kamarád Boris Grigorjev-Sartori a Gena přezdívaný Kůň (Koň) jsou seznámeni s rodinou šturmana Urusova, nejen s Věrou, ale také s její krásnou dcerou Káťou provdanou za alkoholika.

Urbánní půdorys románu je zdůrazněn kontrastem hloubkové, magické historie jakoby skryté v ruinách bývalé velikosti a povrchového života ze dne na den: oba kamarádi si jako vysokoškoláci vydělávají vykládáním zboží z lodí; námořní spojení se světem jakoby magičnost města posilovalo, stejně jako tajemný prsten a postava babičky, kult němčiny a německé kultury zasuté pod novými vrstvami. Boris Věru sexuálně uspokojí, dokonce s ní čeká dítě, ale rozehrává také vztah s její dcerou a vše končí takřka jako detektivka: Věra jako narkomanka je zapletena do velkého dealerství a v přestřelce s gruzínskou mafií zahyne. Boris po obhajobě diplomové práce Kaliningrad opouští s Káťou, směřují do Moskvy, Kátě se

narodí vytoužená dcerka. Zažívají bláznivou jelcinovskou Moskvu poslední dekády 20. století, ale v nich a za nimi je stále heinovská silueta východopruského Königsbergu.

V změti experimentálních románových staveb druhé poloviny 20. století je toto dílko tradiční: současně je však pozoruhodným kulturním emblémem nového ruského kulturního probuzení. Rusko je veliké nikoli tím, že nad cizími kulturami staví svoji, ale protože je schopno tyto cizí kultury poznat, procítit a včlenit do svého života. Tedy nikoli postavit na ruinách pruského města svoje vlastní, nad Königsbergem Kaliningrad, ale naopak zřít celé město v jeho celistvosti. Úloha Rusů je v syntéze: dost si Boris – Rus jen zčásti – cení vyprávění své německé babičky, tajemného šlechtického prstenu a němčiny jako jazyka, který – jak tvrdí – bude mít v Rusku zase své důležité místo.

Strukturu románu tvoří čerchovaný děj prostupovaný úvahami a popisy magického města a jeho minulé kultury, které jako červená nit vytvářejí tvarovou dominantu sepnutou příběhem prstenu, emblému, jenž spojuje přítomnost s magickou minulostí. Klíčová popisná pasáž se nachází hned na počátku: „Нет ничего тоскливее, чем слякотная, промозглая, тухлая зима в Калининграде. Но нет ничего прекраснее, светлее, головокружительнее, чем зимняя ночь в Кёнигсберге, да еще безветренная и со свежим снегом, вдруг провалившим с темных небес, когда мы с Конем – пальто нараспашку – вышли из ресторана. Подморозило. В вышине снежинки были неотличимы от звезд. Дышалось легко и свободно, и только сладостный страх, не затрагивавший сердце, но лишь слегка бередивший душу, напоминал о смертности человеческой. На улицах еще не улеглась предпраздничная беготня, но снег и тьма, свет множества фонарей и окон, звезд и автомобильных фар сделали свое дело: привычный кошмар нового города стремительно угасал, уступая место древнему, устоявшемуся, иллюзорному чувству, но оттого еще более привлекательному и неожиданному и незнакомому чувству, которое забирало душу при виде этих островерхих черепичных крыш, узких улочек, вымощенных плоским булыжником, фахверковых домов, – мы вышли в широкий створ между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей, и сквозь снежную мглу, колыхавшуюся тяжко и торжественно, как на похоронах, навстречу нам всплыл из поймы Преголи Кафедральный собор, убожество которого – руина и руина – тонуло в наступающей ночи, скрадывалось оптикой, размытым русским снегопадом. Мимо нас пронесся, глухо погромыхивая на стыках рельсов, узкий ярко освещенный трамвайчик, нырнувший к основанию моста и тотчас взбежавший на горб эстакады, – мы остановились под кроной тополя, странным образом не сбросившего свои жестяные листья. Конь извлек из нагрудного кармана две сигары ‚Белинда‘ и чиркнул шведской спичкой. Аромат кубинского табака смешался с арбузной свежестью снегопада и запахами дорогих мужских духов, накрывшими нас с головой, когда по тротуару мимо прошла державшаяся за руки парочка красивых педерастов со счастливыми, ослепительно белыми лицами, яркими блестящими губами и черными провалами глаз … Я любил приходить сюда дождливыми осенними вечерами. Садился на лавочку и подолгу курил, глядя на Кафедральный собор и стоявшую на другом берегу ганзейскую Биржу, что встречала гостей Дома культуры моряков широким лестничным маршем и двумя львами, державшими в лапах рыцарские щиты, с которых по приказу властей были аккуратно сбиты гербы Ганзы и Кёнингсберга. Я не был историком и знал о семисотлетней предыстории Калининграда немногим больше, чем другие, да и если бы даже меня допустили в старые архивы, вряд ли я долго выдержал: меня мало интересовал реальный Кёнигсберг, где сходили с ума Гофман и Клейст, а во время русско–японской войны некий университетский доктор Шаудинн поразил мир открытием бледной спирохеты. Меня притягивал скорее образ утонувшего в вечности города королей, и в эти минуты жизнь моя представлялась мне путешествием в прошлое, в миф, и зыбкость существования между реальностью и этим иллюзорным прошлым вовсе не пугала, но вызывала озноб и даже что–то похожее на радость, на счастье – самое безотчетное, а нередко и самое беспричинное из чувств, ощущений, состояний человеческих. Я это остро чувствовал, оказываясь вдруг в этом историческом зазоре, в этой экзистенциально напряженной метафизической неопределенности бытия, – воображение мое сливало образы чудес и чудовищ в некое целое, das Ganze, в мир превышевсякого ума,

в котором я ощущал себя центром и средоточием необозримой и невообразимой сферы космоса. Я находился во власти двух равносильных инстинктов – инстинкта выживания и инстинкта поиска смысла, а ценность смыслу моей жизни, как казалось мне тогда, придавала именно зыбкость состояния мыслей и чувств путешественника в ирреальный Кёнигсберг, открывавшийся в створе между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей, – утонувшие, исчезнувшие панельные пятиэтажки, черепичные крыши, оголенные кроны деревьев, блеск булыжных мостовых, звяканье и лязг корабельных цепей, доносившиеся сюда из порта, перезвон узких трамвайчиков, словно переламывающихся на горбатых мостах за Кафедральным собором, по ту сторону острова, где когда-то и зачинался город королей …“[2]

Klíčem k románu však není jeho struktura a ani opakující se topos přízračného hanzovního města, ale sama postava postmoderního Ahasvera Borise Grigorjeva-Sartoriho, jeho rodinná historie a jeho pohrávání s texty a jazykem. Nikoli nadarmo je filologem a i když se pak v Moskvě živí učením a překlady, je zřejmé, že jazyk je jeho živel, v němž se ještě výrazněji než ve zbořenisku královecké katedrály zachovaly kulturní vrstvy: právě „román kulturních vrstev“ je snad pravým označením díla, jeho letmotivem, na němž je ukotvena celá románová stavba. Láska nikoli ke Kaliningradu, ale ke Königsbergu není však projevem návratu k východnímu Prusku, i když nostalgie po multikulturalitě – řečeno slovy dnešního diskurzu – tu je silná. Ostatně v uvedeném citátu se na to přímo odpovídá: důležitý není reálný Královec, pruské hanzovní město, ale jeho ideální zjev, jeho duch, který dokládá existenci kulturních vrstev jen dočasně překrytých realitou dneška.

Ke kulturním vrstvám patří nejen město, respektive jeho přízrak nořící se z hlubin za příznivého počasí, zjevující se těm, kteří jsou schopni vnímat, ale také rodinná historie, legenda rodu Sartori: „Жители его родной деревни подняли на смех темноволосого бродягу с бирюзовыми глазами, утверждавшего, что он и есть Адам Григорьев–Сартори, и только мать сразу признала сына – по скрещенным пальцам на ногах и глазам, которые она во сне выиграла в карты у русалки. Они продали дуб, заложенный в их семейное озеро за восемьдесят лет до рождения мальчика, и на эти деньги поставили новый дом и сыграли свадьбу Адама с самой красивой в округе девушкой. На свадьбе молодые танцевали на лугу, усыпанном сырыми перепелиными яйцами, и не раздавили ни одного яйца. Жена принесла двойню – мальчика и девочку. Мальчик умер, а при вскрытии его сердца извлекли золотой ключик, и Адам понял, что семейная жизнь и покой не суждены ему Богом. Положив ключ от Врат Счастья в карман, он ушел на восток, чтобы больше никогда не возвращаться домой. Он обрел дар отличать дьявола от простого смертного. Говорили, что скиталец встретил одажды Агасвера – им было о чем потолковать, – и с той поры они путешествуют вдвоем, тайно свидетельствуя о скором пришествии Спасителя на Русь.“[3]

Dalším obrazným signálem kulturních vrstev je stará rytina: „На ней была изображена комната с низким потолком, с кроватью под балдахином в левом углу и спинетом и нотами, с брошенными подле высокого табурета шелковыми туфлями, – справа же была видна половина длинного стола с бесформенной тенью от предмета, стоящего, судя по всему, либо на отсутствующем на картине конце стола, либо на подоконнике. Точно в центре – дверь, которую закрывает за собой женщина – зрителю виден только край ее уплывающего в дверной проем платья да рука, уже опустившая край двери – она вот–вот захлопнется. Листок нотной тетради огнулся и дрожит, не успев занять свое место, брошенные туфли по–настоящему, кажется, не улеглись и еще не остыли после женской ножки, спинет звучит, угасая, и улетает тихое шуршание платья и теплый блик полной немецкой ручки, – и во всем, во всем ощущалось смятение, тревога, угроза, и в поисках причины взгляд снова возвращается к столу, на вычищенные доски которого падает свет из невидимого окна и бесформенная тень чего–то, что, возможно, и таит в себе угрозу. Ваза? Человек? Демон? Гравюра была украшена рамочкой, выписанной из затейливо сплетенных цветов и зверей, между которыми была искусно вписана фраза „Als ich Kann.“ Так подписывался кто–то из известных малых голландцев, кажется, но это была копия, да и не был я знатоком или хотя бы любителем живописи, чтобы оценить гравюру по достоинству или отыскать в ней изъяны. Она мне понравилась. Я перевернул ее и прочел на гладком, как кость, картоне: *Königsberg 1900.*

Надпись была сделана черной тушью с золотым блеском. Или этот блеск – лишь свидетельство старости? Не знаю. Еще один осколок, чудом сохранившийся от города королей и залетевший в эту комнатку–тюрьму для душевно больного Макса. Эта гравюра скрывала тайну. Или же, что вероятнее всего, таила немудренное наставление непослушным девушкам, норовившим во все времена нарушать запреты и ускользать на зов любимого? Опасного? Лесного Царя?“[4]

Ve všech těchto emblémech kulturních vrstev je jeden společný rys: ukazují prchavost okamžiku, něco v mezistavu, něco, co uplynulo a již se nevrátí, tajemné chvění lidské duše a něco nedořečeného: takto k Borisovi Sartorimu promlouvá babička i starý prsten, stejně jako texty, Shakespearův sonet, který uvízl v hlavě šíleného námořníka jako předzvěst zmaru.

Když se Boris a Káťa po smrti Věry ocitají v Moskvě uprostřed mumraje 90. let minulého století, střetají se místo siluety hanzovního města s chaosem a reálnou multinacionalitou ruské megapole připomínající spíše město amerického Západu. Nicméně ono ukotvení symbolizované magickým prstenem, zůstává: „Я посмотрел вдруг на перстень Ульриха фон Лихтенштейна, украшавший мой мизинец по настоянию бабушки и Кати. Перстень посмотрел на меня рыбьим глазом. Глаз мигнул.“[5]

Minulost promlouvá tisícerými znameními, která jsou skryta v kulturních vrstvách: podstatné je komunikovat s nimi a rozumět jim, a obohacovat tak svůj život, nacházet v nich záchytné body a kotviště duchovního života. Proti světu násilí a zmaru (narkotika, bandy) stojí pevně ukotvené hodnoty života, krása, která nezná užitek.

„Román kulturních vrstev“ prezentovaný zde textem Jurije Bujdy o městě, jehož poloha vzhledem k Rusku je nyní stále podivnější, dokládá to, že předpovědi o konci tradic ruské klasiky v tzv. normálním tržním prostředí se ukázaly jako přinejmenším předčasné. Román se tímto typem znovu vrací k deskripci ruského 19. století, k emblematice, k stacionárnímu modelu žánru, který jej ve světě proslavil, k uměleckému kulturnímu detailu, který tak prostupuje poezii Osipa Mandelštama nebo Vjačeslava Ivanova. Román nasycený touto novodobou zkušeností ruské poetiky se ocitá i na pokraji 21. století.

Poznámky

[1] Novyj mir 2003, 7, s. 14-68 (dále: Bujda, cit. d.).

[2] J. Bujda, cit. d., s. 28-29.

[3] Bujda, cit. d., s. 34.

[4] Bujda, cit, d., s. 40-41.

[5] Bujda, cit.d.., s. 68.

XXII. Román detailu a fragmentu (Leonid Dobyčin)

Homologie forem se neprojevuje jen ve vědě: také v literatuře lze sledovat nejen napětí mezi jednotlivými poetikami, směry a proudy, tedy spor kvalit, ale také kontrast a konflikt kvantit, resp. velkých a malých rozměrů. Jestliže v historii se doceňuje každodennost, příběhovost, individuálnost a lokálnost v podobě tzv. mikrohistorie, v literatuře se na sklonku 90. let minulého století začalo mluvit o tzv. minimalismu: zájem o něj vzbudila tvorba některých autorů 20. století, v ruském prostředí například dílo Leonida Dobyčina jako celku a románu Město N speciálně. Teprve Úplné sebrané spisy tohoto autora, které spatřily světlo světa v roce 1999, ukázaly jeho talent v různých souvislostech.[1] V úvodní studii V. Bachtina k tomuto vydání pod názvem Под игом добрых начальников[2] se komplexně probírá složitý a ovšem tragický spisovatelův osud. Narodil se 1894 v Ludze, dříve Ljuciny, u Rezehne v Lotyšsku, v rodině lékaře, dětství prožil v Dvinsku (Daugavpils), vystudoval polytechniku, pracoval jako statistik v Petrohradě, ale také ve Střední Asii; po dlouholetém ideologickém pronásledování spáchal patrně sebevraždu, resp. zmizel beze stopy roku 1939. Rukopisy, které za jeho života nebyly publikovány, byly předány Veniaminovi Kaverinovi a Korněji Čukovskému. Z nových materiálů agenta vystupujícího pod šifrou Morskoj (spolupráci se sovětskou tajnou policií podepsal pod nátlakem a sám se později stal její obětí) se ukazuje, jak se Dobyčin stal zástupnou obětí. Vše začíná otevřeně v roce 1936 v rámci kritiky tzv. formalismu, kdy si mezi sebou zatím vyřizují účty různé skupiny sovětských literátů, například Alexej Tolstoj s Michailem Zoščenkem, Veniaminem Kaverinem apod. V Bachtinově studii jsou tyto události podrobněji popsány včetně úryvků z tehdejších referátů. Tato štvanice, i když se Dobyčina řada spisovatelů zastala, měla za následek jeho depresi, nakonec útěk a zmizení. V jistém smyslu tvrdým zásahem mohl být i vyčítavý dopis matky, která mu posílá výstřižky štvavých článků a ptá se, jaký je on vlastně spisovatel. V referátu Alexeje Tolstého, který si Dobyčina vybral za terč svého útoku, se mluví také o románu Město N (Gorod N) jako o nudném. Možná chtěl A. Tolstoj jako „sovětský hrabě" přece jen svou ideologickou kritiku zmírnit či bagatelizovat, když poukazoval na nekvalitu Dobyčinovy slovesné produkce; mnohem nebezpečnější byly ovšem ideologické výpady v tom smyslu, že Dobyčin je nepřítelem režimu. Nicméně hodnocení románu Město N. jako nudného je odůvodněné v případě, že se za základ románovosti bere fenomén příběhovosti, dramatičnosti nebo ornamentální popisnosti, tedy vlastnosti, které sám A. Tolstoj v dobrém slova smyslu prokázal v historickém románu Petr I., resp. v řadě partií své trilogie Křížová cesta.

Nové studie ruské i západoevropské umístily Leonida Dobyčina do širšího ruského, evropského a světového kontextu, našly jeho předchůdce, jichž v Rusku nebylo málo.[3]

Problém spočívá spíše v tom, že minimalismus se přece jen lépe ukazuje na poezii nebo na drobné próze než na útvarech, jejichž základní charakteristikou je kvantita: a román, nehledě na peripetie jeho chápání, je určen sice nepřesně, vágně, ale přece jen kvantitou jako velká epika nebo velká prozaická forma – na tom se asi většina teoretiků shodne. Proto je Dobyčinův román Město N středem pozornosti a vyšla již řada překladů.[4]

Město N líčí život maloměstské rodiny v baltské oblasti tehdejší Ruské říše na počátku 20. století v předvečer pádu carského režimu. Román je dalším dokladem hypotézy či hyperbolické teze, podle níž je značná část ruské literatury 20. století palimpsestic-

kou vzhledem k ruské klasice.[5] Tzv. minimalismus, resp. detailní vidění skutečnosti, která se rozpadá na řadu textových vjemů v celkově malém rozsahu, tedy v podobě malých kapitol v rozpětí jednoho až několika krátkých odstavců, se v struktuře díla projevuje jako proslulý efekt domina: kapitolky do sebe zapadají a jejich tvar mění celkový tvar románu skládajícího se celkem ze 34 takových kapitolek.

