

I VO POSPÍŠIL

SYNTETICKÁ METODOLOGIE APOLLONA GRIGORJEVA

Zájem o některé polozapomenuté osobnosti a jevy ruského 19. století, který se v sovětské literární vědě výrazněji projevuje přibližně od 60. let, má důvody literárněhistorické, teoreticko-metodologické, ale také aktuálně literární: obrat sovětského písemnictví k hloubkovým vrstvám kultury, k mýtu, lidové slovesnosti, objevování literárních tradic, spojené s tvorbou V. Šukšina, V. Bělova, V. Solouchina, V. Rasputina a dalších, nutně vede k hledání předchůdců a souvislostí. Kromě tzv. velkých autorů a velkých tradic se objevují osobnosti z „druhé řady“, které často přesněji vyjadřují složitosti své doby a peripetie literárního vývoje. V. Kostřica o tomto jevu ve svém souboru studií píše: „Na vytváření konečné podoby literárního procesu se tedy zároveň s geniálními koryfeji podílejí i ti autoři, kteří sice nepatří k první garnituře (leckdy bývají dokonce neprávem vytlačováni z okruhu čtenářského i badatelského zájmu), ale jejichž tvorba často pregnančně vyjadřuje dobové i ideově estetické snažení. Jinými slovy — v jejich díle jsou mnohdy některé charakteristické postupy realizovány ve zřetelnější a jakoby obnaženější podobě než u renomovaných klasiků.“¹

V rozporném ruském 19. století nestály tyto osobnosti na vrcholku kulturní pyramidy, ale spíše tvořily spodní proud a ocitaly se tudíž ve zvláštním postavení experimentátorů, podivínů, „outsiderů“. Zhruba před 100—120 lety to byli mj. N. S. Leskov (1831—1895) a A. A. Grigorjev (1822—1864). Zatímco o prvním autorovi existují sovětské i západní monografie a také některé naše dílčí studie,² i když československá rusistika zatím neposkytla našemu čtenáři ucelenou monografii, druhý autor zůstal — pravděpodobně i vinou mnohotvárnosti svého talentu — zatím ve stínu vědeckého bádání. V 70.—80. letech však v SSSR znovu vyšly některé práce Apollona Grigorjeva, konkrétně vzpomínková a umě-

¹ Kostřica, V.: *Studie z ruské klasické literatury*. Praha 1986, s. 8.

² Гроссман, Л.: *Н. С. Лесков*. Москва 1945. Гебель, В.: *Н. С. Лесков. В творческой лаборатории*. Москва 1945. Другов, Б. М.: *Н. С. Лесков*. Москва 1957. Горячина, М. С.: *Сатира Лескова*. Москва 1963. Чуднова, Л. Г.: *Лесков в Петербурге*. Ленинград 1975. Столярова, И. В.: *В поисках идеала (Творчество Н. С. Лескова)*. Ленинград 1978. Mc Lean, H.: *Nikolai Leskov. The Man and His Art*. Cambridge, Mass., 1977. Kostřica, V.: *Průza N. S. Leskova*. Olomouc 1980. Pospíšil, I.: *Ruská románová kronika*. Brno 1983; též: *Labyrint kroniky*. Brno 1986.

lecká próza i estetické články.³ A. Žuravlevová v úvodu své rozsáhlé studie o Grigorjevově kritice ukazuje na zdánlivou nesouměřitelnost různých rysů jeho osobnosti, ale současně na jejich vzájemnou souvislost a propojenost: „Григорьева определяли как русского (несколько запоздалого) шеллингианца; последователя Т. Карлейла; эпигона раннего Белинского; славянофила; защитника ‚чистого искусства‘, бергсонянца до Бергсона... Все это какая-то удивительная смесь. И каждое из этих определений не то чтобы справедливо, но понятно, имеет объяснение. ‚Самобытник‘, создатель, органической критики‘ и странных терминов ‚допотопные явления‘, ‚цветная истина‘, ‚веяния‘, ‚растительная поэзия‘. Бурные и, как правило, незаконченные статьи. Цитаты ‚на всех языках‘. Переносы огромных кусков (не рассуждений и точек зрения, что было бы естественно, привычно, а именно текста) из статьи в статью. Легенды и сплетни, окружающие его имя. Стихи и сумбурная, затерявшаяся в журналах проза — не то исповедь, не то роман, не то критическая статья... Цыганские романсы, которые поют до сих пор. Все это между тем взаимосвязано, все бросает отсвет на собственно критическую деятельность Григорьева, которая не может быть понята не только вне контекста идейно-литературной борьбы эпохи, но и вне его личности и даже быта.“⁴

