

Pospíšil, Ivo

Metamorfózy žánru

In: Pospíšil, Ivo. *Genologie a proměny literatury*. Vyd. 1. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1998, pp. 40-74

ISBN 8021018720

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122946>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

II. METAMORFÓZY ŽÁNRU

1. Morfologie žánru (Stabilita a proměnlivost kroniky)

Dějiny literatury zaznamenaly několik žánrů, které — nehledě na vnitřní proměny — uchovávají vlastní stabilitu, konsistentnost, nevzdávají se svých tvarově obsahových základů. Jedním z nich je kronika, jíž jsme se zabývali ve dvou monografiích.¹ Jde o rozsáhlý materiál, který může být nahlížen z různých zorných úhlů. V práci *Labyrint kroniky* jsme na materiálu několika národních literatur doložili, že hybatelem tohoto literárního tvaru je obecně platný rozpor žánru a jeho metody: napětí mezi nimi se vybíjí také tím, že žánr a metoda koexistují v kontrastním propojení. Na tomto základě jsme budovali typologii kroniky jako soubor čtyř tvarů (kroniky, romanizované kroniky, románové kroniky a kronikalizovaného románu).² Přitom ve všech těchto typech kroniky se zachovává určité sémantické jádro, které je společné; vnímatel vždy rozpozná tento základ, a tudíž i vývojovou kontinuitu žánru. Zmíněné kronikové typy se od sebe liší, ale mají společnou architektoniku vidění světa, tedy základní dynamický, konstrukční model, který v sobě nese pevně stanovený soubor tvarově obsahových determinant.

Klíčem k poněkud posunutému pohledu na „věčnost“ žánrů může být sám jeho název: „chronos“ nebude ve struktuře žánru hrát nepodstatnou úlohu. Někdy je funkce času v kronice chápána zjednodušeně jako posloupný výklad dějů (chronologická posloupnost); analýza jednotlivých vzorků žánru však ukazuje, že čas nehraje zdaleka jen tuto roli. V *Ruské románové kronice* (1983) jsme za žánrovou dominantu pokládali bachtinovský chronotopos a na poměrně úzkém materiálu jsme charakterizovali znaky obou jeho složek: 1. Kronikový prostor pulsuje mezi „mikroprostředím“ a „velkým světem“. Z „domu“, „vesnice“ nebo „městečka“ 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. 5. Kronikový čas je spjat s pocívaným protikladem minulosti a přítomnosti.³

Tuto charakteristiku, vyplývající zejména z ruské prózy 19. století, lze ovšem ještě zobecnit, zhutnit v konfrontaci s jinými kronikovými tvary, zejména s těmi, v nichž se do výchozí struktury integrují jiné útvary. Schopnost pohlcování jiných literárních tvarů, aniž by se zásadně změnil kronikový model, je podstatným rysem žánru. Ukazuje se, že nejen časové, ale i prostorové charakteristiky kroniky souvisejí mnohem úžeji a společně tvoří různé funkce časové dominanty. Čas je nejen rámcem žánru (vše se odehrává v subjektivně uvědomovaném proudu času, s nímž je spojena kategorie změny), ale i jeho základní výstavbovou jednotkou. Jeho povaha je ambivalentní: je znakem konečnosti, pomíjivosti, ale také opakovanosti, nekonečnosti, v níž počátek je zároveň koncem a konec počátkem. Proto se v literatuře 60.–80. let 20. století kronika tak často spojuje s mytologickými konstrukcemi. V tomto smyslu se dokonce ocitá na vrcholu nové vlny nejen v literatuře, ale v lidském myšlení vůbec. A. Bělorusec ve studii *Zájem o nekonečno*⁴ na materiálu světové literatury dokládá, že hledání kořenů v minulosti směřuje vlastně k budoucímu myšlení, že současně se tváří tvorba může být nálepkou odrážející jen povrch našeho přelomového věku. Podle autora prožívá dnešní myšlení a umění podobný zlom jako před dvěma tisíci lety, kdy se utvářely nové systémy ve filozofii a teologii. Pociťuje se potřeba posunů, ale věda ještě není často schopna poskytnout nezbytné informace. Umění svým intuitivním poznáním přispívá k vytváření nových, nečekaných spojů, „mostů a tunelů“, které vedou od minulosti k budoucnosti. Představa roztržitého, kvantovaného času, času diskontinuitně kontinuitního, zakřiveného, je vlastní nejen moderní fyzice, ale také moderní literatuře. Kořeny tohoto myšlení jsou společné — spočívají v mýtu. Kronikové vidění světa se tak po tisíciletích znovu setkává (například u G. Garcii Márqueze nebo Othara Čiladze) se svým dávným soupeřem.

Ambivalentní pojetí času v kronice je hlavním předpokladem soudržnosti žánru, ale i jeho „uvolněnosti“, která se projevuje ve struktuře syžetových linií. Představuje pevný základ uměleckého tvaru, na němž stojí další slovesné nadstavby. Kontinuitu žánru, který se mění, ale zároveň nadále setrvává ve své prapůvodní podstatě, se pokusíme demonstrovat na několika dílech současné literatury, která nebývají pokládána přímo za kroniky: obsahují zpravidla ještě jiné slovesné útvary, směřující k mýtu nebo k sociálně psychologickému románu. Přesto základním výstavbovým principem zůstává ambivalentnost kronikového času, která určuje kompoziční rysy děl a jejich poetiku. Architektonika kronikového vidění světa vzniká skloubením různých projevů této časové ambivalentnosti, v níž čas vystupuje jako znak pomíjivosti a konečnosti lidského bytí, a je tudíž různým způsobem brzděn, i jako znak nekonečnosti, opakovanosti, cykličnosti života.