Zdálo by se, že rozsahem nejde ani o román, jeho velikost uzuálně odpovídá spíše novele a románem se dílo nazývá ze zvyku a podle konvence, neboť tak je označoval sám autor. První zmínka o románu pochází ze 14. 3. 1926, rok 1928 je patrně spjat s počátkem psaní, úryvky pod názvem *Начало романа* vycházejí v časopise Красная новь. Kompletní text tzv. románu předal r. 1989 A. L. Grigorjev do rukopisného oddělení Institutu ruské literatury (IRLI); na rukopise je rok 1936. Román byl patrně dokončen roku 1934 nebo 1935 – název Начало романа je tu přeškrtnut a přepsán na Город Н.[6] Román v této podobě poprvé vyšel v Rize 1988 a Moskvě 1989, 1990, 1992.

Hlavní postava díla a současně ich-vypravěč bedlivě sleduje, a to stylizovaným dětským zrakem, události všedního dne a své soudy o drobných příhodách až k pobytu ve škole a zkušenosti s pravoslavnou církví a jejími služebníky. To, co mohlo tehdejší cenzory popudit, je právě nápadné sblížení carského autoritativně totalitního a sovětského systému, přičemž nezbytný konec prvního i druhého je tu tak nepřímo anticipován. A čtenář si zcela jasně uvědomuje, proč se tomu nebylo možno vyhnout. V učilišti nachází dětský hrdina stejnou beznaděj jako v rodině nebo jinde, přitom však nezná pesimismus: beznaděj dýchá z juxtapozičního, hierarchicky a hodnotově neuspořádaného vyprávění, které asociativními náznaky vyvolává nečekaná krátká spojení a posunuje hodnotová kritéria.

Dalším specifikem díla je jeho národní ozvláštnění, neboť děj se odehrává v baltské sféře se silným německým vlivem: tato konfrontace vnáší do textu další napětí. Základním znakem díla a podstatou jeho vnitřní tenze je rozpor kronikově deníkového zápisu událostí, navíc naivizovaného stylizovaně dětským vypravěčem, a dějovostí akcí, jež se projevují silným zapojením slovesného vyjadřování.

Módní téma tzv. minimalismu, které se v západoevropské rusistice výrazněji kultivuje zhruba od druhé poloviny 20. století, odkazuje k jevům, které nejsou – zcela podle latinského rčení „nihil novi sub sole“ – nijak nové, i když se dnes spojují s vrstvami současného myšlení, tedy zvláště s mikrohistorií, historiografií všedního dne, poetikou ticha; v podstatě i humanitní vědy včetně filologie tíhnou k tomu, aby výklad detailu koncentroval široké přesahy, aby se v něm svět zrcadlil – jak se někdy říká – jako v kapce vody, aby celý složitý a materiálově bohatý výklad byl ukotven v jednom nebo několika místech. Je to především výraz rezignace na postižení rozlehlých materiálových ploch, vědomí toho, že hromadění faktů a popis dějů je spíše znakem pozitivistického myšlení, že nová doba si žádá zkratku, gnómu, kvalitativní skok.

Tato představa ovšem nevznikla ani ve 21., 20. nebo 19. století, sahá mnohem dál, ve světové literatuře a podstatně dál i v ruské; zde bychom jako emblém mohli poukázat na umělecké detaily (smrt dobytčete, příběh černé slepičky, pálení ruky v plameni svíčky, exorcismus, fauna kolem Bajkalu) v *Životě protopopa Avvakuma* (Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, 1672–1675, Život protopopa Avvakuma jím samým napsaný, čes. 1975), jež jsou ovšem emblémem úcty k detailu jako znaku boží prozřetelnosti, víry v materializaci zla a v sílu víry, která překonává bolestivost a smrtelnost hmoty.

Ve vrcholné ruské sentimentalistické próze 18. století u A. N. Radiščeva a N. M. Karamzina se vyskytuje spíše hromadění detailů, které rezultuje do razantní vize. Například v Radiščevově Cestě z Petrohradu do Moskvy (1790) je to hromadění hrůz nevolnictví, které cestovatel vidí a o nichž hlavně slyší, v Karamzinových Listech ruského cestovatele (1792) pak popisy královských hovorů s Immanuelem Kantem, Goethovy siluety ve výmarském okně nebo dvojvládné Paříže po pádu Bastily či detaily anglických květinářek nebo londýnských komorných vědomých si své ekonomické ceny; jedno vede k zdůvodnění protirežimní výzvy, druhé k úžasu nad prvním společenstvím masové spotřeby na světě. Nezapomínejme ovšem také na Radiščevův proslulý Deník jednoho týdne (Дневник одной недели, 1773), který utkvěním v každodenním detailu natrvalo vstoupil do moderní ruské prózy. Pokračovatelem v tomto pojetí detailu je Nikolaj Vasiljevič Gogol v Mrtvých duších (Мертвые души, 1842), když líčí Rusko jako shromaždiště nesmyslných věcí, jako nesouvislý, chaotický, roztrhaný prostor, jemuž dává smysl až poněkud šovinistická ruská trojka. Český čtenář si v této souvislosti může také připomenout proslulý a stále aktuální popis smetiště z románu ruskou literatu-

rou zasaženého Ludvíka Vaculíka z románu Sekyra (1966), obraz Čech jako smetiště ideálů. Ivan Sergejevič Turgeněv pracuje s detailem jako se stavebním základem prózy s větším funkčním zatížením; je pro něho znakem lidské psychologie a jejích proměn.

V ruských románových kronikách Nikolaje Semjonoviče Leskova a Michaila Jevgrafoviče Saltykova-Ščedrina se vrací avvakumovský detail – tato dvě pojetí mají své kořeny koneckonců již v Puškinově próze, kde je detail jak emblémem (socha, karty, nožky tanečnice), tak reflexní plochou psychologickou a filozofickou. Na detailu ostatně – jak se ukazuje – spočívají i rozsáhlé prozaické stavby hraběte Lva Tolstého – marginálie, okrajové, náhodné, nahodilé či namátkové detaily či faktory (random factors) jako červená nit procházejí i jeho romány.[7] Rané, zralé i pozdní prózy F. Dostojevského jsou detaily přímo vyšperkovány, právě ony jsou zhuštěnými obrazy lidského nitra (špína, tma, mlha, náledí, šikmé paprsky zapadajícího slunce). Jistá míra uvedené dichotomizace detailu dostává v ruské próze 20. století, v níž je Dobyčin dědičem obou linií – kronikové, tedy emblematické, i psychologické; navazuje tedy až na Radiščevův sentimentalistický Deník jednoho týdne, Tolstého Dětství (1852) i na raného Dostojevského, ale ještě spíše na detail jako znak prostředí, například u Gleba Uspenského, v "okurovském cyklu" Maxima Gorkého, i na krystalicky psychologické u Andreje Bělého (Котик Летаев, 1917–1918, knižně 1922, čes. Kóťa Letajev, 1967) a Borise Pasternaka (Детство Люверс, 1922, čes. jako Malá Luversová, 1969). Leonid Dobyčin také de facto vychází z ruské sovětské prózy 20. let 20. století – z mladého Konstantina Fedina a Leonida Leonova, kteří chtějí tvořit nově, ale současně být Dostojevskými nového století.

Ambivalentnost času jako podstata kronikového vidění světa a základ kronikového žánru určuje i úlohu kroniky jako literárního jevu, který představuje současně vývojový přelom i přemostění, drobení i syntézu, krizi i nový vzestup. Útočiště v kronikovém žánru hledají především určité tvůrčí typy; důvodem je pnutí k jistotám, nebo jsou tu příčiny vnitřně umělecké (autor pociťuje nedostatečnost žánrů běžných v dobové literatuře), národní apod. Kronika se také objevuje v dobách přelomů společenských, kulturních a ideově estetických: zároveň však má schopnost svou tvarovou pružností a dostatečně širokou koncepcí světa zachovávat kulturní kontinuitu. V Rusku se začíná rozvíjet od padesátých let 19. století, v české literatuře je její výskyt spjat s přelomovým charakterem počátku 20. století, také v druhé polovině 20. století se kronikové struktury opět oživují (svět na pomezí války a míru, hrozba ekologické katastrofy). Schopnost být na přelomu a zároveň vytvářet most v literárním vývoji je pociťována přímo v tématech kroniky; úskalí evropského prakticismu a utilitarismu, politický a ekonomický zlom na prahu 20. století, nutnost nové morálky.

Tyto rysy má kroniková nebo kronice blízká reflexe i v současné české próze. Proti postmoderním nebo kvázipostmoderním dílům (M. Viewegh, jehož dílo tvoří jeden z pólů nejvíce medializované české prózy; je to publicisticko-triviální literatura, která je jazykově, stylově a žánrově modelována podle pohybů společenské elity, i když ji vnímá kvázikriticky; druhým pólem je spíše jazykově výrazná, příběhově rázovitá próza utkvělá svými kořeny v osobitém prostředí, kam tzv. současnost proniká jen tenkými pramínky) stojí Jindřich Zogata (roč. 1941) a jeho slezská trilogie *Dědictví zmizelých píšťal* (1996), *Oves na střechách* (1996) a *Dřevěné pyramidy* (1998), o níž jsem psal,[8] nebo Květa Legátová (vl. jm. Věra Hofmanová, roč. 1919) a její povídkový cyklus *Želary* (nakladatelství Paseka, Litomyšl 2001) nebo novela *Jozova Hanule* (tamtéž 2002[9]).

V těchto moderních kronikách autorů, které s čistým svědomím můžeme označit jako outsidery, se minimalismus projevuje v souboru uměleckých detailů s emblematickou platností, přičemž se tu manifestuje známý rozpor mezi statičností kronikální scenérie a dynamičností popisů, které ji rozhýbávají. Detail je vehikulem fragmentarizace celistvé epiky, jako by svědectvím rozkladu našeho světa, jeho necelistvosti: rozklad žánrové formy a její rozbíjení je současně znakem umělcovy kreativity, s níž využívá hotových modelů (viz například Puškinovu práci s wyattovským sonetem v oněginské či puškinské strofě, fragmentární sonet Jana Skácela apod.). Minimalismus zde také rozetíná přísná kauzální spojení a nahrazuje je juxtapozicí.

Podívejme se na pár pasáží ze Zogatových kronik: „Zpěv a muzika, muzika a zpěv. V petrolejce pokuckává knot. Baby nemají s kým tancovat. Zkusí spolu. Jizba nestačí. Nechají toho. Štípy hvězd před půlnocí Měsíc dře. Andělé potají, dveřmi otevřenými do komor, dávají k dobru vlastní kůži, peříčko a ufrknou. Peřiny jsou bachraté, jen kdyby se už této noci mohlo pod každou peřinou sejít víc noh než dvě. Hromští

chlopi, chytají blechy v okopech. Ukázat se nepřijdou. Gajdoš s Hankou vyšli z chalupy. Netopýr jim uhnul před čely."[10] Kdoví, co je důležitější: zda boje světové války nebo šustot netopýřích křídel? Nebo: „Anděl veliký jak mrak přikryl Javořinku. Rozplynul se v déšť. Tři dny a tři noci pršelo. Putny v nebi si o vodu sedřeli. Žádná baba se hvězd v dešti, daremných jisker, ani na Gazurovu radu nezeptala. Vesna nerodí se z vody, snu nebo blesku. Jak by mohla přijít z pouhé naděje? Ze všech stran blíží se k chalupám. Tisíci klíčků obkličuje dědinu. To je vojska! Útočí bez vyzvání. Rovně i křivě. Jak se dá. Na tělo. Jen když se baby chytí pluhů, na podzim zasely křici, zasejí jařinu, pomohou zeleným klíčkům v útoku."[11] A jinde: „Chodníčkem do školy Na třicatku jdou děti pomalu. V polích od školy k chalupám házejí po sobě kamením. Žluté ohně pryskyřníků je nesvedou ke škarpě. Vyšlehují z mokřiska, kde není kamení. Chlapce přitahují oraniska. Tam je kamínků! Petrklíče? Cha, cha! Květů i klasů je víc ve knížkách než na poli a do knížek se dívá, na očích zadrátovaný brýlemi, jen bubák rechtor."[12]

„Náboženství bude nahrazeno důvěrou člověka k člověku", říká se – ale slovensky – v románu Jozefa Hnitky *Blesky nad košiarom* – rukopis posléze navždy zmizel. Je to věta jednoduchá, ale její prostinké poselství je dodnes jen utopií, tato naivní větička se nikdy v žádném režimu nebo systému či církvi nenaplnila. A přitom jde jen vyjádření podobné slovům Ježíše Krista nebo jiných myslitelů – jejichž učení se záměrně deformovalo a zneužívalo – lidí čistých duší. Jako by tato věta čněla jako němá výčitka i v životě samotného spisovatele, který rozhodně neměl na růžích ustláno.[13] Jozef Hnitka (1913–1992) – když pomineme zmíněný románový rukopis, který se ztratil, je autorem jednoho románu a řady povídek, většinou s dominantní tematikou Slovenského národního povstání.

Základním přístupem k realitě, který se projevuje na úrovni jazyka, stylu, poetiky a žánru, je, jak jsme to obrazně nazvali, „poetika blahodárného skřípotu a tření", tj. znesnadňování recepce literární výpovědi, jakási neelegantnost, drsnost a syrovost poetiky, jejímž hlavním rysem je negace schematického vidění skutečnosti, neustálé zpochybňování hodnotové hierarchie a záměrné, intencionální zpochybňování čermobílého vidění světa.

Východisko tohoto postupu najdeme již v románu *Křížové štácie* (1949), který se odehrává ve 20. letech na Kysuci. Žánrovým půdorysem je opět tradiční románová kronika s mytickými a fantastickými rysy.

To, že si již zkušený Jozef Hnitka, muž s přerušovanou spisovatelskou dráhou, vybral v díle *Křížové štácie* právě tento žánrový tvar, plně odpovídá přelomovosti doby, do níž situoval svůj příběh, tj. do zlomové doby po první světové válce těhotné změnami a sociálním napětím, i doby, kdy toto dílo vznikalo, tj. období po roce 1945. Kroniková rozpornost se tu projevuje na jedné straně stabilitou, tj. „věčností" scenerie, na druhé straně ideovým blouděním, tápáním: člověk v bio-sociální lokalitě, jíž využívá jako opory a útočiště, současně však člověk-hledač nových nadosobních poloh.

Tento rozpor se na úrovni jazyka a stylu projevuje v usazení místa děje v pevně rámcované lokalitě, současně však až v extrémní dynamizaci jazykových prostředků. Scenérie není statická jako v prvních románových kronikách N. S. Leskova, ale je živá, dynamická, dokonce výhružná, pohybuje se jako anticipace pohybů myšlenek: „Hory *trpli* hrôzou. Stromy *sa chveli* ako človek pred popravou a uzučké roličky *sa škerili a vyvaľovali* zubiská – kamenné zubiská. A medzi touto hrôzou *čupeli* chalupy a *naháňali* ľuďom živelný strach. Všetko tu *bolo* zachmúrené, počnúc zvieraťom a končiac človekom: mŕtva aj živá príroda. Keby človek neznalý tunajších pomerov *videl a počul spievať* ľudí, *povedal by*: – Akí sú šťastní! Hádam navonok, keď *zalejú* trpký život smradľavým kvitom, sú až nepríčetne veselí, ale vo svojom vnútri *prekonávajú* bolesť spevom, z ktorého *cítiť* chuť zelenej plánky. Prečo tie chalupy *nemali* doteraz červené strechy? – *kládol si* často otázku Čuboň. Nie. Červené strechy *nemali*. *Boli* to mátohy bez slnka, bez vzduchu, bez života.

Čierne oblaky *splývali* s takými istými strechami chalúp a *naháňali sa*, *vzdúvali*, lebo *bola* jeseň. Potoky *zurčali, vrieskali* a hory *sa triasli*. Človek *mal* dojem, že tento kraj *je* zakliaty. V úzkej doline *sa mrvila* Kysuca, a keď *sa* jej *zachcelo*, *špliechala* na všetky strany a s podivným chichotom *brala* brvná drevených mostov, chatrných chlievov a lávok, na ktorých ženy *právali* rubáše. Všetko tu *bolo* podivné – zavalené tlapou temna. A temno *vychádzalo* z lákavých dier. Tmavá, začmúdená krčma s ťažkými neohobľovanými stolmi a kostol *znamenali* pre ľudí všetko. Tu, v kostole a v krčmě, *nachádzali* pokoj a uspokojenie. Malé vozíky s malými škutavými koníkmi *hrkotali* po výmoľoch gráp a nahnutým chlapom v nich hlavy div *nekväckali* o ráfy kolies. Kôň *zastal* pred chalupou. *Striasol sa*. Hrkálky na ňom *zaštrngali*. A vtedy

vyšla žena. Pred chvíľou *prišla* z poľa. *Bola* už hen hore pod oblakmi, kde *zhodila* zo seba batoh hnoja a *zotrela* z tváre kropaje potu, a teraz *stojí* pred prestupujúcim koníkom. *Vypriahla* ho a *odviedla* do stajne. Potom *sa vrátila*. *Vzala* chlapa pod pazuchu ako vrece zemiakov a *hodila* ho do postele. *Bola* silná. Kde sa len *berie* taká sila v tejto žene a vôbec u žien temných Kysúc – nevedno. Veď *vziať* chlapa ako poleno pod pazuchu a *odvliecť*, *bolo by* veľa aj pre baníka. Ale *urobila* to, celkom pokojne to *urobila*, bez slov. Len keď ho *hodila* na posteľ, *odpľula si* a *povedala*: – Šliak ťa *porazí*! – Nič viac *nepovedala*, len mu nohy *odhodila* nabok, aby nimi *neprivalil* deti.

A keď *prišiel* večer, svetlá *blikali* z maličkých okien drevených chalúp. *Blikali* ako unavené oko človeka.