Určitým klíčem ke Grigorjevovým literárněvědným a estetickým koncepcím je jeho próza, zejména vzpomínkově laděná. Při vši rozevlátosti a neuspořádanosti zájmů, při vši exaltovanosti směřuje totiž k „přírodním“, biologicko-sociálním, tradičním institucím: „С одной стороны, тут есть общая примета моей эпохи, с другой, коли хотите, — дело физиологическое, родовое, семейное.“⁵

Vzpomínky dokládají i jeho mimořádnou senzibilitu k dobovým prouděním; ukazují, jak už jako dítě vnímal napětí po smrti Alexandra I. Poloha mezi citlivostí, vnímavostí, ostrou reagicí na společenskou atmosféru a snahou po uklidnění, harmonii, organickém sepětí všech životních složek, které se rodí z hlubin dětství, z důvěrné blízkosti ruské lidové tradice, je pro něho typická. Podle Grigorjeva je dilematem ruského národního charakteru kolísání mezi dvěma krajnostmi: vzmachem činorodé aktivity a nepochopitelnou snivou pasivitou: „Странная вот еще эта черта, между прочим, и опять-таки черта, как мне кажется, общая в нашем развитии, — это то, что мы все маленькие Петры Великие на половину и обломовцы на другую. В известную эпоху мы готовы с озлоблением уничтожить следы всякого прошедшего, увлеченные чем-нибудь первым встречным, что понравилось, и потом чуть что не плакать о том, чем мы пренебрегали и что мы разрушали.“⁶ Tuto dvojpólovost se snaží ve své koncepci života i literatury překonat „organickou“, „syntetickou“ metodologií, která tkví v duchovní kontinuitě. Působení pověrečných vyprávění (сыверия) a pověstí (предания), úlohu služebných, kteří v rodině statkáře Grigorjeva seznamovali malého chlapce s lidovou tradicí, zdůrazňuje kritik na několika místech svého memoárového díla: „Нет или мало песен народа, мне чуждых: звучавшие детскому уху, они отдались как старые знакомые в поздней моло-

³ Григорьев, А.: *Воспоминания*. Издание подготовил Б. Ф. Егоров. Ленинград 1980; туж: *Эстетика и критика*. Москва 1980.

⁴ Журавлева, А.: „Органическая критика“ Аполлона Григорьева. In: Григорьев, А.: *Эстетика и критика*. Москва 1980, с. 7.

⁵ Григорьев, А.: *Мои литературные и нравственные скитальчества (1862, 1864)*, in: А. Г., *Воспоминания*. Ленинград 1980, с. 11.

⁶ Tamtéž, s. 13.

достии, они, на время забытые, пренебреженные, поправные даже, как старые книги деда...⁷

Filozofická eklektičnost spolu s tendencí ke smířování a ke kompromisům postavila Grigorjeva „mezi proudy“ tehdejších ruských politických hnutí, postavila ho stranou pokrokového literárněkritického proudu reprezentovaného revolučními demokraty. Současně však jeho kritičnost a sebekritičnost, neustálá reflexe a sebereflexe dobové literatury mu umožnila poměrně hluboko nahlédnout do procesu utváření estetické hodnoty slovesného díla. Ve své době jeho „syntetická metodologie“ působila „liberálně“, ideově nevyhraněně; dnes však už nemusíme tolik zdůrazňovat slabé stránky jeho myšlení, ale naopak jeho mimořádnou schopnost komplexního hodnocení literárního díla. Na rozdíl od samoučelných estétských pojetí koncipuje Grigorjev estetickou funkci literatury jako výslednici společenských a psychologických faktorů. Nikoli náhodou uviděl například umělecky výrazné typy i v románu N. S. Leskova *Není kam jít* (Некуда, 1864), který, jak známo, nebyl kladně přijat ani revolučně demokratickou, ani reakční kritikou, nehledě na jeho několikanásobné zkomolení cenzurními zásahy.