Potom *svitalo* a *prišlo* ráno. Slnko *pohltilo* mračná a *bolo vidieť* na všetky strany …

Z vyspatých chalúp *vybehovali* bosé deti. *Prebehovali* z chalupy do chalupy. Hlad ich *vyhnal* z dusných a únavných postelí. *Skočilo* jedno, *skočilo* druhé. *Zavoňalo* tu, *zavoňalo* tam. Vôňa *bola* všade ta istá: kapusta, zemiaky, ako by sa všetky chalupy *boli dohovorili* na rovnakom jedálnom lístku. A *bolo* tak každé ráno a *bolo* tak každý obed a večer.“[14]

Srovnejme tuto dynamizaci kronikové scenerie v Městě N L. Dobyčina: „Пахло снегом. Вороны кричали. Лошаденки извозчиков бежали не торопясь. С крыш покапывало.“[15] Nebo: „Уже таял снег. Петух и куры ходили с красными гребнями и рычали по–весеннему.“[16]

Podíváme-li se na minimalismus obecně a na případ L. Dobyčina zvláště, zjistíme, že se tyto typy prózy, často nafouknuté do jakoby předpřipravené velké epické formy, kterou však nejsou s to zaplnit, vyskytují v přechodových dobách velkých společenských změn: v každém případě jsou však signálem odporu nebo alespoň pochybnosti. Tomu odpovídá již demonstrativní volba tradicionalistické žánrové formy a hlavně reminiscentní citátové, aluzivní a jiné odkazy k minulosti a k minulým hodnotám, v Dobyčinově případě k ruské literární klasice, jako by tu znovu zněla slova J. Zamjatina, že budoucností ruské literatury je její minulost.

Nedomnívám se však, že je to až tak vyostřené: spíše jde o naléhavé vyjádření nezbytí návaznosti, přirozenosti, povlovnosti, naslouchání dechu všehomíra, tichý protest proti démonickým demiurgům, niterné zpochybnění jejich bezohlednosti, sebejistoty a hluchoty. V tom se oba autoři – Rus i Slovák – sbližují. Oba sice cítí neudržitelnost minulosti, ale oprávněně se obávají radikalismu budoucnosti, který smete i vše hodnotné – tak tomu bylo dosud vždy za všech revolucí a násilných převratů a pučů.

Je tedy podle mého soudu Dobyčinův kronikový minimalismus a Hnitkova kroniková zarputilost a „blahodárný skřípot a tření“ jeho románu variantami obdobného pohledu na svět a blízkého uchopení lidského osudu v něm: taková díla, stejně jako jejich tvůrci, končí nezřídka tragicky smeteni mainstreamem dějin, jimž se nechtěli poddat, aniž by však proti nim přímo bojovali.

Poznámky

[1] Л. Добычин: Полное собрание и писем. Журнал Звезда, Санкт-Петербург 1999.

[2] Tamtéž, s. 7–44. L. Dobyčinem se zabývají mimo jiné speciální sborníky vydávané v 90. letech minulého století: Первые Добычинские чтения, Даугавпилс 1991, Вторые Добычинские чтения, Даугавпилс 1994, Добычинский сборник, вып. 3, Даугавпилс 1998.

[3] Minimalismus zwischen Leere und Exzeß. Mirjam Goller und Georg Witte (Hrsg.). Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt--Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999. Berlin 2001. Nejpodnětnější jsou podle mého názoru tyto studie: Rainer Grübel: Der Text als Embryo. Aus der Vorgeschichte des russischen Minimalismus: Vasilij Rozanovs frühe Prosaminiaturen (s. 51-78); Aage A. Hansen-Löve: Zur Poetik des Minimalismus in der russichen Dichtung des Absurden (133-186); Dirk Uffelmann: Philosophie als Minimalismus (101-130); Ulrike Goldschweer: Komplexität durch Minimalismus. Das Paradoxon des Minimalistichen am Beispiel vom Vladislav Chodasevičs Sonett „Pochorony“ (187-198); Vladimir Paperny: Minimalism, Asceticism, and Russian Culture (391-402); Gerald Janecek: Поэзия молчания у Геннадия Айги (433-446); Владислав Кулаков: Пауза скажет вам больше. Минимализм в современной русской поэзии (79-100); speciálně Dobyčinem se zabývá Caroline Schramm ve studii Minimalismus. Leonid Dobyčins Prosa im Kontext der totalitären Ästhetik.

[4] L. Dobytschin: Die Stadt N: Roman. Frankfurt am Main 1989. L. Dobytchine: La Ville de N. Paris 1993. L. Dobycin: La Citta di Enne. Milano 1995. L. Dobychin: The Town of N. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1998.

[5] Gorod N. In: Л. Добычин: Полное собрание и писем. Журнал Звезда, Санкт-Петербург 1999, s. 111-184.

[6] Viz předmluva V. S. Bachtina k Úplným sebraným spisům.

[7] Gary Saul Morson: Hidden in Plain View. Narrative and Creative Potentials in *War and Peace*. Stanford University Press 1987.

[8] Фрагментарный роман-хроника конца 20 века („Наследие

исчезнувших свирелей“, „Овес на крышах“ и „Деревянные пирамиды“ Йиндржиха Зогаты: особенности жанра, стиля и поэтики). Stil 2003, Beograd, s. 259–271.

[9] Š. Vlašín: Prozaička se třemi jmény. Obrys-Kmen 2003, č. 21, s. 2. Jak autor recenze, známý český literární vědec a kritik upozorňuje, Květa Legátová-Hofmanová nemohla – jak tvrdila nadšená kritika - vletět na českou literární scénu jako meteor, neboť pod jménem Věra Podborná uveřejnila již roku 1957 povídkovou knihu *Postavičky* a roku 1961 román *Korda Dabrová*.

[10] Dědictví zmizelých píšťal, s. 106. Dědictví zmizelých píšťal. TILIA, Šenov u Ostravy 1996; Oves na střechách. TILIA, Šenov u Ostravy 1996; Dřevěné pyramidy. TILIA, Šenov u Ostravy, SURSUM, Tišnov 1998.

[11] Dědictví zmizelých píšťal, s. 26.

[12] Dědictví zmizelých píšťal, s. 15.

[13] Jozef Hnitka: Transfúzia. Výber z diela. Petrus, Polárna 6, Bratislava 2003, ilustrovala Vilma Hnitková-Urbanová, editorská úprava, úvod a kalendárium Mária Bátorová. Slovenská literární vědkyně doc. PhDr. Mária Bátorová, DrSc., editovala výbor z díla svého otce, spisovatele podivuhodného osudu. Kniha vyšla s finančním příspěvkem Ministerstva kultury Slovenské republiky a spisovatelových synů. Jozef Hnitka, jehož jméno nestálo za zaznamenání ani autorům Slovníku slovenských spisovatelů vydaného pražským nakladatelstvím LIBRI roku 1999 (kolektiv autorů pod vedením Valéra Mikuly), se narodil v Turzovce roku 1913, otec se roku 1919 vrací z ruského zajetí, pak měšťanská škola v Levici, kněžský seminář v Nitře (1929–1930), učitelský ústav v Levici, vojenská služba a pak setkání s životní družkou Vilmou Urbanovou v Čadci (rod pocházel z Uherského Hradiště), 1938 vstupuje do komunistické strany. Učitelské povolání a psaní literatury, ale také politická činnost: v roce 1944 byl jako ilegální pracovník vězněn v Ilavě. Účastnil se Slovenského národního povstání, je propuštěn ze státních služeb, po osvobození se stává předsedou národního výboru v Čadci. V době ideologických honů na čarodějnice, tedy neposlušné a samostatně či jinak myslící, se stává obětí, je kritizován zejména za román *Krížové štácie* (1949), který pak vycházel na pokračování v kanadských krajanských novinách. Pak už jen přehlížení, vytlačování a ignorance. Životní dráhu svého otce líčí jeho dcera v kalendáriu s řadou materiálů a dokladů. Dokonce ani po roce 1990 to neměl jednoduché – rehabilitoval ho až Spolok slovenských spisovateľov; ještě roku 1989, kdy žádá o znovupřijetí do Svazu slovenských spisovatelů, se mu nedostává od tehdejších funkcionářů odpovědi.

Kdo byl však Jozef Hnitka jako spisovatel, jaký byl jeho autorský typ? V podstatě mu umožnili ukázat jen povídkářské umění, jeden román se ztratil, jiný byl nadlouho odsouzen. Výbor obsahuje dvoudílný román *Krížové štácie* a pak sérii povídek, doslov Antona Hykische *Krížové štácie života a diela Jozefa Hnitku* a kromě zmíněného kalendária fotografie ze spisovatelova života. A. Hykisch řadí ve své studii J. Hnitku do generace Horova, Kostry, Bednára, Tatarky či Zelinové, mezi levicové intelektuály, kteří zpočátku sepnuli svůj osud s komunistickým hnutím, zachovali si však svou samostatnost, a byli proto odsunuti do nebytí, zapomnění, emigrace apod.

Román *Krížové štácie* vyšel v Bratislavě roku 1949 a je budován na modelu kronikové scenerie, vesnice s řadou postav a postaviček a dvěma dominantními, oponujícími si postavami, které v sobě tají niterné poselství, každý trochu jiné, ale od tupého okolí se liší trváním na principech a nadosobním ideálu: mladý, sociálně orientovaný intelektuál a kněz – dvě polohy, mezi nimiž se v mladý Hnitka pohyboval. Hykisch správně spojuje tento román se sociografií, která je tu reziduem 30. let (viz maďarskou sociografii, B. Illyés), ale současně jsou tu spojitosti s jinými slovanskými literaturami – kronikou a ruským vizionářstvím. Poetika selského realismu, syrový realismus, skepse, hořký obraz světa, který se zmítá na pokraji propasti. Již zde je vidět Hnitkovo antropologické východisko: měřítkem mu nejsou abstraktní systémy, ale lidé tvořící poměry, jejich lidská úroveň. To mu v době inženýrů lidských duší nemohlo neuškodit. Jeho povídky jsou svérázným, syrovým a drsným obrazem Slovenska a jeho povstání, obrazem neidealizovaným, spíše hořkým *(Hanibal, V klepci, Útek z rakvy, Návrat Fera Pajera)*, povídka *Jabloň* je projevem toho, čemu se dříve idealisticky říkalo „zrazená“ nebo „nedokončená“ revoluce: rozmělňování ideálů, které degenerují a stávají se nehodnověrnými. A titulní povídka *Transfúzia* o sovětském zajatci, který dobrovolně končí život v ostnatých drátech koncentráku, když vidí přijíždějící vítěznou Sovětskou armádu, již žádného dalšího výkladu nepotřebuje.

[14] J. Hnitka, Krížové štácie, in: J. H.: Transfúzia, PETRUS, Bratislava 2003, s. 17-18 (dále: cit. d.).

[15] Город Н. In: Л. Добычин: Полное собрание и писем. Журнал Звезда, Санкт-Петербург 1999, s. 115.

[16] Город Н, s. 130.

XXIII. Závěr

Přítomná monografie *Ruský román znovu navštívený* s podtitulem *Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti* pokračuje v bádání o ruském románu, které autor započal v 70. letech minulého století dílčími studiemi a pak knihami o románové kronice a kronice jako takové a některých románových jevech ruské literatury. Autor zdůrazňuje výběrovost jednotlivých tematických okruhů a kapitol a to, že záměrně akcentuje méně výrazné a méně populární tvary, což asi souvisí s jeho odvěkým zájmem o fenomén outsiderství: ruský román se mu pak z tohoto podhledu jeví jinak. Při utváření vlastní koncepce ruského románu se opírá o svoje původní pojetí evolučního paradigmatu ruské literatury, jemuž říká prae-post efekt nebo prae-post paradox: tzv. západní vzory jsou pro Rusy spíše než příležitostí k napodobování výzvou k transformaci, k poetice nedokončenosti žánrových staveb, které pak působí nikoli jako nedokonalost, ale jako nečekaná inovace. Ruský román byl na ruské půdě jevem cizorodým již kvůli nikdy nedokončené ruské sekularizaci, jevem, který musel být – skoro to vypadá, že za každou cenu – osvojen, ale který v Rusku neměl dostatečně připravený recepční terén. Toto protlačování přes odpor recepčního prostředí mělo za následek vznik pozoruhodného, inovativního útvaru a vedlo pak k proslulému zlatému věku ruské literatury a k tomu, že ruská literatura byla chápána jako jev světové důležitosti. Zkoumání ruského románu chápe autor jako předstupeň k pochopení ruské literatury jako celku a k vytvoření její syntetické dějinné i teoretické koncepce.

Základním rysem autorova pojetí ruského románu je jeho začlenění do obecnějších literárněhistorických, literárněteoretických a metodologických struktur, ale také do souvislostí evropské a světové literatury: niterný komparativní ráz práce je přítomen v podstatě v každé její části.

Autor nepíše o ruském románu jen literárněhistoricky: vychází především z literární teorie a teorie, historie a typologie románu jako součásti obecné teorie literatury a především genologie. Proto se první kapitola *Některé obecné genologické aspekty* opírá o dějiny a současný stav literární genologie a o její metodologické možnosti. Také přímo k románu přistupuje autor nejprve z obecnější pozice *(Některé aspekty teorie, historie a typologie románu)*. V další kapitole, která již pojednává přímo o ruském románu *(Ruský román: půdorys domácího a cizího)* se mu ruský román jeví jako specifický právě na pozadí obecných rysů žánru.

Východiskem ke studiu ruského románu – ovšem kromě úvodních partií o 18. století a kromě dvou protipólů v podobě dvou sentimentálních románů N. M. Karamzina a A. N. Radiščeva z konce tohoto století – je mu A. S. Puškin, jenž se mu svým paradoxním a rezistentním přijetím žánru jeví přímo jako emblém ruské situace žánru. Nejde jen o paradoxnost *Evžena Oněgina* jako „románu ve verších", ale také o Puškinovu románovou posedlost vyjádřenou desítkami románových fragmentů a náčrtů.

V kapitole *Transformace některých evropských románových modelů* je ukázána důležitost pikareskních a „gotických" struktur, přičemž specifikum ruského románu je spatřováno ve vyjádření filozofie plynutí, nikoli událostí.

Za jádro ruského románu pokládá autor historicitu, jeho pozici literárního vyjadřovatele ruské státnosti a imperiálnosti: demonstruje ji od počátečních kořenů do druhé poloviny 20. století, v níž analyzuje mj. díla V. Bělova, V. Solouchina, A. Bitova, J. Dombrovského, D. Granina, B. Okudžavy, V. Pelevina aj.

Speciálně se pak ve dvou kapitolách zabývá „gotickými" prvky a „spodním proudem cyklizace" v ruském románu, jehož novodobé počátky nachází v tzv. naturální škole, jejích tvůrcích, následovnících a pokračovatelích, ale i odpůrcích (N. Gogol, N. Někrasov,

I. Gončarov, I. Turgeněv, F. V. Bulgarin, F. M. Dostojevskij).

Právě u Dostojevského si všímá nejen jeho raných povídek jako předdveří pozdějších velkých románů, které již z jiného aspektu analyzoval v knize *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století* (Brno 1995), ale také tranzitivního pásma stacionárních tvarů, které Dostojevskij v románové podobě kultivoval v 50.–60. letech 19. století (*Zápisky z Mrtvého domu*, *Vesnice Stěpančikovo a její obyvatelé* aj.) – Čechovův *Sachalin* pak vidí jako tranzitivní útvar směřující k oživení ruské románové charakterologie vrstvami autenticity.

Romanopisectvím Lva Tolstého se zabývá hned dvakrát: poprvé je vidí jako bránu k modernismu, s nímž však hrabě silně polemizoval, podruhé pokládá jeho umění paradoxně za umění stavět velké stavby ze signifikantních, zdánlivě marginálních detailů (G. S. Morson: „random factors"), v čemž lze opět vidět přežívající impulsy tzv. naturální školy (physiologie, физиологический очерк).

Zápas N. S. Leskova s románem a hledání specifických románových tvarů souvisejících se skazem a kronikou je tu ukázáno také v návaznosti na staroruskou literaturu v díle jeho pokračovatele A. Remizova.

Integrativními románovými strukturami – idylizací, elegizací a pikarizací – se autor zabývá na materiálu ruské literatury druhé poloviny 20.století (V. Bělov, I. Štemler, O. Kuvajev aj.).

Na silné, leč paradoxní tendování ke kontinuitě poetiky a axiologie ukazuje pak v analýze románu Jurije Bondareva *Bermudský trojúhelník* (2000); podobu specifické modifikace žánru zkoumá v „románu kulturních vrstev" (*Königsberg* J. Bujdy) a na díle Leonida Dobyčina prezentuje „román detailu" a nyní módní tzv. minimalismus.

Autorovo „znovunavštívení" ruského románu končí v poslední kapitole paradoxně jako sám tento žánr, jeho usazení a vývoj v této podivuhodné zemi: je zde literárním předobrazem budování státu a impéria, současně však stojí proti němu a vytváří alternativní modely tím, že se svine do sebe, vnitřně se paroduje, travestuje, ale také tím, že se staví proti mainstreamu dějin, „proti proudu".

Rusko a jeho myšlení vytvářely a vytvářejí alternativní modely světovému vývoji včera i dnes: ruský román jako dominantní žánr ruské literatury přečnívá celou literaturu svými přesahy do jiných oblastí, kde se vymaňuje z úzce estetické funkce a znovu přebírá funkce jiné. I přesto lze ruský román chápat jako běžný literární žánr, snad jen jako poněkud zvláštní. Nebrat však v úvahu jeho přesahy, jeho společenskou klíčovost a jeho záměrně a snad i uměle, výsostně subjektivně vytvářenou mesianistickou a vizionářskou podobu by mohlo způsobit, že nám některé jeho polohy budou méně pochopitelné nebo zcela nepochopitelné – včera, dnes i zítra.