Zárodky svérázného terminologického aparátu se objevují v Grigorjevově memoárové próze: pojmy „веяние“, „струя“, chápání společnosti jako živého organismu (stará Moskva jako город-растение). Když se v této próze dotýká uměleckého typu, ukazuje na typ „ремесlný“, který se umělcem „udělal“, stal se jím prací, a na typ „přírodní“, „rostlinný“: „Вальтер Скотт некоторым образом сделался, Анна Радклиф родилась — родилась прямо с своею страстью к развалинам, подземельям и могилам, с своим нервическим чутьем жизни теней, привидений и призраков, с своей отзывчивостью на мрачные и зверские страсти — и родилась притом из самой глубины английского духа...⁸“ V těchto řádcích je vyjádřena Grigorjevova přichylnost k „přírodním“ talentům, které se rodí z hlubin biologicko-sociálně magických struktur, ale současně vědomí uvědomělé práce, „řemesla“. Syntéza rodovosti, rodinnosti, „rostlinnosti“ a řemesla, práce, postupu, vůle je tak vyjádřena i v Grigorjevově tvorbě, která přímo nepatří k literární kritice a estetice. V koncepci vlastního vnímatelného dětství, v senzibilním vidění společenské reality zaujímá klíčové místo pojem života reálného a „života“ uměleckého díla; ostatně i z těchto důvodů bývá nazýván bergsonistou před Bergsonem. A. Grigorjev představuje vlastně svého druhu mezičlánek mezi Schellingem a jeho „Lebensphilosophie“ a A. Schopenhauerem, F. Nietzschem a kompaktní školou H. Bergsona a jeho následovníků. Grigorjev však zdaleka nevytváří z pojmu života nějaký samostatný filozofický systém; bere ho v jeho bio-sociální podobě, stejně jako souběžně s ním N. G. Černyševskij v disertaci *Estetické vztahy umění ke skutečnosti* (Эстетические отношения искусства к действительности, 1855). Pojem „život“ stál v tomto smyslu v opozici k mechanistické deskripci umění a proti schematickému převádění jazyka umění do jazyka strohé racionální úvahy. U Černyševského stojí život jako nejvyšší a neopakovatelný proti jeho schématu, „náhražce“ v uměleckém díle, u Grigorjeva zabraňuje krajnostem v chápání umění, zejména sociologickým a estétským. Pojem „život“ stojí u kolébky Grigorjevovy „organické kritiky“, chápání literatury jako harmonického celku. Krásno vzniká ze života naplněním jeho harmonie, plynulého spojení všech jeho částí bez extrémních výkyvů.

⁷ Tamtéž, s. 18.

⁸ Tamtéž, s. 69.

Ve stati *O pravdě a upřímnosti v umění* (*O правде и искренности в искусстве*, 1856) se nespokojuje s tzv. vnějškovými prostředky umění (внешние средства), tedy s veršem, slohem, zobrazením, ale dokládá, že dílo se rozvíjí, roste z básnickovy duše: „Можно ответить без запинки, что зерно всех чувствований и действий [...] лежало в душе их творца, что в них оно развилось только исключительно, на счет всех других свойств духа [...]“⁹ I v tomto takřka básnickém obraze se vrací pojem života, růstu, klíčení tvorby ze „zrna“ básnickovy duše. Organický růst předpokládá přirozenost, nikoli napětí, které je podle Grigorjeva zhoubou umění: „Напряженность, как ржавинка, оставляет свой след на чистой стали таланта и окончательно истощает таланты небольших размеров.“¹⁰ Ukazuje, jak například velikost Goetha spočívala právě v odklonu od dobových společenských a uměleckých směrů a napětí, které by jeho talent rozrušily, rozložily.¹¹ Na Mickiewiczově verši o lidové písni jako arše dědictví prezentuje, jak je tu postižen ochranný (хранительный) význam písně a umění ve vztahu k životu člověka a národa. Umění je pro každého skutečného umělce polem, na jehož konci je služba lidstvu a společnosti. To, že se někteří z nich obrátili proti tzv. užitečnosti, bylo vlastně protestem proti úzkému chápání užitečnosti umění: „Замечательно, что в эпохи более непосредственного творчества, в эпохи, например, Данта, Шекспира, даже в эпоху Мольера никому из этих великих поэтов вопрос о разъединении в их искусстве элемента чистого творчества и элемента общественного служения не приходил даже в голову...“¹² Je zřejmé, jak nespravedlivé byly výtky, že Grigorjev je zastáncem „čistého umění“; naopak: bez organického zakotvení talentu v půdě národa, kam se v podobě tvorby vrací, nemůže umění vůbec existovat: „[...] жизнь наша крепко связана с корнями, — как ни старались разрубить эту связь различные иноземные влияния — что у нас есть заветные идеалы, есть свои сложившиеся в прошлом и доселе живущие в настоящем созерцания...“¹³ Tzv. historická škola, která umění pokládá za výraz společenského života, se podle Grigorjeva mylí v tom, že tím myslí pouhou reflexi skutečnosti, která nemá ani minulost a která nesměřuje k budoucnosti, nemá ideál. Zde Grigorjev pochopil koncepcce „historiků“, tj. revolučních demokratů, příliš úzce; na druhé straně však oprávněně kritizoval jejich přímočaré hledání společenských typů v uměleckém díle jako skutečných obrazů reality, i když často šlo o obrazy zprostředkované složitostí tvůrčího aktu. V tom však současně nedocenil společenskokritickou a mobilizační funkci estetiky Černyševského, Dobroljubova a Pisareva. Všimněme si například, jak si počínal D. I. Pisarev při analýze Turgeněvova románu *Otcové a děti* (*Отцы и дети*, 1862). Polemizuje s kritikem Sovremennniku Antonovičem, který postavu Bazarova pokládá za karikaturu revoluční mládeže, a román posuzuje především jako umělecké dílo. Pisarev v rozsáhlé studii *Realisté* (*Реалисты*, 1864) dodává: „Г. Антонович употребил все силы своей диалектики на то, чтобы доказать, что роман Тургенева плох, хотя публике не было никакого дела ни до Тургенева ни до его романа. Она хотела знать, что такое Базаров, и этот вопрос имел для нее самое жизненное значение, потому что большая часть матерей, отцов и сестер видели в своих детях и братьях частицы или зародыши тех

⁹ Григорьев, А.: *Эстетика и критика*. Москва 1980, с. 52.