XXIV. O autorovi knihy: Ivo Pospíšil

Ivo Pospíšil (14. 5. 1952, Budišov u Třebíče), profesor PhDr., DrSc., literární vědec, slavista, teoretik a historik literatury, komparatista a genolog, profesor a vedoucí Ústavu slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, předseda České asociace slavistů a člen prezídia Mezinárodního komitétu slavistů, představitel ICCEES, předseda Slavistické společnosti Franka Wollmana, člen edičních rad našich i zahraničních periodických publikací (předseda Ediční rady *Sborníku prací Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně*, předseda redakční rady sborníku *Slavica Litteraria*, člen redakčních rad časopisů *Slovak Review*, *Zagadnienia rodzajów literackich*, *Opera Slavica*, *Filologická revue*), člen Vědeckých rad Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Slovanské knihovny Národní knihovny České republiky v Praze, Filologické fakulty Univerzity Mateja Bela v Banské Bystrici. Autor 12 knižních publikací a spoluautor knihy *René Wellek a meziválečné Československo* (1996), vedoucí autorského kolektivu, autor a spoluautor literárních slovníků a učebních textů (mj. *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*, Brno: Georgetown, 1993; *Světové literatury 20. století v kostce*, Praha: LIBRI, 1999; *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*, Praha: LIBRI, 2001), z poslední doby například *Slavistika na křižovatce* (Brno: Středoevropské vydavatelství a nakladatelství REGIONY, 2003) a *Slavistika jako české rodinné stříbro* (Praha: Nadání Hlávkových, 2004), editor a koeditor některých svazků série *Litteraria Humanitas* a *Brněnských textů k slovakistice*, koeditor německého vydání knihy Franka Wollmana *Slovesnost Slovanů* (*Die Literatur der Slawen*, 2003). Spolupracuje s Nadací Universitas Masarykiana: člen redakční rady časopisu *Univerzitní noviny*, jehož je jedním z nejvýznamnějších autorů a v němž má stálou rubriku Kulturní zápisník, podílí se na projektu *Kruh prstenu*, je autorem knih *Až se vyčasí ... (Úvahy – kritiky – glosy – eseje)* (Edice Heureka, 2002) a *Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti. Od počátků k výhledu do současnosti* (Edice Scientia, 2005). Kontakt: Prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc., Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v Brně, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, telefon: 549 49 6240, fax: 549 49 34 61, e-mail: ivo.pospisil@phil.muni.cz



Profesor PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.

XXV. O autorovi ilustrací: Boris Jirků

Boris Jirků (10. 4. 1955, Zlín), profesor akademický malíř; grafik, sochař, ilustrátor, pedagog. V letech 1970 až 1974 absolvoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti (obor malba v architektuře a propagaci) a v letech 1974 až 1980 Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru profesora akademického malíře Arnošta Paderlíka (obor monumentální malba v architektuře). Pedagogicky působí jako docent (od roku 1992) a profesor (od roku 2003) na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde vede Ateliér figurální kresby. Založil a vede kursy figurálního kreslení pro veřejnost na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (večerní univerzita). Od roku 1995 pořádá tvůrčí dílny figurální kresby s přednáškami pro Masarykovu univerzitu v Brně, Univerzitu Palackého v Olomouci, Vysokou školu restaurátorských technik v Litomyšli a Západočeskou univerzitu v Plzni.

Dílo: Věnuje se volné kresbě, malbě, grafice, ilustraci, dřevěné a kovové plastice, vitráži, výtvarným realizacím v architektuře; ve všech těchto výtvarných disciplínách uplatňuje osobité prvky, originální myšlenky a experimentální postupy. Mnohé z toho, co o vývoji a charakteru ilustrační tvorby Borise Jirků napsala brněnská historička umění Kaliopi Chamonikolasová, platí i o dalších oborech jeho vícevrstevného díla: „Zkoušel a ověřoval si proto možnosti a účinky tvarové deformace, která se rozvíjela zpočátku především ve vertikálním směru (poznamenala například ilustrace ke knize J. Moravcové *Gepard je nejrychlejší* a také k *Mistru a Markétce* M. Bulgakova), tedy formální postupy v základu ne nepodobné figurální expresivní nadsázce El Greca nebo Giacomettiho. Postupně svůj projev komplikuje a dynamizuje a dospívá ke stupňování výrazové síly pohybem rozvíjeným do hloubky obrazu i osobitou a nanejvýš účinnou perspektivní projekcí zakřiveného prostoru způsobem připomínajícím oko kamery nebo vypouklé zrcadlo. I tyto postupy se však vzpírají svazující kázni a zákonitostem. Nakládá s nimi zcela svévolně, vtiskuje jim svou vlastní vůli, kompozičními diagonálami protkává prostor, s obrazovými prvky hraje svou hru strhující podívané a komponuje obraz zcela podle subjektivní hierarchie. Vyceněná ústa, vypoulené oči sugestivně útočí na diváka, zmocňují se ho, pronásledují a strhují do hloubky výjevu, činíce ho tak zúčastněným aktérem“ (*Boris Jirků*. Katalog k výstavě ve Výstavní síni KVZ MěstNV v Třebíči – „Malovaný dům“, 15. 3.–16. 4. 1989. Text Kaliopi Chamonikolasová. Brno 1989).



Profesor akademický malíř Boris Jirků

Sympozia: Od roku 1993, kdy se začíná intenzivně věnovat sochařské tvorbě, se každoročně účastní Mezinárodního sochařského sympozia do dubu v Banské Štiavnici (Slovensko).

Společné výstavy: Zúčastnil se několika desítek kolektivních výstav u nás i v zahraničí.

Samostatné výstavy (výběr): 1991 Galerie Ambrosiana, Brno; Galerie Delta, Frýdek-Místek; Malá galerie Čs. spisovatele, Praha; 1992 Výstavní síň Písek v Písku; Galerie Rosstal, Lambach (Rakousko); Galerie De Gang, Delft (Nizozemsko); Galerie Napud, Banská Bystrica (Slovensko); 1993 Nakladatelství Paseka a galerie, Praha; Galerie Ertebaelgen, Ertöbelle (Dánsko); Arti del Nostro Secolo, Brescia (Itálie); Galerie Chelsea, Curych (Švýcarsko); Galerie U Řečických, Praha; 1994 Banka Bohemia, Zlín; Galerie Vltavín, Praha; Galerie U Řečických, Praha; Betlémská kaple, Praha; Galerie Sova, Uherské Hradiště; Galerie Papyrus, Nymburk; Aliance Française, Plzeň; Divadlo Na Korze, Bratislava (Slovensko); 1995 Galerie Atelier, Olomouc; Divadlo Ta Fantastika, Praha; Činoherní klub, Praha; 1996 Galerie MK, Rožnov pod Radhoštěm; Dům umění, Opava; Galerie Chagall, Ostrava; Zámek Kinských, Valašské Meziříčí; Galerie U prstenu, Praha; České středisko, Varšava (Polsko); Galerie na baště, Prostějov; Hrad Svojanov; Investiční a Poštovní banka, Praha; Galerie výtvarného umění, Hodonín; 1997 Perry & Mason, Zlín; Galerie Argo, Praha; Laserové centrum, Praha; Center City, Praha; Galerie Ještěr, Česká Třebová; 1998 Slovenská národní galerie, Pálffyho palác, Bratislava (Slovensko); 2000 Galerie Adria, Divadlo Bez zábradlí, Praha; 2002 Galerie La Femme, Praha, Galerie Černá labuť, Praha; Galerie Lapidárium, Praha aj.

Realizace: 1993 Hotel Klenotník, Rytířská ulice, Praha – obrazy, kresby, vitráž; Restaurace Bořislavka, Praha – obraz, vitráž.

Ilustrace knih: Intenzivně se věnuje knižní ilustraci – podle svého kréda *„špatná kniha se nedá dobře ilustrovat"*; všechny jeho ilustrace jsou „dobré", zvláště vysoce je hodnocen jeho přínos pro ilustraci ruské literatury a literatury latinskoamerické, zejména z okruhu magického realismu: G. García Márquez, *Sto roků samoty*, 1987, *Kronika ohlášené smrti* (Nejkrásnější kniha ČSSR roku 1984), *Podzim patriarchy* (nerealizováno), M. M. Bulgakov, *Mistr a Markétka* (Nejkrásnější kniha ČSFR roku 1990), *Divadelní román*, 1988, M. Gorkij, *Hořké povídky*, 1986 (Čestné uznání, 1986), A. Wilson, *Čím hoří svět*, 1987, K. Paustovskij, *Romantici*, 1987, J. Moravcová, *Gepard je nejrychlejší*, 1986, V. Kolmačka – L. Plocek, *Poezie*, 1986, O. Dub, *Doktorské povídky*, M. Prišvin, *Lovil jsem s puškou, beze zbraně*, 1989, L. Fuchs, *Pan Theodor Mundstock* (nerealizováno), R. Ceišvili, *Modravé hory*, B. Pavlok, *Hledání tváře*, A. Carpentier, *Svěcení jara*, J. F. Typlt, *Pohyblivé prahy chrámů*, A. Rževševskij, *Pláž v Eltingenu*, J. Loukotková, *Žít jednou spolu*, M. Taková, *Zrcadlo*, J. F. Typlt, *Zápas s rodokmenem*, 1993, D. I. Charms, *Dobytku smíchu netřeba,* 1994, A. N. Afanasjev, *Zakázané pohádky*, 1998 aj.

Zastoupení ve sbírkách: Galerie Zlín; Národní galerie, Bratislava (Slovensko); Národní galerie, Praha, Památník Národního písemnictví, Praha; Východočeská galerie, Pardubice; soukromé sbírky: Austrálie, Bolívie, Dánsko, Česká republika, Holandsko, Itálie, Německo, Slovenská republika, Španělsko, Švýcarsko, USA.

Ocenění: 1984 Hlavní cena v soutěži o Nejkrásnější knihu roku v ČSSR do 35 let (ilustrace knihy: Gabriel García Márquez, *Kronika ohlášené smrti*); 1986 Čestné uznání v soutěži o Nejkrásnější knihu roku v ČSSR (ilustrace knihy: Maxim Gorkij, *Hořké povídky*); 1989 Hlavní cena v soutěži o Nejkrásnější knihu roku v ČSFR (ilustrace knihy: Michail Bulgakov, *Mistr a Markétka*).

Díla vytvořená pro projekt *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy:*

Boris Jirků, *Milenci*, 1995, kombinovaná technika, 200x250 cm.

Boris Jirků, *Naděje*, 1995, bronz, výška 45 cm.

Boris Jirků, *Utrpení lásky*, 1995, bronz, výška 45 cm.

Boris Jirků, *Co oči neslyší, uši nevidí*, 1997, akryl a kombinované techniky na sololitu, 200x260 cm.

Boris Jirků, *Odlet pečených kuřat do teplých krajů*, 1997, akryl na plátně, 200x300 cm.

Boris Jirků, *Stůl*, 1998, dub, polychromováno, 220x200 cm.

Boris Jirků, *Muž*, 1998, dub, polychromováno, délka 300 cm.

Boris Jirků, *Kniha pro nové milénium*, 1999, dub, polychromováno, 375x500x500 cm.

Boris Jirků, *Dafnis a Chloé*, 2000, kombinovaná technika, 120x120 cm.

Boris Jirků, *Dvojice*, 2000, kombinovaná technika, 80x95 cm.

Adresa: Profesor akademický malíř Boris Jirků, Rooseveltova 24, 160 00 Praha 6, telefon a fax: 224 324 871; ateliér Verdunská 3, 160 00 Praha 6, telefon: 223 124 914; Ateliér figurální kresby Vysoké školy uměleckoprůmyslové, náměstí Jana Palacha 80, 116 93 Praha 1.

Literatura (výběr)

Boris Jirků. Katalog k výstavě ve Výstavní síni KVZ MěstNV v Třebíči – „Malovaný dům", 15. 3.–16. 4. 1989. Text Kaliopi Chamonikolasová. Brno, 1989.

Boris Jirků: Obrazy, ilustrace. Katalog. (2002). Praha: Nakladatelství Artes – Libuše Skorkovská ve spolupráci s galerií La Femme, 2002.

Jirků, Boris et al. (2001): *Moje džungle*. Praha: Art et Fact.

Malina, Jaroslav (2001): Boris Jirků. In: Malina, Jaroslav, ed., *Kruh prstenu: Světové dějiny sexuality, erotiky a lásky od počátků do současnosti v reálném životě, krásné literatuře, výtvarném umění a dílech českých malířů a sochařů inspirovaných obsahem této knihy. Zpráva o postupu literární a výtvarné práce na knize a výstavě a katalog 6. předběžné výstavy obrazů a soch. (Vernisáž 15. února 2001)*, Brno: Nadace Universitas Masarykiana – Nakladatelství a vydavatelství NAUMA, s. 47–49.

(Medailon Borise Jirků napsal Jaroslav Malina.)

XXVI. Výběrová bibliografie

Abaševa, M. P.: Literatura v poiskach lica: russkaja proza v konce XX veka. Stanovlenije avtorskoj identičnosti. Permʹ 2001.

Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, Ohio, 1987.

Altunjan, A. G.: „Političeskije mnenija" Faddeja Bulgarina. Idejno-stilističeskij analiz zapisok F. V. Bulgarina k Nikolaju I. Izdateľstvo URAO, Moskva 1998.

Anderson, R.: N. M. Karamzin's Prose. Houston 1974.

Antoňák, A.: Sociokultúrna interpretácia románov M. Šolochova (Tichý Don, Rozoraná celina). Prešov 1998.

Areál – sociální vědy – filologie. Ed. Ivo Pospíšil. Kabinet integrované žánrové typologie, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2002.

Archangeľskij, A. S.: Žukovskij. Biografičeskij očerk. In: Polnoje sobranije sočinenij V. A. Žukovskogo v 12 tomach pod redakcijej, s biografičeskim očerkom i primečanijami prof. A. S. Archangeľskogo. Izdanije A. F. Marksa, S.-Peterburg 1902, I tom.

Atarova, K. N.: Lev Tolstoj i Lorens Stern. Izvestija AN SSSR, serija literatury i jazyka, 1974, 6, s. 508–515.

Avtuchovič, T. J.: Ritorika i russkij roman XVII veka. Grodno 1995.

Bachtin, M. M.: Problemy poetiki Dostojevskogo. Moskva 1963.

Bachtin, M.: Estetika slovesnogo tvorčestva. Moskva 1979.

Bachtin, M.: Voprosy literatury i estetiki. Moskva 1975.

Bailey, J.: Tolstoy and the Novel. New York 1966 (The Viking Press).

Barghoorn, F. C.: The Soviet Image of the United States. A Study in Distortion. New York 1950.

Bauer, M.: Romantheorie. Stuttgart 1997.

Bělič, O.: Španělský pikareskní román a realismus. Praha 1963.

Bém, A.: Tajemství osobnosti Dostojevského. Praha 1928.

Benjamin, W.: Vyprávěč, in: B. W.: Dílo a jeho zdroj. Praha 1979.

Berdjajev, N.: Duša Rossii. Moskva 1915. Čes. překlad: Duše Ruska. Petrov, Brno 1992.

Berdjajev, N.: Mirosozercanije Dostojevskogo. YMCA Press, Praga (Praha) 1923.

Berdjajev, N.: Smysl istorii. Berlin 1923.

Berg, M.: Literaturokratija: problema prisvojenija i pereraspredelenija vlasti v literature. Moskva 2000.

Berlin, I.: Russian Thinkers. Ed. by Henry Hardy and Aileen Kelly. London 1979.

Binová, G.: Tvorčeskaja evoljucija V. Šukšina. Brno 1988.

Bjornson, R.: The Picaresque Hero in European Fiction. University of Wisconsin Press 1977.

Boden, D.: Das Amerikabild im russischen Schrifttum bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Hamburg 1968.

Bogdanova, O. V.: Sovremennyj literaturnyj process (K voprosu o postmodernizme v russkoj literature 70–90–ch godov XX v.). Sankt-Peterburg 2001.

Boldinskaja osenʹ. Stichotvorenija, poemy, malenʹkije tragedii, povesti, skazki, pisʹma, kritičeskije statʹji, napisannyje A. S. Puškinym v sele Boldine Lukojanovskogo ujezda Nižegorodskoj gubernii osenʹju 1830. Sostaviteľ N. V. Kolosova. Soprovoditeľnyj tekst V. I. Porudominskogo i N. J. Ejdeľmana. Moskva 1974.

Booth, W. C.: Rhetoric of Fiction. Univ. of Chicago Press, Chicago 1961.
Botnikova, A. B.: E. T. A. Gofman i russkaja literatura (pervaja polovina XIX veka). K probleme russko--nemeckich literaturnych svjazej. Voronež 1977.
Brown, W.: A History of Eighteenth–Century Russian Literature. Ann Arbor 1980.
Budil, I.: Mýtus, jazyk a kulturní antropologie. Praha 1995.
Bucharkin, P. (ed.): Ritoričeskaja tradicija i russkaja literatura. Mežvuzovskij sbornik. Sankt-Peterburg 2003.
Bursov, B.: Dostojevskij a jeho svět. Odeon, Praha 1978.
Bursov, B.: Sud'ba Puškina. Leningrad 1986.
Butor, M.: Probleme des Romans. Műnchen 1968.
Catteau, J.: La Création littéraire chez Dostoïevski. Paris 1978.
Cavanagh, C.: Synthetic Nationality: Mandelshtam and Chaadaev. Slavic Review, Winter 1990, s. 597–610.
Clark, J. W.: The Language and Style of Anthony Trollope. London 1976.
Clive, G.: The Broken Icon: Intuitive Existentialism in Classical Russian Fiction. New York 1972.
Cross, A.: N. M. Karamzin: A Study of His Literary Career, 1783–1803. Carbondale and Edwardsville 1971.
Čeremin, G. S.: Russkije pisateli o Sojedinennych štatach Ameriki. Moskva 1952.
Černec, L.: Literaturnyje žanry. Moskva 1982.
Červeňák, A.: Človek a text. Nitra 2001.
Červeňák, A.: Človek v texte. Nitra 2002.
Červeňák, A.: Tajomstvo Dostojevského. Nitra 1991.
Červeňák, A.: Začiatky a konce. Bratislava 2002.
Čistov, K.: Russkaja narodnaja utopija (Genezis i funkcii social'no-utopičeskich legend). Sankt--Peterburg 2003.
Čiževskij, D.: History of Russian Literature, from the Eleventh Century to the End of the Baroque. The Hague 1960.
Danow, D. K.: Subtexts of The Brothers Karamazov. Russian Literature, 15 February 1982, North-Holland, s. 173–208.
Demin, A. S.: O drevnerusskom literaturnom tvorčestve. Opyt tipologii s XI po seredinu XVII vv. ot Ilariona do Lomonosova. Otv. red. V. P. Grebenjuk. Moskva 2003.
Demin, A. S.: Russkaja literatura vtoroj poloviny XVII – načala XVIII veka. Novyje chudožestvennyje predstavlenija o mire, prirode, čeloveke. Moskva 1977.
Dialog. Komparatystyka. Literatura. Profesorowi Eugeniuszowi Czaplejewiczowi w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej. Pod redakcją naukową Edwarda Kasperskiego i Danuty Ulickiej. Warszawa 2002.
Dneprov, V.: Čerty romana 20 veka. Moskva – Leningrad 1965.
Družnikov, J.: Uznik Rossii. Po sledam neizvestnogo Puškina. Roman-issledovanije. Trilogija. Moskva 2003.
Dubrow, H.: Genre. London – New York 1982.
Dunlop, J.: The History of Fiction. London 1845.
Ďurišin, D.: Čo je svetová literatúra? Bratislava 1992.
Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich: Wizualizacja w literaturze. Pod redakcją Bożeny Tokarz. Katowice 2002.
Eagleton, T.: Culture Wars. Primerjalna književnost, letnik 23, št. 1, Ljubljana, junij 2000.
Ejchenbaum, B.: Skvoz' literaturu. Sbornik statej. Leningrad 1924.
Eliade, M.: Mýtus a věčném návratu. Praha 1993.
Elšina, T.: Russkij kul'turnyj renessans: issledovanije problemy gumanizma v kontekste literatury XX veka. Kostroma 1999.
Epštejn, M.: Paradoksy novizny. O literaturnom razvitii XIX –XX vekov. Moskva 1998.
Epštejn, M.: Postmodernizm v Rossii. Literatura i teorija. Moskva 2000.
Erlich, V., Russian Formalism. History – Doctrine. 's–Gravenhage 1955.
Erlich, V.: Gogol. New Haven and London 1969.
Esthetics as Nightmare. Russian Literary Theory. Ed. By Charles A. Moser. Princeton University Press 1989.
Fanger, D.: Gogol and His Reader, in: Literature and Society in Imperial Russia 1800–1914. Stanford 1978.
Faustov, L. L. – Savinkov, S. V.: Očerki po charakterologii russkoj literatury serediny XIX veka. Voronež 1998.
Fennel, J. – Stokes, A.: Early Russian Literature. Berkeley 1974.
Fialová, D.: The Gothic Novel: Its Origin, Nature and Legacy. Brno 1973 (diplomová práce).
Florovskij, A. V.: Čechi i vostočnyje slavjane I.–II. Praha 1935–1947.

Fokkema, D. W.: Historia literatury: modernizm i postmodernizm. Instytut kultury, Warszawa 1994.
Folklore Genres. Edited by Dan Ben-Amos. Austin 1976.
Forster, E. M.: Aspects of the Novel. London 1927.
Forster, E. M.: Aspekty románu. Bratislava 1971.
Fowler, A.: Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford 1982.
Fowler, A.: The Life and Death of Literary Forms. In: New Directions in Literary History. Edited by Ralph Cohen. London 1974.
Franta, V.: Mistr a Markétka. Po stopách depersonalizace a dekonstrukce mýtu o ďáblu (nepublikovaná diplomová práce, Brno 2004, vedoucí práce prof. PhDr. Miroslav Mikulášek, DrSc.).
Freeborn, R.: The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace. Cambridge University Press 1973.
Friedemann, K.: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910.
Gasparov, B.: Literary Apocalypse. Eschatological Motifs in the Literary and Linguistic Polemic of 1815–1818. In: Issues in Russian Literature Before 1917. Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies. Edited by J. Douglas Clayton. Slavica Publishers, Inc., Columbus 1989, ss. 12, 33.
Gasparov, B.: : Literaturnyje lejtmotivy. Očerki po russkoj literature. XX vek. Moskva 1993.
Genis, A.: TreugoĺnikL avangard, socrealizm, postmodernizm. Moskva 1999.
Geršenzon, M. O.: P. J. Čaadajev: Žizń i myšlenije. Moskva 1908.
Gifford, H.: The Novel in Russia: from Pushkin to Pasternak. London 1964.
Gillespie, D.: The Twentieth–Century Russian Novel. An Introduction. Berg, Oxford – Washington 1996.
Golovin, K.: Russkij roman i russkoj obščestvo. S.-Peterburg 1897.
Gračeva, A.: Aleksej Remizov i drevnerusskaja kul'tura. S.– Peterburg 2000.
Greenwood, E. B.: Tolstoy: The Comprehensive Vision. J. M. Dent-Sons Ltd., London 1975.
Gregg, R.: Pushkin's Narratives and the Hex of Darkness. Slavic Review, Winter 1989, s. 547–557.
Grifcov, B. A.: Teorija romana. Moskva 1927.
Grigor'jev, A.: Estetika i kritika. Moskva 1980.
Grossman, L.: Poetika Dostojevskogo. Moskva 1925.
Gudzij, N. K.: Istorija drevnej russkoj literatury. Moskva 1938.
Gukovskij, G. A.: Realizm Gogolja. Moskva – Leningrad 1959.
Gukovskij, G. A.: Russkaja literatura XVIII veka. Moskva 1939.
Haman, A.: Historie literatury a sociologie, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, V 2, 2000, 11–12.
Hansen, K.: Dostoievski. Copenhagen 1973.
Hegel, G. W. F.: Estetika I.–II. Praha 1966.
Hempfer, K. W.: Gattungstheorie. München 1973.
Hennessy, B.: The Gothic Novel. Reading and London 1978.
Hernadi, P.: Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. Ithaca – London 1972.
Hesse, Petra: Die Welt erkennen oder verändern? Prometheus in der russischen Literatur von den Anfängen der Mythos–Rezeption bis M. Gorkij. Basel 2000.
M. Hladnik: Temeljni problemi zgodovinskega romana. Slavistična revija, letnik 47/1995, št. 1, januar–marec, s. 1–9; št. 2, april – juni, s. 183–200.
Hodrová, D. a kol.: … na okraji chaosu...Praha 2001.
Hodrová, D.: Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru. Praha 1989.
Hodrová, D.: Místa s tajemstvím. Praha 1994.
Hodrová, D.: Román ve 20. století – jeho teorie a praxe. Česká literatura 1994, 3, s. 227–254.
Hodrová, D.: Román zasvěcení. Praha 1993.
Horálek, K.: Dostojevskij a polyfonní román. Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury. Praha 1972, s. 49–58.
Horne, Ch. F.: The Technique of the Novel. New York – London 1908.
Housková, A.: Imaginace Hispánské Ameriky. Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech. Praha 1998.
Hrabák, J.: Čtení o románu. Praha 1981.
Hubík, S.: K postmodernismu obratem k jazyku. Boskovice 1994.
Humanistyka przełomu wieków. Pod redakcją Józefa Kozieleckiego, Wydawnictwo Akademiczne „Żak", Warszawa 1999.
Hvišč, J.: Poetika literárnych žánrov. Bratislava 1985.
Hvišč, J.: Problémy literárnej genológie. Bratislava 1979.

Iljin, I.: Postmodernizm: ot istokov do konca stoletija. Evoljucija naučnogo mifa. Moskva 1998.
Iljin, I.: Postmodernizm. Slovaŕ terminov. Moskva 2001.
Iljin, I.: Poststrukturalizm, dekonstruktivizm, postmodernizm. Moskva 1996.
Ingarden, R., Das literarische Kunstwerk. Halle 1931.
Ingarden, R.: Umělecké dílo literární. Praha 1989.
Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie). Projekt – metodologie – terminologie – struktura oboru – studie. Hlavní autoři: Ivo Pospíšil – Jiří Gazda – Jan Holzer. Editor: Ivo Pospíšil. Brno 1999.
Intelligentsia in the Interim. Recent Experiences from Central and East Europe. Ed. Fiona Björling, Slavica Lundensia 14, Lund 1995.
Isačenko, A. I.: Nikolaj Vasiĺjevič Gogoĺ i problemy russkogo relizma. Vedecká redakcia: Anton Eliáš, Oľga Kovačičová, vedeckí recenzenti: Andrej Červeňák, Soňa Paštéková. Bratislava 2003.
Istorija russkogo romana v dvuch tomach. Moskva – Leningrad 1962.
Istorija russkoj literatury XI–XVII vekov (red. D. S. Lichačov). Moskva 1980.
Istrin, V.: Očerk istorii drevnerusskoj literatury domoskovskogo perioda 11–13 vv. Petrograd 1922.
Ivanova, N.: Skrytyj sjužet. Russkaja literatura na perechode čerez vek. Sankt–Peterburg 2003.
Janaszek-Ivaničková, H.: Nowa twarz postmodernizmu. Katowice 2002.
Janaszek-Ivaničková, H.: Nowy problem w badaniach nad literaturą światową: postmodernizm. Pamiętnik Slowiański, XXXVIII/XXXIX (1988–1989), s. 211–224.
Jehlička, M.: Vyprávěčské umění Lva Tolstého (Raná tvorba). Praha 1968 (1970).
Jelisejev, I. A. – Poljakova, L. G.: Slovaŕ literaturovedčeskich terminov. Rostov–na–Donu 2002.
Jelistratova, A. A.: Gogoľ i problemy zapadnojevropejskogo romana. Moskva 1972.
Jens, W.: Pan Meister. Dialog o románu. Praha 1967.
Jeremin, M.: Puškin publicist. Moskva 1963.
Juvan, M.: Žanrska identiteta in medbesedilnost, Primerjalna kniževnost, 2002, 1, s. 9–26.
Kallinikov, J.: Lev Tolstoj – tragedie sexuální. Symposion, Praha 1931.
Kardyni-Pelikánová, K.: Czesko-polskie spotkania literackie. Komparatystyka – Genologia – Przekład. Brno 2000.
Kasperski, E.: Przysłość i zasady genologii. O czeskiej szkole genologicznej z Brna. Zagadnienia rodzajów literackich, tom XLII, zeszyt 1–2 (83–84), Łódź 1999, s. 181–196
Kautman, F.: F. X. Šalda a F. M. Dostojevskij. Praha 1968.
Kautman, F.: K typologii literární kritiky a literární vědy. Praha 1996.
Kautman, F.: Literatura a filosofie. Praha 1968.
Kautman, F.: F. M. Dostojevskij – věčný problém člověka. Praha 1992.
Kautman, F.: O literatuře a jejích tvůrcích (Studie, úvahy a stati z let 1977–1989). Praha 1999.
Kautman, F.: Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského. Praha 1993.
Kautman, F.: Svět Franze Kafky. Praha 1990.
Keiter, H., Kellen, T.: Der Roman. Essen 1912.
Keldyš, V. A.: Novoje v kritičeskom realizme i jego estetike. In: Literaturno–estetičeskije koncepcii v Rossii konca XIX–XX vv. Moskva 1975, 66–71.
Klimowicz, T.: Obywatełe Arkadii. Łosy pisarzy rosyjskich. Wrocław 1994.
Klotz, V.: Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965.
Kokšeneva, K.: Russkij konservatizm v literature i obščestvennoj mysli XIX veka. Moskva 2003.
Kolotajev, V.: Poetika destruktivnogo Erosa. Moskva 2001.
Komparatistika a genológia. Bratislava 1973.
Konrad, N. I.: Zapad i Vostok. Moskva 1972.
Kontext – překlad – hranice. Studie z komparatistiky. Praha 1996.
Kontinuita romantizmu. Vývin – súvislosti – vzťahy. Editor: Jozef Hvišč. Bratislava 2001.
Koron, A: Avtobiografija, fikcija in roman: O možnostih žanra ‚roman kot avtobiografija'. Primerjalna književnost 2003, št. 2, s. 65–86.
Kostřica, V.: Próza N. S. Leskova. Olomouc 1980.
Kostřica, V.: Studie z ruské klasické literatury. Praha 1986.
Kovskij, M.: Master psichologičeskoj novelly. In: A. Grin: Psichologičeskije novelly. Moskva 1988.
Kozielecki, J.: Transgresja i kultura. Warszawa 1997.
Kožinov, V.: K sociologii russkoj literatury XVIII – XIX vekov (K probleme literaturnych napravlenij). In: Literatura i sociologija. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1977, s. 137–177.
Kožinov, V.: Zrození románu. Praha 1965.
Kraskowska, E.: Piórem niewieścim. Z problemów

prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego. Wydanie II przejrzane i zmienione. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.
Krausová, N.: Epika a román. Bratislava 1964.
Krausová, N.: Príspevky k literárnej teórii. Poetika románu. Bratislava 1967.
Krausová, N.: Rozprávač a románové kategórie. Bratislava 1972.
Krausová, N.: Poetika v časoch za a proti. Bratislava 1999.
Krejčí, K.: Fyziologická črta v české literatuře. In: Slovanské studie, Brno 1979, s. 59–73.
Krejčí, K.: Heroikomika v básnictví Slovanů. Praha 1964.
Krejčí, K.: Sociologie literatury. Editoři: Ivo Pospíšil – Miloš Zelenka. Brno 2001. Úvodní studie: I. Pospíšil – M. Zelenka: Souvislosti sociologického přístupu k literatuře a komparatistické impulsy Karla Krejčího v meziválečném období: na pomezí sociologismu a strukturální estetiky, s. 5–32.
Kröller, E.-M.: Kafka's Castle as Inverted Romance. Neohelicon IV, 3–4, Budapest 1976.
Kšicová, D.: Poéma za romantismu a neoromantismu, Brno 1983.
Kšicová, D.: Secese: Slovo a tvar. Masarykova univerzita, Brno 1998.
Kupko, V.: Novaja proza kak sociokul'turnyj fenomen. Prešov 2000.
Kuricyn, V.: Kniga o postmodernizme. Jekaterinburg 1992.
Kuricyn, V.: Russkij literaturnyj postmodernizm. Moskva 2000.
Lämmert, E.: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.
Lantz, K. A.: Nikolaj Leskov. Boston 1979.
Lathrop, H. B.: The Art of the Novelist. London 1921.
Lauer, R.: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. Verlag C. H. Beck, München 2000, 116.
Leskoviana. A cura di D. Cavaion e P. Cazzola. Bologna 1982.
Lichačev, D. S. – Pančenko, A. M.: „Smechovoj mir" Drevnej Rusi. Leningrad 1976.
Lichačev, D. S.: Literatura drevnej Rusi v literaturnom processe srednevekov'ja. Moskva 1980.
Lichačev, D. S.: Poetika drevnerusskoj literatury. Leningrad 1967.
Lichačov, D. S.: „Slovo o polku Igoreve" i kul'tura jego vremeni. Leningrad 1978.
Lichačov, D. S.: Kuľturnoje nasledije Drevnej Rusi. Moskva 1976.
Lichačov, D. S.: Poezija sadov: k semantike sadovo-parkovych stilej. Moskva 1982.
Lichačov, D. S.: Razvitije russkoj literatury X–XVII vekov. Epochi i stili. Leningrad 1973.
Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata. Warszawa 1996.
Literatura. Mit. Sacrum. Kultura. Redaktorzy Maria Cymborska-Leboda, Witold Kowalczyk. Rossica Lublinensia II. Lublin 2002.
Literatura rosyjska i jej kulturowe konteksty. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1990.
Litteraria Humanitas V – Západ a Východ II. Tradice a současnost (Literární směry a žánry ve slovanských a západních literaturách jako reflexe stavu světa). Red. Miroslav Mikulášek, spoluredaktoři: Jaroslav Fryčer, Ivo Pospíšil. Brno 1998.
Litteraria Humanitas VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Editoři: Danuše Kšicová, Ivo Pospíšil. Brno 1998.
Litteraria Humanitas VIII – Komparatistika – Genologie – Translatologie. Krystyna Kardyni–Pelikánová. Vědecký redaktor: Ivo Pospíšil, výkonný redaktor: Ludvík Štěpán. Brno 2000.
Litteraria Humanitas XI. Crossroads of Cultures: Central Europe, Kreuzwege der Kulturen: Mitteleuropa, Křižovatky kultury: Střední Evropa, Перекрестки культуры. Средняя Европа. Ed.: Ivo Pospíšil. Brno 2002.
Ljackij, E.: Historický přehled ruské literatury. Část I. Staré ruské písemnictví (XI.–XVII. stol.). Přel. Žofie Pohorecká. Praha 1937.
Ljackij, E.: Historický přehled ruské literatury. Část II. Ruské písemnictví osmnáctého století. Praha 1941, s. 5 (jediný zachovaný výtisk má podobu korektur svázaných do pevných desek).
Lomunov, K.: Estetika Ľva Tolstogo. Moskva 1972.
Lotman, J. – Uspenskij B.: Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts). Poetica 1977, 1.
Lotman, J.: Puškin. Praha 1987.
Lotman, J.: Roman A. S. Puškina „Jevgenij Onegin". Kommentarij. Posobije dlja učitelja. Leningrad 1980.
Lotman, J.: Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva 1970.
Lotman, J.: Text a kultúra. Bratislava 1994.