¹⁰ Tamtéž, s. 56.

¹¹ Tamtéž, s. 59.

¹² Tamtéž, s. 60.

¹³ Tamtéž, s. 62.

типических особенностей, которые сосредоточились, воплотились с полной силой в фигуре тургеневского нигилиста.¹⁴ Pisareva tedy nezajímá ani tolik literatura jako druh umění, ale literatura jako bezprostřední obraz společenských hnutí a typů, nikoli jako složitý průnik, komplikovaná reflexe reality, ale jako její přesná kopie, z níž jsou důležité jen okamžité použitelné části. N. G. Černyševskij také analyzoval společenské momenty literárních děl, ale současně je chápal jako celistvé jednotky, v nichž vyhledával a nacházel sociologické charakteristiky skryté v houšti složitých psychologických vztahů. Proto Turgeněvovu novelu o odmítnuté lásce Asja (1858) posuzuje jako sociologický jev, jako obraz nečinnosti a pasivity ve stati *Русский человек на rendez-vous* (1858). Grigorjevova kritika tedy nesměruje proti hledání společenských kořenů literatury a neuchyluje se k „čistému umění“, ale vychází ze syntetického, „organického“ charakteru uměleckého díla: pouhá reprodukce reality bez vnesení ideálu není pro Grigorjeva velkým uměním: „Искусство по существу своему нравственно, поколику оно жизненно и поколику самую жизнь поверяет оно идеалом. Здесь нет подчинения искусства нравственности, ибо в понятии о подчинении заключается мысль о разорванности отношений между подчиняющим и подчиняющимся: искусство же как жизненное и народное, становясь выражением высших понятий жизни, только исполняет этим свое назначение, достигает только своей правды — и стремление к этой правде, к органическому единству с жизнью в глубочайших корнях сей последней лежит в основе даже и уклонений искусства, порождаемых обыкновенно резким и односторонним противодействием односторонностям, случайностям и фальшивостям жизни.“¹⁵ Z těchto důvodů Grigorjev negativně hodnotí byronismus, který v napětí, sebeznásilňování, satanických efektech překračuje hranice umění (např. napětí, nasilování sebe). Umění má ochranný, kladný charakter. V těchto názorech se ovšem projevuje Grigorjevův filozofický idealismus, neboť ideál nechápe jako soubor představ vznikajících ve společenském životě, ale jako z vnějšku, z „vyššího“ světa pronikající k umělcovu vědomí. Jestliže však postavíme Grigorjevovu koncepci „z hlavy na nohy“ (abychom parafrázovali klasiky marxismu), ukazuje se, že zejména Pisarevův model kritiky vnášel ideál do literatury zvenčí, zatímco Grigorjev se snažil — být v zajetí svého filozofického eklekticismu — konfrontovat ideál a realitu v uměleckém díle samém.

Filozofická eklektičnost Grigorjevova je dobovým rysem ruského duchovního života od 30. let 19. století. Toto horečnaté hledání a princip výběru, vybírání a kritického posuzování filozofických koncepcí dokládají mimo jiné i Ruské noci (*Русские ночи*, 1844) V. F. Odojevského. V této disputaci odcházející zvidaví mladíci Rostislav a Vjačeslav z tanečních sálů, aby se svým přítelem, příznačně přezdívaným Faust, diskutovali o civilizaci, pokroku a jejich kolizích, hledali v rozbouraném světě naději a oporu. „Devět nocí“ a epilog obsahují všechny základní okruhy tehdejšího sociálního myšlení: problematiku chudoby a přelidnění, implicitně vykládaný princip odcizení, který o něco později pregnantně postihl K. Marx, základy politické ekonomie, Benthamův utilitarismus, Schellingovu filozofii, analýzu tvořivého ducha (Beethoven), ale také rozbor práce v moderní kapitalistické továrně a projevy vykořisťování, pro něž tehdy Rusové neměli ani speciální výraz. Kniže V. F. Odojevskij pocházející ze staré rodové šlechty,

¹⁴ Писарев, Д. И.: *Реалисты*. Москва 1965, с. 27.