Lubbock, P.: The Craft of Fiction. London 1921.
Lukács, G.: Die Theorie des Romans. Berlin 1920.
Lukács, G.: Metafyzika tragédie. Teorie románu. Praha 1967.
Lyotard, J.-F.: O postmodernismu. Praha 1993.
M. Bachtin: Román jako dialog. Praha 1980.
Magny, C.-E.: The Age of the American Novel: the film aesthetic of fiction between the two wars. New York 1972.
Magris, C.: Dunaj (ital. Danubio, 1986). Odeon, Praha 1992.
Makogonenko, G. P.: Nikolaj Karamzin i jego „Pis'ma russkogo putešestvennika". In: N. M. Karamzin: Pis'ma russkogo putešestvennika. Povesti. Moskva 1980, s. 3–24.
Mann, J.: Russkaja literatura XIX veka. Epocha romantizma. Moskva 2001.
Mandát, J.: Ruská sentimentální povídka. In: J. M.: Ruská sentimentální povídka I.–II. Úvodní studie – Texty – Komentáře. Praha 1982.
Mańkovskaja, N.: Estetika postmodernizma. Sankt--Peterburg 2000.
Mann, J.: V poiskach živoj duši. Moskva 1984.
Margolin, U.: On Three Types of Deductive Models in Genre Theory. Zagadnienia rodzajów literackich 1974, z. 1, s. 5–19.
Masaryk, T. G.: Rusko a Evropa, I–III. Praha 1996.
Mathauser, Z.: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Brno 1988.
Mathauser, Z.: Literatúra a anticipácia. Bratislava 1982.
Mathauser, Z.: Triáda uměleckých druhů. In: Litteraria Humanitas I. Genologické studie. Brno 1990, s. 10–18.
Mathauserová, S.: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury. Praha 1986.
Mathauserová, S.: Drevnerusskije teorii iskusstva slova. Praha 1979.
Matyušová, Z.: Cestou k člověku (Viktor Astafjev a jeho doba). Nitra 2003.
Mc Lean, H.: Nikolai Leskov. The Man and His Art. Harvard University Press 1978.
McLean, H.: Gogol's Retreat from Love: Toward an Interpretation of Mirgorod. American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. The Hague 1959, 225–243.
Merežkovskij, D. S.: Duše Dostojevského, proroka ruské revoluce. Praha 1923.
Mérimée, P.: Stat'ji o russkoj literature. Moskva 2003.
Merkelbach, R.: Roman und Mysterium in der Antike. München und Berlin 1962.
Měšťan, A.: Česká literatura mezi Němci a Slovany. Praha 2002.
Meyer, P.: Dostoevskij, Naturalist Poetics and „Mr. Procharčin". Russian Literature, North–Holland, 15 August 1981, s. 163–190.
Mezger, W.: Hofnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts. Konstanz 1981.
Michałowska, T.: Genological Notions in teh Renaissance Theory of Poetry. Zagadnienia rodzajów literackich 1970, 2, s. 5–20.
Michałowska, T.: The Beginnings of Genological Thinking. Zagadnienia rodzajów literackich 1969, 1, s. 5–23.
Miko, F. – Popovič, A.: Tvorba a recepcia. Bratislava 1978.
Miko, F.: Estetika výrazu. Nitra 1969.
Miko, F.: Hodnoty a literárny proces. Bratislava 1982.
Mikula, V.: Od baroka k postmoderne. Interpretačné sondy do slovenskej literatúry. Levice 1997.
Mikulášek, M.: Myšlenkové a tvaroslovné enigma románu M. Bulgakova Mistr a Markétka. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, D 40, 1993, s. 69–82.
Mikulášek, M.: Fenomen avtobiografizma i tendencija k morfologičeskomu sintetizmu v sovremennoj sovetskoj literature. In: Neueste Tendenzen in der Entwicklung der russischen Literatur und Sprache. Probleme in Forschung und Lehre. Materialien des Internationalen MAPRJAL–Symposiums Regensburg, 19.–21. Oktober 1989. Hamburg 1992.
Minimalismus zwischen Leere und Exzeß. Mirjam Goller und Georg Witte (Hrsg.). Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999. Berlin 2001.
Močul'skij, K.: Dostojevskij: žizń i tvorčestvo. Paris 1947.
Molnar, A.: Poetika romanov I. A. Gončarova. Moskva 2004.
Morson, G. S.: Hidden in Plain View. Narrative and Creative Potentials in War and Peace. Stanford University Press 1987.
Morson, G. S.: The Boundaries of a Genre. Dostoevsky`s Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. University of Texas, Austin 1981.
Muckle, J.: Nikolai Leskov and the Spirit of Protestan-

tism. Birmingham 1978.
Muir, E.: The Structure of the Novel. London 1946.
Müller, B.: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München 1978.
Muller-Burki, E.-M.: Das Lächeln der schönen Helena. Nonverbales Verhalten in Tolstojs Roman Krieg und Frieden. Peter Lang, Bern – Frankfurt ma Main – New York – Paris 1989, Slavica Helvetica, Bd. 32.
Nadzieje i zagrożenia. Slawistyka i komparatystyka u progu nowego tysiąclecia. Studia ofiarowane Profesor Halinie Janaszek-Ivaničkovej. Pod redakcją Józefa Zarka. Katowice 2002.
Nebel, H. Jr.: N. M: Karamzin: a Russian Sentimentalist. The Hague and Paris 1967.
Neizdannyje pis'ma inostrannych pisatelej XVIII–XIX vekov iz leningradskich rukopisnych sobranij. Pod red. akad. M. P. Aleksejeva. Moskva – Leningrad 1960.
Nešpor, P.: L. N. Tolstoj. Praha 1971.
Nešpor, P.: Umělecký svéráz pozdních povídek L. N. Tolstého. Habilitační práce. Brno 1968.
Nicolai C.: Versuch einer Theorie des Romans. Quedlinburg – Leipzig 1819.
Nikonova: „Novyj čelovek" v russkoj literature 1900–1930-ch godov. Proektivnaja modeĺ – chudožestvennaja praktika. Voronež 2003.
Novák, A.: Kritika literární. Metody a směry. Zásady a prakse. Praha 1925.
Novák, A.: Mužové a osudy. Kniha studií a podobizen. Praha 1914.
Nycz, R.: Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. Universitas, Kraków 2000.
O poetice literárních druhů (M. Červenka, J. Holý, M. Jankovič, P. Janoušek, M. Kubínová, M. Mravcová). Sestavila a redigovala Marie Kubínová. Praha 1995.
O religii L'va Tolstogo. Moskva 1912.
O svetovom románe. Zborník štúdií. Red. Mikuláš Bakoš. Bratislava 1967.
Odinokov, V. G.: „I daľ svobodnogo romana..." Novosibirsk 1983.
Odinokov, V. G.: Chudožestvennaja sistemnosť russkogo romana. Novosibirsk 1976.
Odinokov, V. G.: Chudožestvenno–istoričeskij opyt v poetike russkich pisatelej. Novosibirsk 1990.
Okuň, S.: Rossijsko–amerikanskaja kampanija. Moskva – Leningrad 1939.
Orlov, A.: Drevnjaja russkaja literatura XI – XVII vekov. Moskva – Leningrad 1937.
Orlov, P. A.: Russkij sentimentalizm. Moskva 1977.
Orwell, G.: Lear, Tolstoj a šašek. Světová literatura 1992, 1, 147–156.
Osemnáste storočie v ruskej literatúre. Zodpovedný red. Oľga Kovačičová. Bratislava 1996.
Passage, Ch.: The Russian Hoffmannists. The Hague 1963.
Peace, R. A.: Gogol's Old World Landowners. The Slavonic and East European Review, October 1975, 504–520.
Pelikán, J.: Napoleonské epopeje L. N. Tolstého a S. Žeromského. In: Slovanské studie, Brno 1979, s. 89-101.
Pen, Dmitrij: Dvojničestvo v russkoj sovetskoj lirike 1960–1980–ch. Voprosy literatury 1994, vypusk II, s. 3 – 29.
Pereverzev, V.: Literatura Drevnej Rusi. Moskva 1971.
Petrov, S.: Russkij istoričeskij roman XIX veka. Moskva 1984.
Petrů, E.: Zrcadlo skutečnosti. Kniha o středověké, renesanční a barokní parodii. Praha 2000.
Picchio, R.: Storia della letteratura russa antica. Milano 1959.
Piórem i wdziękiem. Kobiety w panteonie literatury rosyjskiej. Praca zbiorowa pod redakcją Wandy Laszczak i Darii Ambroziak. Opole 1999.
Pis'ma P. Ja. Čaadajeva iz-za granicy k bratu (1823–1826). S portretom avtora. Izdal A. A. Vilkov. Varšava 1912.
Písemnictví ruského středověku. Od křtu Vladimíra Velikého po Dmitrije Donského. Výbor textů 11.–14. století (s úvodní studií Zoe Hauptové Počátky literární vzdělanosti na Kyjevské Rusi, s. 11–33). Přel. E. Bláhová, Z. Hauptová, V. Konzal. Praha 1989.
Plesník, Ľ.: Estetika jednakosti. Tvaroslovné poznámky. Nitra 2001.
Poggioli, R.: Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue. Indiana Slavic Studies, III, Bloomington 1963, 54–72.
Pokorný, P.: Píseň o perle. Tajné knihy starověkých gnostiků. Praha 1986.
Pokorný, P.: Počátky gnose. Vznik gnostického mýtu o božstvu Člověk. Praha 1969.
Pokrovskij, V. A.: Problema vozniknovenija russkogo „nravstvenno–satiričeskogo" romana (O genezise „Ivana Vyžigina"). Leningrad 1933.
Pope, R. – Turner, J.: Towards Understanding Stavro-

gin. Slavic Review, Winter 1990, s. 543–553.
Popovič, A.: Poetika umeleckého prekladu. Bratislava 1971.
Porter, R.: Russia's Alternative Prose. Oxford/Providence 1994.
Porter, R.: Solzhenitsyn's One Day in the Life of Ivan Denisovich. Bristol 1997.
Posoškov, I. T.: Kniga o skudosti i bogatstve. Moskva 1951.
Pospelov, G. N.: Tipologija literaturnych rodov i žanrov. Vestnik Moskovskogo universiteta 1978, č. 4, s. 12–18.
Pospíšil, I.: Anglo–American Reflections in Russian Literature. Germanoslavica 1996, III (VIII), s. 67–75.
Pospíšil, I.: Genologie a proměny literatury. Brno 1998.
Pospíšil, I.: Sergij Vilinskij an der Masaryk–Universität in Brünn: Fakten und Zusammenhänge. Wiener Slavistisches Jahrbuch, Bd. 42, 1996, S. 223–230.
Pospíšil, I.: „Archipelag Gulag" i russkaja tradicija „preodolenija literatury". In: A. I. Solženicyn, Bratislava 1992, s. 69–77.
Pospíšil, I.: Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury (Poznámky k některým metodologickým problémům). Slavica Litteraria, X 1, 1998, s. 27–37.
Pospíšil, I.: Fragmentarnyj roman-chronika konca 20 veka („Nasledije isčeznuvšich svirelej", „Oves na kryšach" i „Derevjannyje piramidy" Jindržicha Zogaty: osobennosti žanra, stilja i poetiki). Stil 2003, Beograd, s. 259–271.
Pospíšil, I.: Labyrint kroniky. Brno 1986.
Pospíšil, I.: Literatura a úzkost: Ota Filip a Oksana Zabužko. Bohemica Litteraria, roč. 2001, V 4, s. 147–153.
Pospíšil, I.: My a oni: ve středu i na okraji. Poznámky k česko-ruským literárním vztahům. In: Dialog kultur I. Sborník příspěvků z odborného semináře – Hradec Králové 14. 11. 2001. Ústí nad Orlicí 2002, s. 13–39.
Pospíšil, I.: N. Leskov's Genres: Individuality and Tradition. In: Bahtin in humanistične vede. Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani, 19.–21. oktobra 1995. Ljubljana 1997, s. 265–272.
Pospíšil, I.: Ruská románová kronika. Brno 1983.
Pospíšil, I.: Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století. Brno 1998.
Pospíšil, I.: The Hidden Kernel of Paradox: the Chronicles of Anthony Trollope and Nikolai Leskov. Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien, VII (XII), 2000, Nr. 1, s. 35–40.
Pospíšil, I.: Tvar a funkce metarománu. Světová literatura 1984, č. 3, s. 251–253.
Pospíšil, I.: Václav Černý a ruská literatura. Slavia 1994, 3, s. 331–337.
Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe. Papers presented at na International Conference organised by the University of Silesia, Ustroń, 15–19 November, 1993. Katowice 1996.
Potebnja, A. A.: Estetika i poetika. Moskva 1976.
Pouillon, J.: Temps et roman. Paris 1946.
Prasch, J. L.: Reflexions sur les romans. Paris 1684.
Przebinda, G.: *Co robić* Nikołaja Czernyszewskiego. Próba „nierewolucyjnej" interpretacji, in: Literatura rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje. Pod redakcją Barbary Stempczyńskiej. Katowice 1995, s. 43–58.
Puškin – Issledovanija i materialy. Moskva – Leningrad 1982.
Rancour–Laferriere, D.: Puškin's Still Unravished Bride: A Psychoanalytic Study of Taťjana's Dream. Russian Literature 15 February 1989, s. 215–258.
Rennison, N.: Contemporary British Novelists. London 2005.
Richterek, O.: Umělecký styl prózy A. P. Čechova v interpretaci českých překladatelů. Hradec Králové 1987.
Richterek, O.: Úvod do studia ruské literatury. Hradec Králové 2001.
Román a „genius loci". Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře. Red. Anna Housková a Zdeněk Hrbata. Praha, sine.
Romanenko, A. P.: Sovetskaja slovesnaja kuľtura. Obraz ritora. Moskva 2003.
Rothe, H.: N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Bad Homburg, Berlin und Zürich 1968.
Rozanov, V. V.: Legenda o Velikom inkvizitore F. M. Dostojevskogo. Opyt kritičeskogo kommentarija. Moskva 1906.
Russian Culture at the Crossroads. Paradoxes of Post-Modernist Consciousness. Edited by Dmitry N. Shalin. Westview Press, Boulder, Col. 1996.
Ruttkowski, W. V.: Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik.

Bern 1968.
Sacharov, V. I.: Romantizm v Rossii: epocha, školy, stili. Očerki. Moskva 2004.
Sammons, J. L.: The Mystery of the Missing Bildungsroman, or: What Happened to Wilhelm Meister's Legacy? Genre, vol. XIV, s. 2, Summer 1981, s. 229–246.
Sauvage, J.: An Introduction to the Study of the Novel. Gent 1965.
Selbstenwurf und Geschlecht. Kolloquium des Interdisziplinären Zentrums für Frauen- und Geschlechterstudien an der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald. Herausgegeben von Ulrike Jekutsch. Königshausen&Neumann, Würzburg 2001.
Semenova, S.: Metafizika russkoj literatury. Moskva 2004.
Setschkareff, V.: N. V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin 1953.
Shaw, T. J.: Puškin on America: His „John Tanner". In: Orbis scriptus. Wilhelm Fink Verlag, München 1966, s. 739–756.
Schmid, U.: Ichentwurfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen. Basel 2000.
Scholes, R. – Kellog, R.: The Nature of Narrative. New York 1966.
Simpson, M.: The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents. Columbus 1986.
Sipovskij, V. V.: N. M. Karamzin, avtor „Pisem russkogo putešestvennika". Sankt–Peterburg 1899.
Sipovskij, V. V.: Očerki istorii russkogo romana I–II. Sankt-Peterburg 1909–1910.
Slapšak, S.: Pustolovski roman putuje na vzchod. Od trivialnega do nacionalnega, Preobrazba žanra. Ljubljana 1997.
Slovaŕ terminov moskovskoj konceptuaĺnoj školy (sest. A. Monastyrskij), Moskva 1999.
Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – Metode in zvrsti, Ljubljana, 5.–7. december 2002. Ljubljana 2003.
Smích a běs. Praha 1988.
Sosič, Zupan: Žanrski sinkretizem sodobnego slovenskega romana. Slavistična revija, letnik 51/2003, posebna številka, s. 251–260.
Sokolov, A.: Sud'by russkoj literaturnoj emigracii 1920–ch godov. Moskva 1991.
Sovremennyje metody analiza chudožestvennogo proizvedenija. Materialy naučnogo seminara 2–4 maja 2003, Grodno, Respublika Belaruś. Sostaviteli i redaktory: T. J. Avtuchovič, G. N. Jermolenko. Grodno 2003.
Spielhagen, F.: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.
Städtke, K.: O družeskoj perepiske v kružke N. V. Stankeviča, in: Semiosis, University of Michigan 1984.
Steinberg, M. D.: Proletarian Imagination: self, modernity, and the sacred in Russia, 1910–1925. Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 2002.
Stenborg, L.: Die Zeit als strukturelles Element im literarischen Werk. Uppsala 1975.
Striedter, J.: Der Schelmenroman in Russland: ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol'. Berlin und Wiesbaden 1961.
Stříbrný, Z.: Dějiny anglické literatury 1, Praha 1987.
Svatoň, V.: „Román životního zvratu" v ruské tradici. Křížové sestry A. M. Remizova. In: S. V.: Epické zdroje románu, Praha 1993, s. 81–95; také in: Román a „genius loci". Regionalismus jako pojetí světa v evropské a americké literatuře. Praha, sine, s. 7–24.
Svatoň, V.: Z druhého břehu. (Studie a eseje o ruské literatuře). TORST, Praha 2002.
Světové literatury 20. století v kostce. Pod vedením Iva Pospíšila zpracovali Simoneta Dembická, Jaroslav Kovář, Karolina Křížová, Petr Kyloušek a Irena Přibylová. Praha 1999.
Szmydtowa, Z.: Spoken and Literary Tale. Zagadnienia rodzajów literackich 1968, s. 5–25.
Šklovskij, V.: Teorie prózy. Praha 1948.
Šklovskij, V.: Tetiva. O odlišnosti podôb. Bratislava 1973.
Táborský F.: Puškin – pěvec svobody. Praha 1937.
Teorija literatury v dvuch tomach. Pod red. N. D. Tamarčenko. Moskva 2004.
The Cambridge History of Russian Literature. Ed. by Charles Moser. Cambridge 1989.
Theile, W.: Immanente Poetik des Romans. Darmstadt 1980.
Theories of Literary Genres. University Park and London 1978.
The Search for Self-Definition in Russian Literature. Ed. by Ewa Thompson. Houston 1991.
Thompson, E. M.: The Archetype of the Fool in Russian Literature. Canadian Slavonic Papers, vol. XV, 3, 1973, s. 245–273.
Tieghem, P. van: La Question des genres littéraires. Helicon, tome 1, fasc. 1–3, s . 99–105.

Tojbin, I. M.: Puškin i filosofsko-istoričeskaja mysľ v Rossii na rubeže 1820 i 1830 godov. Voronež 1980.
Tomaševskij, B.: Teorie literatury. Praha 1970.
Toporov, V. N.: Mif, ritual, obraz: issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo. Izbrannoje. Moskva 1994.
Toporov, V. N.: O mifopoetičeskom prostranstve. Izbrannyje staťji. Pisa 1994.
Tracing Literary Postmodernism. Editor: Tibor Žilka, Nitra 1998.
Troyat, H.: Tolstoy. London 1967.
Trzynadlowski, J.: Information Theory and Literary Genres. Zagadnienia rodzajów literackich, IV, z. 1, 1961, s. 31–40.
Trzynadlowski, J.: Rozważania nad semiologią powieśći. Wrocław 1976.
Tyňanov, J.: Literární fakt. Praha 1987.
Tynjanov, J.: Dostojevskij i Gogoľ. K teorii parodii. Petrograd 1921.
Typologie du roman. Wroclaw 1984.
Über den sittlichen Einfluss der Romane. Constanz 1826.
Under Eastern Eyes. The West as Reflected in Recent Russian Emigré Writing. Ed. by Arnold McMillin. London 1991.
Uzzell, T. H.: The Technique of the Novel. New York 1964.
Van Parijs, P.: The Ground Floor of the World: On the Socio-Economic Consequences of Linguistic Globalization. International Political Science Review 2000, vol. 21, No. 2, 217–233.
Vašák, P.: Autor, text a společnost. Praha 1986.
Vechi. Moskva 1909, pereizdano v 1967 g. izdateľstvom Posev, Frankfurt am Main.
Versuch über den Roman. Leipzig 1774.
Veselovskij, A. N.: Historická poetika. Bratislava 1992.
Veselovskij, A. N.: Iz istorii romana i povesti I.–II. Sankt-Peterburg 1886–1888.
Vilinskij, S., O literární činnosti M. J. Saltykova-Ščedrina. Brno 1928.
Vinogradov, V. V.: Evoljucija russkogo naturalizma. Gogoľ i Dostojevskij. Academia, Leningrad 1929.
Vogüé, E. M. de: Lev Tolstoj. Telč, sine.
Vogüé, M. de: Le Roman russe. Paris 1886.
Wanner, A.: Russian Minimalism: from the prose poem to the anti–story. Evanston, Northwestern University Press 2003.
Wellek, R.: Concepts of Criticism. New Haven and London 1963.
Welsch, W.: Naše postmoderní moderna. Praha 1993.
Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre. Herausgegeben von Klaus Städtke. Akademie Verlag, Berlin 1998.
Williams, G.: The Obsessions and Madness of Germann in Pikovaja Dama. Russian Literature, North-Holland, 15 November 1983. Special Issue. Russian Romanticism II, Puškin, s. 383–396.
Winckelmann, J. J.: Dějiny umění starověku. Stati. Praha 1986.
Wollman, F.: K methodologii srovnávací slovesnosti slovanské. Brno 1936.
Wollman, F.: Slovesnost Slovanů. Praha 1928.
Wollman, F.: Duch a celistvost slovanské slovesnosti. Praha 1948.
Wollman, S.: Slovo o pluku Igorově jako umělecké dílo. Praha 1958.
Woodward, S.: Pro-Creative Disorder in Gogolian Fiction. Russian Literature, North-Holland, 1 October 1989, s. 297–304.
Woronzoff, A.: Narrative Voice and the Inner Form of Tolstoy`s War and Peace. Russian Literature, North–Holland, 15 February 1989, s. 297–311.
Woźniak, A.: Tradycja ruska wedlug Aleksego Riemizowa. Lublin 1995.
Yonge, A. de: Dostoevsky and the Age of Intensity. London 1975.
Zadražil, L.(ed.): Východoevropská moderna a její evropský kontext. Praha 1999.
Zadražilová, M.: Ruská literatura přelomu 19. a 20. století. Praha 1995.
Zelenka, M.: Literární věda a slavistika. Academia, Praha 2002.
Zolotusskij, I.: Gogoľ. Moskva 1979.
Ždanov, V. A.: Poslednije knigi L. N. Tolstogo. Moskva 1971.

XXVII. Резюме

Настоящая монографиц *Русский роман, снова посещенный* с подзаголовком *История, стержневые пункты развития, теория и международный контекст: с начала по взгляд на современность*, восходящая к родственным изданиям автора, продолжает его исследования русского романа, которые начались еще в 70-е годы прошлого века частными статьями и позже книгами о русском романе-хронике, о хронике в общем и о некоторых романных явлениях русской литературы. Автор подчеркивает избирательный характер отдельных тем и глав и то, что он нарочно акцентирует менее выразительные и менее популярные формы, что, пожалуй, искони связано с его интересом к феномену аутсайдеров: русский роман выглядит снизу, следовательно, совсем иначе. Образуя собственную концепцию русского романа, он опирается на свое оригинальное понимание эволюционной парадигмы русской литературы, которую он называет пре-пост эффектом или пре-пост парадоксом. „Западные" образцы являются для русских – скорее чем возможностью для подражания – призывом к трансформации, к потоку неоконченных жанровых форм, которые, в результате, действуют не как несовершенные структуры, а как неожиданные инновации. Русский роман был на русской почве чужим явлением, между прочим, из-за неоконченной русской секуляризации, явлением, которым необходимо было, кажется любой ценой, овладеть, но для которого не была в достаточной мере подготовлена воспринимающая среда. Восприятие, так сказать, насилу, вопреки сопротивлению воспринимающей среды привело к становлению замечательной, инновационной жанровой формы и, в результате, к началу „золотого века" русской литературы как таковой и к тому, что она стала восприниматься как явление мирового значения. Исследование русского романа понимается автором как преддверие понимания русской литературы в целом и формирования ее синтетической исторической и теоретической концепции.

Основной чертой авторского понимания русского романа является его включение в более общие историко- и теоретико-литературные и методологические структуры; сверх того, и в контекст европейских и мировых литератур – внутренний компаративный характер работы присутствует, на самом деле, в каждой ее части.

Автор занимается русским романом не только с историко-литературной точки зрения; он, прежде всего, исходит из теории литературы и истории, теории и типологии романа как составной части общей теории литературы и, прежде всего, жанрологии (генологии).

Первая глава *Некоторые общие жанрологические (генологические) аспекты*, следовательно, опирается на историю и современное состояние литературной жанрологии (генологии) и на ее методологические возможности. Тоже к роману автор подходит сначала с общей позиции (*Некоторые аспекты теории, истории и типологии романа)*. В следующей главе, касающейся прямым образом русского романа (*Русский роман: базис отечественного и чужого*), он предстоит как специфический жанр именно на фоне общих жанрологических черт.

Исходным пунктом для изучения русского романа – кроме вводной части о XVIII веке и об антиномических романных структурах, а именно о двух сентиментальных романах А. Н. Радищева и Н. М. Карамзина, восходящих к концу этого века – является для него А. С. Пушкин, который – по его парадоксальному и сопротивительному восприятию жанра – представлет собой особую эмблему русской ситуации романного жанра. Речь идет не только о парадоксальности *Евгения*

Онегина как „романа в стихах“, но и о пушкинской страсти к роману, выраженной в десятках романных фрагментов и набросков.

В главе *Трансформация некоторых европейских романных моделей* обнаруживается важность плутовских и „готических“ структур, причем специфика русского романа усматривается в выражении философии текучести, а не событийности.

Ядром русского романа считается его историзм, его позиция литературного выразителя русской государственности и имперального характера: автор демонстрирует эти его свойства с самого начала вплот до второй половины XX века, в которой анализируются, между прочим, романы В. Белова, В. Солоухина, А. Битова, Ю. Домбровского, Д. Гранина, Б. Окуджавы и В. Пелевина.

В двух главах он особо занимается „готическими“ элементами и подспудным течением циклизации в русском романе, новое начало которого находится в натуральной школе, ее авторах, последователях и наследниках, но и противниках (Н. Гоголь, Н. Некрасов, И. Гончаров, И. Тургенев, Ф. Булгарин, Ф. Достоевский). Именно у Достоевского анализируются не только его ранние рассказы как преддверие более поздних крупных романов, которые исследовались автором в книге *Феномен сумасшествия в русской литературе XIX и XX веков* (Брно 1995), но и переходный пояс стационарных жанровых форм, которые романист культивировал в 50-е и 60-е годы XIX века (*Записки из Мертвого дома*, *Село Степанчиково и его обитатели* и др.); чеховский *Сахалин* считается транзитивным жанром, который возобновляет слишком статическую характерологическую структуру русского романа „золотого века“ посредством аутентичных, документальных элементов.

Романами Л. Толстого автор занимается даже два раза: в первый раз он считает их предшественниками модернизма, хотя именно с модернистскими течениями граф резко полемизировал, в другой раз он видит его искусство сооружать большие романные постройки из цепей значимых, на первый взгляд будто бы незначительных, периферийных художественных деталей (Г. С. Морсон: „random factors“), в чем опять можно усматривать остатки поэтологических импульсов натуральной школы (physiologie, физиологический очерк).

Борьба Н. С. Лескова с жанром романа и его поиски специфических романных форм, относящихся к сказу и хронике, показывается также в русле преемственности древнерусской и новой русской литературы (А. Ремизов).

Интеграционными романными структурами – идиллизацией, элегизацией и пикаризацией – автор занимается на материале русской литературы второй половины XX века (В. Белов, И. Штемлер, О. Куваев и др.).

Сильное, хотя парадоксальное тяготение к поэтологической и ценностной преемственности демонстрируется в рамках анализа романа Ю. Бондарева *Бермудский треугольник* (2000); структуры специфических разновидностей жанра автор исследует в „романе культурных слоев“ (*Кенгсберг* Ю. Буйды); в романе Леонида Добычина изучается „роман детали“ и теперь модное явление так называемого минимализма.

Авторское „новое посещение русского романа“ кончается в последней главе парадоксально, как и сам исследуемый жанр, его стабилизация и развитие в этой замечательной стране. Он представляет собой праобраз формирования государства и империи, одновременно, однако, он стоит против него и нее, образуя альтернативные модели посредством интровертизации, пародии, травестии, но и в виде сопротивления мейнстриму истории, движения против течения.

Россия и ее мысль всегда образовали и образуют альтернативные модели мирового развития вчера и сегодня: роман как доминантный жанр русской литературы трансцендирует из русской литературы в разные другие сферы, в которых он выходит за рамки узко понимаемой эстетической функции артефакта, усваивая и другие функции. Несмотря на это, русский роман можно считать стандартным литературным жанром, по крайней мере слишком особым, странным. Однако не учитывать его трансценденции, его ключевое общественное значение и его нарочно и, пожалуй, искусственно, крайне субъективно образуемую мессианистскую и проповедническую функции могло бы привести к тому, что некоторые его разновидности были бы для нас менее понятными или совсем непонятными – вчера, сегодня и завтра.

XXIX. Jmenný rejstřík

Ajgí, G. 18
Ajtmatov, Č. 25, 72, 105, 159
Alemán, M. 161
Alexandr I. 47, 89, 103, 110
Alkire, G. H. 83
Altermatt, U. 25
Ambroziak, D. 24, 197
Amfitěatrov, A. V. 150
Amundsen, R. 104, 105
Anderson, R. 33, 116, 191
Andrejev, L. 94, 114
Antoňák, A. 17, 191
Apuleius 28 – 30
Arakčejev, A. 89
Arbes, J. 115
Aristoteles 12, 13
Astafjev, V. 105, 106, 111, 196
Augustinus Aurelius 41
Austenová, J. 73
Avtuchovič, T. J. 191, 199
Avvakum Petrov 41 – 43, 52, 54, 92, 101, 102, 106, 114, 117, 120, 146, 148, 165, 168, 178, 179, 199
Babel, I. 71, 103
Bachtin, M. 12, 27, 29 – 31, 33, 34, 37, 38, 126, 127, 137, 138, 191, 196
Bachtin, V. 177, 181
Bailey, J. 33, 191
Baklanov, G. 165, 166
Bakoš, M. 33, 34, 197
Balcerzan, E. 19, 23
Balzac, H. de 28, 35, 126
Baratoff, N. 83
Baratynskij, J. viz Boratynskij, J. 54, 55, 88, 89
Bátonyi, G. 25
Bátorová, M. 182
Baťuškov, K. N. 165
Baudelaire, Ch. 139
Bauer, M. 34, 191
Béhar, P. 25
Bělič, O. 33, 116, 191
Bělinskij, V. G. 21, 85, 86, 93, 127
Bělorusec, A. 157, 160
Bělov, V. 95, 161, 183, 184
Bělyj, A. 19, 28, 94, 110, 120
Bém, A. 33, 116, 191
Benni, A. 155
Bentham, J. 75
Bercoff, G. Brogi viz Brogi Bercoff, G. 25
Berďajev, N. 51, 52, 80, 83, 91, 169, 171
Berkovskij, N. 34
Bestužev-Marlinskij, A. 73, 74, 89, 114, 141, 145
Bibiluri, T. 159
Bister, F. 25
Bitov, A. 72, 97 – 100, 183
Bix, E. 25
Bjornson, R. 33, 116, 191
Boden, D. 25, 33, 191
Bogomolov, V. 165
Bohr, N. 157
Boldt, F. 25
Bondarev, J. 5, 34, 42, 101, 102, 165 – 169, 171, 184
Brjullov, K. 150
Brown, W. 33, 116, 192
Brunetière, F. 11, 13 – 16
Buchleitner, K. 25
Bujda, J. 173, 176
Bulgakov, M. 29, 51, 80, 94, 97, 110, 159, 187, 188, 196
Bulgakov, S. ???
Bulgarin, F. 40, 52, 61, 65, 67, 70, 73 – 77, 80, 81, 83, 85, 87, 88, 124, 125, 184, 191
Bunin, I. 94
Bunyan, J. 145, 146
Burmeister, H.-P. 25
Bursov, B. 33, 69, 192
Busek, E. 25

Butkov, J. 128
Butor, M. 29, 192
Bykov, P. 147
Byron, G. 54, 55, 88
Caldwell, E. 158
Campanella, T. 102
Catteau, J. 33, 116, 192
Cervantes, M. de 28
Clive, G. 33, 116, 192
Collier, J. 15
Constant, B. 28, 36, 71
Cooper, J. F. 68
Cornwell, N. 52, 171
Cross, A. 33, 47, 52, 116, 192
Čaadajev, P. 44, 48, 76, 86, 92, 93, 193, 197
Čapek, K. 25, 80
Čech, S. 160
Čechov, A. 5, 68, 80, 101, 105, 131, 133 – 137, 145, 151, 162, 184, 198
Černěc, L. 192
Černý, V. 34, 198
Černyševskij, N. 17, 82, 83, 93, 97, 125, 129
Červeňák, A. 16, 24, 31, 33, 34, 51, 192, 194
Červenka, M. 34, 197
Čiladze, O. 158, 159
Čukovskij, K. 69, 177
Čulkov, M. 49, 74, 120, 122
Čyževskyj, D. viz Čiževskij, D. 116, 192
Dark, O. 18
Darwin, Ch. 14
Decloedt, L. 25
Děržavin, G. 38, 56, 89
Dickens, Ch. 28
Diderot, D. 28, 114
Dietl, J. 162
Dilthey, W. 13
Diment, G. 83
Dmitrijev, I. 55
Dobroljubov, N. 81
Dobyčin, L. 5, 136, 177, 179, 181, 184
Dombrovskij, J. 72, 99, 100, 183
Dorovský, I. 25
Dos Passos, J. 29, 162
Dostojevskij, F. 5, 16 – 18, 22, 24, 28, 31, 33 – 36, 40, 41, 51, 60, 67, 69, 73, 79, 80, 89, 91, 93, 94, 98, 99, 101, 106, 109, 110, 113 – 116, 120, 121, 124, 126 – 129, 131, 132, 135, 137, 138, 145, 154, 170, 179, 184, 191 – 194, 196, 198, 200
Družnikov, J. 63, 69, 192
Dubrow, H. 33, 192
Dunlop, J. 33, 192
Ďurišin, D. 11, 25, 38, 52, 192
Eagleton, T. 32, 34, 192
Eco, U. 29
Ehre, M. 83
Ejchenbaum, B. 71, 192
Eliade, M. 119, 121, 192
Eliáš, A. 39, 51, 194
Ellis, F. 166
Emin, F. 42, 94, 120
Emin, N. 94, 113
Engels, B. 143
Erben, K. 111, 115, 123
Erenburg, I. 121
Erlich, V. 24, 33, 116, 192
Fanger, D. 33, 116, 191
Farinelli, A. 14
Faulkner, W. 29
Fedin, K. 42, 133, 156, 179
Fennel, J. 33, 192
Fet-Šenšin, A. 72
Fialová, D. 116, 192
Fielding, H. 28, 30, 53, 125
Filip, O. 22, 198
Flaubert, G. 28, 31, 35, 150
Florovskij, A. 192
Fominová, T. 39
Forster, E. 27, 30, 33, 37, 193
Foucault, M. 17
Fourier, Ch. 83
Fowler, A. 12, 15, 16, 24, 158, 160, 193
Franta, V. 80, 83, 193
Freeborn, R. 33, 116, 193
Freud, S. 13
Frič, J. (Brodský, Martin) 146, 154
Frye, N. 15
Fuks, L. 108
Furmanov, D. 110
Galsworthy, J. 28, 158
García Márquez, G. 29, 188
Gazda, G. 22
Gercen, A. 34, 72, 126, 155, 199
Gessner, S. 45, 48, 160
Gibian, G. 94
Gifford, H. 33, 193
Gillespie, D. 24, 33, 136, 193
Ginzburgová, L. 108
Ginzburgová, N. 158