¹⁵ Григорьев, А.: *Эстетика и критика*. Москва 1980, с. 67.

spojené až s vládou prvních Rurikovců, tu opouští petrifikované představy své vlastní třídy a snaží se monologem Fausta a následným dialogem odpovědět na klíčové otázky společenského vývoje. Do značné míry anticipuje problémy, které jsou dodnes aktuální: pustošení přírody, válku a mír, rub civilizačního úsilí, vztah společnosti a umění. Text V. F. Odojevského je — stejně jako práce revolučních demokratů a A. Grigorjeva — zakotven v historicky přechodné době, kdy po porážce děkabristů se mladí ruští intelektuálové ocitli v duchovním vzduchoprázdnu: proto se sdružovali, studovali cizí filozofické systémy. Odojevskij i o čtrnáct let mladší Marx hledali odpovědi na tytéž otázky, ruský spisovatel však i na základě patriarchálně feudální reality, v níž žil. Stejně jako kníže Vladimír, který si v Nestorově letopisu vybírá „správnou“ víru, Odojevskij „testuje“ různé filozofické doktríny. Princip analýzy, širokého rozhledu a výběrovosti je ostatně typický pro řadu ruských intelektuálů té doby: kolika různými vlivy a tlaky prošel například V. G. Bělinskij (od Schellinga přes Hegela k utopickým socialistům), N. G. Černyševskij (zejména filozofie L. Feuerbacha) nebo D. I. Pisarev (vliv vulgárního materialismu a utilitarismu). Jestliže ono „testování“, možnost analýzy a výběru byly vlastní celému ruskému duchovnímu životu „přechodného období“ — podle V. I. Lenina doby mezi dvěma revolučními hnutími, respektive na počátku raznočinské (revolučnědemokraticko-narodnické) periody — není Grigorjevova filozofická eklektičnost ničím výjimečným, naopak je v tehdejší Rusku zcela systémovým jevem.

Podívejme se nyní blíže na syntetičnost, „organičnost“ Grigorjevovy koncepce literatury. Sám autor vykládá svou terminologicko-metodologickou soustavu zcela explicitně v článku *Několik slov o zákonech a pojmech organické kritiky* (*Несколько слов о законах и терминах органической критики*, 1859). Na jeho počátku se vrací k myšlence o nutnosti pozitivního (kladného) pohledu na umění a o nebezpečí negativního (odhalujícího) vztahu i vztahu idylicko-reakčního: „В известные эпохи, к которым в особенности принадлежит наша, выполнение отрицательных задач чрезвычайно легко, выполнение положительных очень трудно... Всякое требование, всякая, говоря философским языком, потенция или возможность, возникающая по завершении чисто отрицательной работы как логический, неотразимый вывод, сначала является только в виде смутного очерка, который наполнить содержанием предоставляется времени. Из того, что умерла для нас критика чисто эстетическая, то есть взгляд на искусство как на нечто от жизни отрешенное, как на особую, резко отграниченную область, равно как из того, что несостоятельной оказалась и критика односторонне историческая, то есть взгляд на искусство как на нечто жизни подчиненное, дагерротипно-бессмысленно отражающее жизнь во всем ее случайном и неслучайном, — логически вытекало требование иного рода критики. Логически же обозначилось и общее значение этой критики; взгляд на искусство как на синтетическое, цельное, непосредственное, пожалуй, интуитивное понимание жизни в отличие от знания, то есть разумения аналитического, почастного, собирательного, поверяемого данными.“¹⁶

Grigorjevovo „intuitivní rozumění“ životu a umění se dotýká několika metodologických směrů: stojí blízko Potebňovy psychologické metody, i když ta, jak známo, vyrostla spíše z psycholingvistických kofenů, jak jsou vyjádřeny ve spise *Мышление и язык* (*Мысль и язык*, 1862). Dotýká se přirozeně i pozdního intuitivismu, v obecných rysech i Bergsonovy „filozofie života“ a pojmem „rozumění“

¹⁶ Tamtéž, s. 117—118.