Gladkov, F. 94
Głowiński, M. 19
Gnědič, N. 160
Gnisci, A. 25
Goethe, J. 28, 30, 50, 73
Gogol, N. 18, 21, 24, 33, 34, 39, 40, 51, 60, 68, 72, 76, 80-83, 85, 87, 91, 93, 98, 106, 110, 113-117, 123-128, 154, 159, 178, 183, 192, 194, 196, 197, 199, 200
Goldschweer, U. 181
Goller, M. 136, 181, 196
Golovin, K. 193
Gončarov, I. 30, 53, 81, 83, 86, 126, 129, 167, 168, 184
Gorkij, M. 19, 28, 37, 68, 94, 95, 100, 105, 120, 132, 133, 139, 142, 145, 154, 156, 158, 162, 179, 188
Gračevová, A. 153, 155, 156, 193
Granin, D. 73, 109, 110, 183
Gray, T. 161
Greč, N. I. 74
Greenwood, E. B. 33, 193
Gribojedov, A. 21, 55, 64, 65, 74, 81
Grifcov, B. 30, 37, 193
Grigorjev, A. 38, 173, 175, 178
Grimmelhausen, H. von 28
Grin, A. 72, 194
Grossman, L. 193
Grossman, V. 94
Grübel, R. 181
Gudzij, N. 38, 194
Gukovskij, G. 193
Hálek, V. 141
Haman, A. 17, 24, 193
Hankiss, J. 14
Hansen-Löve, A. 136, 181
Havlíček, J. 115
Hegel, G. W. F. 27, 29, 33, 43, 85, 193
Heine, H. 173
Heisenberg, W. 157
Héliodóros 28
Hemingway, E. 29, 173
Hennessy, B. 116, 193
Herder, J. G. 45
Hernadi, P. 12, 14, 15, 193
Hippokrates 20
Hladnik, M. 32, 34, 193
Hnitka, J. 180, 182
Hodrová, D. 20, 31, 33, 34, 116, 121, 193
Hoffmann, E. T. A. 24, 28, 34, 36, 40, 114, 117, 123, 124, 131, 197
Hogg, J. 72
Holeček, J. 158
Holý, J. 34, 197
Hostovský, E. 22, 24, 115, 116, 194
Housková, A. 32, 34, 193, 198
Hrabák, J. 12, 33, 116, 193
Hrabě, V. 141
Hugo, V. 28, 126
Huch, R. 89
Hvišč, J. 16, 24, 193, 194
Hykisch, A. 182
Chardin, P. Teilhard de 72
Charitonov, J. 18
Chateaubriand, F. R. 87
Chénier, A. 88
Ibler, R. 25, 69, 121
Isačenko, A. V. 39, 40, 194
Ivanov, V. 176
Ivanovová, N. 36, 194
Jakobson, R. 12
James, H. 125
Janaszek-Ivaničková, H. 24, 194, 197
Janecek, G. 181
Jankovič, M. 34, 197
Janoušek, P. 34, 197
Jasenskij, B. 72
Jekutsch, U. 24, 199
Jelistratov, V. 18
Jelistratova, A. 40, 194
Jens, W. 33, 116, 194
Jeremenko, A. 18
Jermolenko, G. N. 199
Jerofejev, Venědikt 110
Jerofejev, Viktor 18
Jesenin, S. 165
Jesin, S. 72, 106 – 109
Jevtušenko, J. 18, 165
Jonson, Ben 21, 24
Joyce, J. 28, 83, 129, 158
Jung, C. G. 13
Juvan, M. 24, 194
Kafka, F. 22, 24, 195
Kalista, Z. 41
Kant, I. 44, 45, 88, 178
Kantěmir, A. 38, 72
Karamzin, N. M. 33, 34, 36, 38, 42-50,52, 53, 59, 63, 86, 87, 89, 93, 94, 112, 114, 116, 117, 120, 131, 132, 178, 183, 191, 192, 196, 197-199
Kardyni-Pelikánová, K. 194, 195

Kasperski, E. 16, 52, 192, 194
Kašafutdinov, I. 101, 159
Kautman, F. 24, 31, 33, 34, 116, 194
Kaverin, V. 121, 177
Keller, G. 30
Kim, A. 25, 72, 105, 159
Klíma, L. 115
Klimowicz, T. 194
Klotz, V. 33, 116, 194
Kluckhohn, P. 89, 90
Kocmanová, J. 72
Konrad, N. 39, 194
Konstantin 92
Korolenko, G. V. 135
Koron(ová), A. 32, 34, 194
Kotljarevskyj, I. 40
Kovačić, L. 32
Kovačičová, O. 34, 39, 51, 117, 194, 197
Kozielecki, J. 19, 24, 25, 193, 194
Kožinov, V. 30, 33, 39, 85, 113, 194
Krajevskij, A. 129
Kraskowska, E. 24, 194
Krausová, N. 33, 195
Krejčí, K. 19, 24, 33, 52, 116, 126, 129, 195
Kröller, E.-M. 33, 195
Krylov, I. A. 57
Krystýnek, J. 77
Kšicová, D. 25, 77, 116, 195
Kubínová, M. 34, 197
Kuhn, T. 18
Kulakovskij, A. 97
Kundera, M. 82
Kupko, V. 18, 24, 195
Kuranov, J. 96, 161
Kuvajev, O. 162, 163, 184
Kuželová, O. 39
Kvapil, M. 25
Lafayette, Madame de 28
Lämmert, E. 33, 195
Laszczak, W. 25, 197
Lauer, R. 50, 52, 166, 171, 195
Lavater, J. 45, 46
Laxness, H. K. 158
Lažečnikov, I. 73, 77
Learmont of Ercildoune, T. 72
Legátová, Květa (Věra Hofmanová) 179, 182
Leks, M. I. 64
Lenin, V. I. 91, 143
Leonov, L. 94, 133, 156, 179
Lermontov, M. J. 37, 71-73, 77, 86, 98, 106, 124, 141, 147
Lesage, F. R. 28, 74
Leskov, N. S. 5, 37, 42, 51, 54, 63, 67, 71, 77 102, 120, 121, 122, 131, 133, 136-138, 145-151, 153-156, 162, 168, 171, 179, 180, 184, 194-196, 198, 199
Lévinas, E. 56
Levšin, P. 120
Lewis, S. 114, 158
Lichačov, D. S. 35, 37, 38, 44, 50, 88, 120, 168, 194, 195
Lindken, H. U. 34
Ljackij, J. 33, 37, 38, 39, 145
Lo Gatto, E. 53
Locke, J. 75
Lomonosov, M. V. 38, 63, 75, 77, 192
Loščic, J. M. 83
Lotman, J. 92, 110, 116, 195
Lovecraft, H. 123
Lubbock, P. 30, 33, 37, 138, 196
Lukács, G. 29, 33, 37, 196
Macpherson, J. 45
Macura, V. 20
Mácha, K. H. 55, 141
Machar, J. S. 141
Majerová, M. 158
Makanin, V. 72, 109
Makara, S. 90, 126
Mamlejev, J. 18
Mandát, J. 34, 49, 52, 116, 196
Mandelštam, O. 110, 176
Manifold, J. 72
Mann, J. 21, 89, 124, 196
Mann, T. 28, 29, 30, 158
Margetinová, K. 39
Margolin, U. 15, 24, 196
Marino, A. 15, 77
Markovyč, A. V. 154
Martinek, L. 25
Masaryk, T. G. 31, 37, 83, 91, 110, 117, 143, 196
Mathauser, Z. 119, 121, 136, 196
Mathauserová, S. 34, 41, 110, 117, 122, 156, 196
Matuška, A. 80
McLean, H. 24, 154, 196
Mejszutowicz, Z. 83
Melnikov-Pečerskij, P. I. 105
Merežkovskij, D. S. 91, 93, 110, 114, 137, 196
Merkelbach, R. 34, 196
Mészáros, G. 25

Mikula, Valér 31, 34, 182, 196
Mikuláš I. 108, 150
Mikulášek, M. 83, 193, 195, 196
Milton, J. 87
Mocha, F. T. 83
Molière 42, 97
Molnar, A. 196
Moore, T. 64
Moritz, K. P. 24, 45
Morson, G. S. 34, 138, 140, 141, 181, 184, 196
Mravcová, M. 34, 197
Mrázek, R. 153
Muir, E. 30, 37, 138, 197
Mukařovský, J. 17
Müller, B. 34, 117, 197
Musil, R. 28
Musset, A. de 36, 71, 88
Nabokov, V. 67, 82
Napoleon 57, 63, 67, 71, 77, 86, 89, 93, 96, 103, 127
Narežnyj, V. T. 49, 73, 74, 161
Nebel, H. M. Jr. 34, 43, 52, 117, 197
Necker, J. 55
Někrasov, N. 82, 125, 126, 183
Němcová, B. 115, 146, 154
Neruda, J. 141
Nestor 42, 92, 93, 110, 146
Nietzsche, F. 71, 72, 73, 76, 139
Nikitin, A. 101, 120
Nikon 41, 101
Odinokov, V. G. 157, 197
Odojevskij, V. F. 93, 126, 128
Okudžava, B. 102, 103, 183
Oleša, J. 73, 94
Ordónez de Montalva, G. 28
Origenes 138
Orlov, P. A. 197
Orwell, G. 139, 197
Ostrovskij, A. 126
Ostrovskij, N. 24
Ovidius Naso, P. 125, 136, 161
Pallová, D. 52
Panovová, V. 92, 162
Paperny, V. 133, 181
Paskevič, I. 64, 66
Passage, Ch. 24, 34, 117, 197
Pasternak, B. 19, 3
Paštéková, S. 51, 194
Patočka, J. 31
Peace, R. A. 24, 83, 197
Pelevin, V. 110, 183
Pelikán, J. 140, 197
Perovskij, A. viz Pogorelskij, A. 114, 120
Petr I. Veliký 43, 75, 87, 91, 92
Petrarca, F. 55
Petronius 29, 68
Pilňak, B. 162
Pinget, R. 29
Pirjevec, N. 32
Plechanov, G. V. 39
Poggioli, R. 24, 197
Pogorelskij, A. 114, 126, 128
Pohorecká, Ž. 33, 38, 39, 116, 195
Pokrovskij, V. A. 197
Polevoj, N. 77
Popov, J. 18
Porter, R. 94, 129, 136, 198
Posoškov, I. T. 76, 198
Pospělov, G. 12
Pospíšil, I. 7, 16, 24, 25, 52, 69, 83, 116, 117, 136, 160, 163, 170, 185, 191, 194, 195, 198, 199
Potebňa, A. A. 13, 38, 198
Prigov, D. 18
Pristavkin, A. 163
Prišvin, M. 105, 188
Prjachin, G. 108
Proust, M. 28, 30, 129, 158
Prus, B. 150
Przebinda, G. 83, 198
Přemysl Otakar I. 173
Pugačov, J. 61, 66, 86, 87
Puškin, A. S. 18, 21, 34-36, 39, 40, 53-57, 59-75, 81, 85-88, 91, 93, 96-100, 106, 113, 120 ,123, 133, 138, 141, 146, 179, 183, 191, 192, 195, 198, 199, 200
Rabelais, F. 28, 29
Radcliffová, A. 28, 73, 114
Radiščev, A. N. 36, 39, 42, 48, 50, 89, 93, 113, 120, 134, 178, 179, 183
Rasputin, V. 51
Razumovskij, A. K. 114
Remizov, A. 5, 51, 67, 94, 120, 133, 136, 153 – 156, 184, 191, 193, 199
Reymont, W. 158
Richardson, S. 28, 30, 50, 67
Richterek, O. 198
Robbe-Grillet, A. 29, 33
Rolland, R. 28, 30, 158
Rothe, H. 34, 42, 43, 52, 198
Rotrekl, Z. 41

Rousseau, J.-J. 28, 30, 45, 48, 50, 126, 129, 138
Ruttkowski, W. 12, 198
Rybakov, A. 94
Rylejev, K. F. 74, 145
Rytgev, J. viz Rytcheu, J. 25, 103 – 105, 159
Řezáč, V. 115
Sacharov, V. 69, 199
Saltykov-Ščedrin, M. J. 21, 37, 68, 82, 126, 151, 179, 200
Sammons, J. L. 34, 199
Scarron, P. 28
Scott, W. 36, 60, 68, 71, 72, 88, 123, 124, 138
Scudéry, Madelaine de 28
Semanovová, M. L. 133, 135
Semjonov, G. 72, 109
Senkovskij, O. 73
Shakespeare, W. 21, 100, 107, 139, 142, 173, 176
Schiller, F. 131, 161
Schmied, W. 79
Schopenhauer, A. 139
Schramm, C. 136, 181
Schrödinger, E. 157
Siedina, G. 25
Sienkiewicz, H. 150
Simonov, K. 94, 165
Simpson, M. 34, 117, 199
Siňavskij, A. 94
Sipovskij, V. V. 49, 50, 199
Skácel, J. 179
Skwarzyńska, S. 19
Slepcov, A. V. 129
Sobolevskaja, M. 114
Sologub, F. 114
Solouchin, V. 95 – 7, 183
Solovjov, V. 71, 72
Solženicyn, A. 33, 93, 94, 99, 129, 170, 198
Sorokin, P. 18
Sorokin, V. 18
Sosič Zupan, A. 32, 34, 199
Spielhagen, F. 34, 117, 199
Städtke, K. 71, 77, 136, 156, 199, 200
Staël, Madame de 63
Stalin, J. V. 34, 111, 165, 165
Steinová, G. 29, 158
Stender-Petersen, A. I. 50
Stendhal 28, 30
Sterne, L. 28, 30, 43, 56, 103, 125, 129, 138, 191
Stín, A. G. viz Vrzal A. 54, 153
Stokes, A. 33, 192
Strachov, N. 138
Striedter, J. 34, 117, 199
Stříbrný, Z. 24, 199
Süe, E. 81
Suchovo-Kobylin, A. V. 21
Sumarokov, A. 75
Svatoň, V. 31, 33, 34, 156, 199
Ševyrjov, S. 87
Šklovskij, V. 16, 33, 141, 191
Šljapkin, I. A. 156
Šolochov, M. 17, 28, 94, 158, 191
Štemler, I. 162, 184
Štěpán, L. 16, 195
Šukšin, V. 208
Taine, H. 17
Tamarčenko, G. J. 199
Těndrjakov, V. 102, 165
Těniševová, M. 97
Tennyson, A. 160
Thackeray, W. M. 28
Theokritos 160
Thiergen, P. 83
Tieghem, P. von 13, 14, 24, 199
Tjutčev, F. I. 34, 91, 128
Tobin, P. D. 34
Tolstoj, A. N. 94, 158, 177
Tolstoj, L. N. 18, 28-30, 33, 35, 36, 41, 64, 66-68, 77, 89, 91, 93, 101, 106,109,120, 121, 126, 129, 137-143, 151, 179, 184, 191, 193
Trediakovskij, V. 94, 120,
Trifonov, J. 110
Trollope, A. 192, 198
Trzynadlowski, J. 14, 34, 200
Turgeněv, I. S. 28, 71, 94, 126, 129, 145, 154, 179
Tyňanov, J. 200
Uffelmann, D. 181
Ulicka, D. 24, 52, 192
Uspenskij, B. 92, 110, 116, 195,
Uspenskij, G. 179
Uzzell, T. H. 34, 200
Vaculík, L. 179
Valerius, J. 28
Van Uffalen, H. 25
Vaslef, N. P. 83
Veltman, A. F. 73, 126
Vergilius Maro, P. 160
Veselovskij, A. N. 14, 25, 34, 116, 117, 195, 200
Vesjolyj, A. 162
Viewegh, M. 179

Vilinskij, S. 25, 38, 198, 200
Vinogradov, V. V. 200
Vjazemskij, P. 55, 74
Vladimír, kníže 92, 197
Vlašín, Š. 182
Vogüé, M. de 31, 34, 35, 117, 137, 138, 139, 200
Voltaire 28, 87
Vovčok, Marko 154
Vozněsenskij, A. 18, 165
Vrzal, A. 54, 153
Vulf, A. 60
Walpole, H. 28, 73
Walzel, O. 14
Warren, A. 38
Weiss, J. 115
Wellek, R. 13, 200
Wieland, Ch. 45
Winckelmann, J. 81, 87, 129, 200
Witte, G. 136, 181, 196
Wollman, F. 12, 38, 185, 200
Wollman, S. 51
Woolfová, V. 29, 83
Wyatt, T. 54
Yonge, A. de 24, 34, 200
Young, E. 125, 161
Zabužko, O. 20, 198
Zadražil, L. 24, 123, 200
Zadražilová, M. 200
Zagoskin, M. N. 62, 77, 93
Zajcev, B. 94
Zamjatin, J. 181
Zelenka, M. 24, 25, 52, 195, 200
Zinovjev, A. 169, 171
Zogata, J. 179, 198
Zola, É. 31
Zoščenko, M. 177
Žukovskij, V. A. 21, 54, 72, 94, 113, 125, 128, 165, 191