jasnoživě anticipuje úvahy německých hermeneutiků.¹⁷ Grigorjev však ponechává tyto impulsy nerozvinuté; dále se přidržuje své biologické inspirace a v tomto smyslu systematicky využívá některých pojmů. Je nucen odpovídat na satirické útoky *Sovremenniku*, který se vysmál jeho pojmu „předpotopní jevy“. Grigorjev přesvědčivě ukazuje, že jde o jevy, které se kvantitativně navršují a nakonec vyústí v kvalitativní skok, přelom (například angličtí tragici před Shakespearem, představitelé reformace před Lutherem): „Мысль как порождение органическое не вдруг, не сразу принимает формы, совершенно ей соответствующие, совершенно стройные, совершенно гармонические. В первых формах ее осуществления замечен постоянно недостаток полной жизненности. В мире духовном есть свои недоноски или переноски, есть свои, извините за выражение, динотериумы, ихтиозавры и проч. — есть, одним словом, элементы, стихии, которые, не перебродившись, не окрепши, не придя в известную органическую соразмерность, имеют значение только в отношении к последующей, окончательной форме...“¹⁸ Konkrétně na materiále ruské literatury mluví o „předpotopnosti“ Lažečnikova vzhledem k Ostrovskému, Marlinského a Poležajeva k Lermontovovi apod. Námitku, podle níž například Lermontov může být „předpotopním jevem“ k někomu jinému, vyvrací Grigorjev tak, že jde o završení určitého tvůrčího typu (to, co se v Marlinském a Poležajevovi objevuje jako živelný prvek, dosahuje u Lermontova harmonického, celistvého vyjádření). Podobně vysvětluje pojem „rostlinné poezie“ (растительная поэзия), kterou chápe jako prvobytné, lidové, nadindividuální básnění (píseň o dobývání Tróje před Homérem, zvířecí epos kontra nové zpracování Goethovo).¹⁹ Jako rostlinu v rozvoji, směnách, životě i smrti chápe Grigorjev lidovou píseň v souboru statí *Ruské lidové písně z jejich básnické a hudební stránky* (Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны, 1860).²⁰ Pojem „вевание“ (vanutí, závan, přenesené: proud, směr) ukazuje na schellingovskou inspiraci, tedy na koncepci transcendentálních sil, které jako by působí na uměleckou tvorbu. V tomto bodě se Grigorjev přiblížil romantickému idealismu nejvíce.²¹ V dopisech F. M. Dostojevskému *Paradoxy organické kritiky* (Парадоксы органической критики, 1864) vysvětluje Grigorjev to, že se v jeho statích opakují výrazy spjaté se „životem“, „životním procesem“ a „živými silami“: „Для меня ‚жизнь‘ есть действительно нечто таинственное, то есть потому таинственное, что она есть нечто неисчерпаемое, бездна, поглощающая всякий конечный разум...“²²

„Syntetická metodologie“ A. Grigorjeva se ovšem promítá i do jeho kulturně politických názorů. Například ve statí *Lidovost a literatura* (Народность и литера-

¹⁷ Máme na mysli nejen filozofii H.-G. Gadamera (*Wahrheit und Methode*, 1960) a teorii H. R. Jausse (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1967) a dekonstruktivismus (J. Derrida, W. Spanos, P. de Man, E. Mc Knight), ale také celkové směřování k tzv. recepční estetice, k docenění kategorie čtenáře v sovětském funkčně historickém přístupu (*Русская литература в историко-функциональном освещении*. Moskva 1979; *Литературные произведения в движении эпох*. Moskva 1979) a k slovenské estetice recepce (F. Miko, A. Popovič). Viz o tom naši statí *Nové tendence v literárněvědné metodologii*, *Lětopis*, Bautzen, 1988, D 3, s. 44–50.

¹⁸ Григорьев, А.: *Эстетика и критика*. Moskva 1980, s. 120.

¹⁹ Tamtéž, s. 123.

²⁰ V tomto smyslu A. Grigorjev anticipoval i biologické analogie Ferdinanda Brunetiéra, aplikované v oblasti literárních žánrů v jeho souboru přednášek *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Leçons professées à l'école normale supérieure. Paris 1890.

²¹ Григорьев, А.: *Эстетика и критика*. Moskva 1980, s. 132.

²² Tamtéž, s. 138–139.

тура, 1861) ukazuje na umělost dualismu tzv. západnictví a slavjanofilství, přestíráje, že jde vlastně o dvě ramena jednoho společného proudu.²³

Kromě studie *Západnictví v ruské literatuře, příčiny jeho původu a síly, 1836—1851* (*Западничество в русской литературе, причины его происхождения и силы, 1836—1851; 1861*), v níž podrobněji rozvedl své vysvětlení příčin tzv. západnictví na ruské půdě, jeví se jako nejdůležitější dvě tematicky zdánlivě protikladné práce. První z nich *Bělinckij a negativní pohled v literatuře* (*Белинский и отрицательный взгляд в литературе, 1861*) ukazuje na příčinu negace, „odhalování“ ruské tzv. západnické kritiky (kam ovšem zařadil revoluční demokraty). Ukazuje, že negace se vždy uskutečňuje ve jménu nějaké pozitivní pravdy (např. Čaadajevova negace ruských dějin ve Filozofickém listě), že snaha vstřebat do ruského myšlení podněty evropské a světové kultury je ušlechtilá. Současně však uvádí, že negace byla ve své jednostrannosti vyvolána krutostí společenských poměrů. V druhé stati *Opozice stagnace. Úryvky z dějin tmářství* (*Опозиция застоя. Черты из истории мракобесия, 1861*) doplňuje tzv. negativní pohled. Příčiny vidí v existenci regresivní, konzervativní, ochrannářské kritiky, která hájila vše reakční a zkosnatělé, takže jejím výsledkem nemohl nebýt triumf „negativní kritiky“.²⁴

Předcházející pasáže prezentovaly skutečnost, že Grigorjevovy kompromisní společenské postoje organicky vyplývaly z jeho eklektické filozofie — z větší části idealistické — z jeho „biologického“ pojetí organičnosti literárního díla, ze „syntetické metodologie“. Grigorjevova osobnost do sebe vstřebala řadu filozofických podnětů, často protichůdných, které se podivuhodně smísily a vytvořily nové impulsy. Grigorjev — už povahou výkladu a stylu svých statí — nepatřil k vyrovnaným, harmonickým osobnostem, o to silněji však k tomuto ideálu směřoval. Jeho nevyrovnanost, rozháranost, mnohostrannost, nesoustředěnost a eklektičnost však byly, jak jsme ukázali, běžným znakem celého „přechodného období“. Senzibilita Grigorjevovi umožňovala zmocňovat se myšlenek a přetvářet je: z chaotického spletence dlouhých odstavců a rozlehlých citátů vyrůstají obrysy ucelené, byť heterogenně strukturované koncepce, která vytváří pozoruhodný, byť nepevný most od romantické filozofie k hermeneutice, od kulturně sociologických metod k metodám psychologickým a intuitivním. Jeho „organické“ chápání artefaktu, „harmonie“ (vyrovnaná funkčnost jeho složek) stojí v předdveřích komplexní analýzy literárního díla, analýzy, která neopomíjí spojitost tvorby a společenské struktury a přitom zvláštní pozornost věnuje tvůrčímu aktu. Konkrétně historický přístup nám odhaluje příčiny filozofických kolizí Grigorjeva myslitele, estetika a kritika; důležité však je, že jeho „jurodivé“ pohledy na literaturu stály v polovině 19. století, aniž si to jejich tvůrce asi sám uvědomoval, na několika křižovatkách literárněvědného myšlení. Harmonie artefaktu vzniká podle Grigorjeva funkční vyvážeností jeho složek a tuto vyváženost může vytvořit jen vyvážená osobnost, která v sobě překoná zaujatost a hněv, ukázní chaos svých myšlenek, najde rovnovážnou polohu klidu. Pojem „klid“ tak tvoří spodní proud Grigorjevova myšlení, klid, který — jak známo — nebyl jeho osobní vlastností, který mu ani nebyl dopřán společností (zejména na konci života, kdy se dvakrát ocitl ve vězení pro dlužníky), ale o nějž usiloval a jehož tvůrčí sílu si uvědomoval. Proto ho lákaly ty literární jevy, které byly schopny tuto klidovou polohu vytvořit a z nich odvíjet harmonický, vyváženě skloubený, esteticky působící celek (A. S. Puškin, I. S. Turgeněv).

Myšlenka spásonosného klidu však netkví v romantické filozofii, ale už v klasicismu, kde ji například na řeckém umění postihl J. J. Winckelmann: „Klid je

²³ Tamtéž, s. 176.

²⁴ Tamtéž, s. 311.

stav, který je kráse stejně jako moři nejvlastnější, a zkušenost ukazuje, že nejkrásnější jsou lidé klidného, mravního založení.²⁵ S touto myšlenkou si však pohrávali i romantici, kteří prošli klasicistickým školením. Například P. A. Vjazemskij ve stati *Pohled na literaturu naší deset let po Puškinově smrti* (Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина, 1847) uvádí: „Повторяем: Пушкин мог бы еще долго предаваться любимым занятиям своим и содействовать славе отечественной литературы и, следовательно, самого отечества. Движимый, часто волнуемый мелочами жизни, а еще более внутренними колебаниями не совсем еще установившегося равновесия внутренних сил, столь необходимого для правильного руководства своего, он мог увлекаться или уклоняться от цели, которую имел всегда в виду и к которой постоянно возвращался после переходных заблуждений. Но при нем, но в нем глубоко таилась охранительная и спасительная нравственная сила. Еще в разгаре самой заносчивой и тревожной молодости, в вихре и разливе разнородных страстей, он нередко отрезвлялся и успокоивался на лоне этой спасительной силы. Эта сила была любовь к труду, потребность труда, neodolimá potřeba potřeby tvorčeski vyrazit', vytesnit' iz seba oščuščenia, obrazy, čuvstva, kotorye iz grudi ego prosilis' na svet božij i oblekalis' v zvuki, kraski, v glagoly očarovatelnye i počitelnye. Tруд был для него святыня, купель, в которой исцелялись язвы, обретали бодрость и свежесть немощь уныния, восстанавливались расслабленные силы. Когда чуял он налет вдохновения, когда принимался за работу, он успокоивался, мужал, перерождался. Эта живительная, плодотворная деятельность иногда притаивалась в нем, но ненадолго. Она опять пробуждалась с новою свежестью и новым могуществом“²⁶

„Život“, „organická kritika“, „syntetický pohled“, „předpotopní jev“, „rostlinná poezie“, „proučení“, „harmonie“, „klid“ nejsou tedy disparátními, zcela individualizovanými pojmy, ale tvoří sémantickou síť, která vyjadřuje relativně celistvou Grigorjevovu metodologii. Grigorjevova preference literatury harmonické, klidové polohy nebyla výlučně jeho postojem. Například revoluční demokraté, kteří v literatuře hledali především bezprostřední výraz stavu společnosti, resp. její kritiku, opírali se s oblibou o analýzu děl tzv. harmonických (Černyševskij zkoumá Turgenevovu milostnou povídku *Asja*, Pisarev interpretuje postavu Bazarova z *Otců a dětí*, Dobroljubov formuluje potřebu ruského revolucionáře na románu *V předvečer*); i oni zkoumali „harmonického“ Turgeneva, stejně jako A. Grigorjev, i když každý v něm hledal něco jiného: revoluční demokraté portrét společnosti, Grigorjev doklad harmonické uspořádanosti artefaktu. V tomto smyslu je Grigorjevova orientace nikoli na hlasitý, dramaticky strukturovaný, katarktický proud literatury, ale naopak na písemnictví „klidné“, ukázněné, prezentující realitu nikoli v dramatických zvratech, ale v povlnné proměně prostoru a času, v hloubkových posunech lidského prožívání a jednání, inspirativní i pro současnou literární vědu.

Současné hodnocení Grigorjevovy rozporuplné metodologie, konkrétně historické objasnění jeho filozofických slabín, ale hlavně metodické a pojmové síly pregnantně vyjadřuje tento soud A. Žuravlevové o tvůrčí cestě tohoto ruského myslitele: „Это был, бесспорно, оригинальный путь, не совпадающий с магистральным движением русской эстетической мысли, что понимал сам Гри-

²⁵ Winckelmann, J. J.: *Dějiny umění starověku. Stati*. Praha 1986, s. 135. Citát je z jeho stěžejní práce *Dějiny umění starověku* (Geschichte der Kunst des Altertums, 1764).

²⁶ Вяземский, П. А.: *Сочинения*. Москва 1982, с. 210—211.

горьев и трагически переживал как собственную ненужность. И все же упорство его не было бесплодным. В исторической перспективе проясняется непреходящая ценность эстетического наследия Григорьева.²⁷

СИНТЕТИЧЕСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА

Автор настоящей статьи анализирует своеобразную методологию русского критика и эстетика Аполлона Григорьева (1822—1864), современника революционных демократов. На примере мемуарной прозы Григорьева демонстрируется его тяготение к природным, родовым и семейным началам, его „философия жизни“, связанная с немецкой романтической мыслью, понимание художественного творчества как организма. В критических размышлениях Григорьева, в том числе в статьях „О правде и искренности в искусстве“ (1856), излагается „хранительное“ значение искусства как большой нравственной силы. Философский идеализм Григорьева, проявляющийся в априоризме идеала, будто бы проникающего в сознание художника из „мира идей“, или скорее его философские поиски, являются вполне системным явлением русской духовной жизни „переходного периода“ и начала разночинского этапа русского освободительного движения (В. И. Ленин). Этим признаком Григорьев связан, например, с „Русскими ночами“ В. Ф. Одоевского. Принцип критического анализа а выбора философской системы был, как известно, типичным и для революционных демократов (связь В. Г. Белинского с философией Шеллинга, Гегеля и утопических социалистов, традиция Фейербаха у Н. Г. Чернышевского, вульгарный материализм в произведениях Д. И. Писарева). Григорьев посредством на первый взгляд странных терминов „веяние“, „растительная поэзия“, „допотопное явление“ и пр. предвосхищает, в определенной степени, „биологическое“ вдохновение Ф. Брюнетьера, основоположника позитивистской теории литературных жанров, стоя на перекрестке нескольких литературоведческих методов, в том числе психологизма Потебни и интуитивизма начала XX века. Григорьев, следовательно, представляет для современного литературоведения скорее историко-аналитический интерес. Его „органическое“ понимание словесного творчества, гармонии его составных частей предвосхищает современное стремление к комплексному изучению художественного произведения. Мысль о гармонии, спокойствии как необходимых качествах подлинного искусства восходит даже к концепциям классицизма, которые возобновляются, например, в статье П. А. Вяземского „Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина“ (1847). Терминология Григорьева („жизнь“, „растительная поэзия“, „веяние“ и пр.) образует понятийную сеть, выражающую гармоническую, уравновешенную литературу, ориентацию не на драматический структуры с выразительным катарсисом, а скорее на глубинное течение литературы, изображающее отношение человека и общества в постепенных изменениях пространства и времени, в тонких сдвигах человеческих переживаний.

²⁷ Журавлева, А.: „Органическая критика“ Аполлона Григорьева. In: А. Григорьев, Эстетика и критика. Москва 1980, с. 47.