Postupné, chronologické vedení děje je v kronikovém žánru spojeno s pomíjivostí a konečností lidského bytí. Dílo začíná líčením lokality a postav, které

ji obývají, končí obvykle zánikem lidí, likvidací, narušením nebo opuštěním lokality. Čas jako nositel změny je také nositelem zániku, znamením konce a konečnosti. V románu *Othara Čiladzeho Kainovo znamení* (Qovelman čemman mpovnelman, 1976, česky 1984) představují hroživou perspektivu ničícího času „hodiny velké jako skříň“, které major Khaichosro ožíví otočením klíče:

„Od toho dne nabyl čas v domě Makabeliových nového významu, ceny i vážnosti, všechno ovládl ten čas, který major uvedl do pohybu, všechno se chtělo podle jeho vůle, na jeho příkaz se prostíralo k jídlu a na jeho příkaz se všichni rozcházeli po své práci. Bim-m-m, bim-m-m, odbíjely hodiny velké jako skříň a jejich jednotvárný, velitelský hlas zaváděl v domácnosti Makabeliových nové pořádky a zvyky [...]“⁴⁶

Svérázným měřičem času v románu je také šílený kohout, který bez ustání křičí, takže tyto „pokažené hodiny“ musí poděšení vozkové zlikvidovat: useknou kohoutovi hlavu, a tím tyto přírodní hodiny spraví.⁶ „Hodiny velké jako skříň“ jsou však současně i znamením nekonečnosti života, s jejich odbíjením je spjat jeho správný chod. S odmlčením hodin se odmlčuje i sám život. Ambivalentnost času a jeho materializované představy vnímají jak Khaichosro, tak další postavy díla.

V románu *Vincenta Šikuly Majstri* (1976) se jedna kapitola jmenuje Sluneční hodiny; dokládá, stejně jako „hodiny velké jako skříň“, měření času, jeho nekonečný běh. Ambivalentnost času prostupuje románem *Ladislava Fukse Vévodkyně a kuchařka* (1983). Sophia La Tallière d'Haygueres-Kevelsberg píše o konci Říma, neboť chce ukázat pomíjivost, dočasnost všech jevů. Její strýc jí říká:

„Píšeš hru o konci Říše římské a pročítáš dějiny. A tak jsi snad poznala, že není lepší cesty, jak pochopit život, než studovat historii. Proč? Protože právě to dokládá, že nic není na zemi trvalé a věčné, nýbrž dočasné a pomíjivé. Jako se rodí člověk a umírá, tak se rodí národy a umírají, vznikají a zanikají země, říše a celé společnosti.“⁴⁷

Scény v pohřebním salónu, který neustále upomíná na smrt, ale také významná úloha, která je v románu přiřčena hodinám a hodinářům, zdůrazňují úlohu času jako znaku pomíjivosti. Majitel pohřebního ústavu nabízí hodiny každému účastníku smutečního obřadu:

„Není nic jistějšího než smrt a nic nejistějšího než její hodina, řekl, nichts ungewisser als die Stunde. Wir gehen alle dem Tode entgegen [...] A tak ke kolébce a rakvi, ke svíci, věnci a hrobu patří i měřič času. Proto zaměstnáváme hodináře. Kromě pohřebních potřeb skýtáme zákazníkům i hodiny, a to velmi podivné a zvláštní, v nejrůznějším provedení, i v tom největším a nejkrásnějším, které mohou zdobit nejen příbytky, ale opět i nejlepší místnosti veřejné, jako jsou restaurace, taneční sály a haly nejpřednějších hotelů.“⁴⁸

Ambivalentnost času se tak projevuje přímo v jedné pasáži: hroživé memento smrti, které hodiny představují, se v průběhu výpovědi mění na dekorační

předmět, který zdobí nikoli prostory smrti, ale naopak salóny bouřlivě kypícího života. Podivné zvuky, které vycházejí z klekátka ve strýcově pokoji a jsou také znakem nelítostně plynoucího času a předzvěstí konce, způsobuje červotoč, tedy symbol ničivé síly, ale také všední banalita. (Kategorie tajemství, tajemné signály, předzvěsti a jevy jsou také přirozenou součástí klasické románové kroniky. Objevují se u **M. J. Saltykova-Ščedrína** v *Golovlevském panstvu* v proroctví o kohoutkovi, který zničí nosnící, tedy o Jidáškově a jeho matce, v nejasném explicitu jeho *Dějiny jednoho města* a v *Městečku Okurovu* **Maxima Gorkého**, v němž tajemný bednář obíjí kolem města obruč. Tyto tajemné náznaky mají jednak anticipační úlohu, scelují, stmelují syžet, jednak jsou projevem ambivalentnosti času, tedy jeho nekonečnosti, která představuje i nekonečnost života, i jeho ničivé síly, způsobující pomíjivost a přechodnost).

Vévodkyně si objednává zhotovení kopie prstenu Borgiů s dutinkou pro jednu kapsli. Nástroj smrti je současně nádherným a nákladným dekoračním předmětem. Vévodkyně chce koupit zámeček a přeměnit jej v hotel, současně však chce, aby zde bylo zřízeno muzeum její doby. Hotel je symbolem nové, nastupující společenské třídy — buržoazie. Tě chce vévodkyně stačit a dotvrzuje tím pomíjivost všeho, tedy i své vlastní třídy — aristokracie. Současně se však chce času vzepřít: v muzeu má být uchráněna — časem nedotčená — její doba, 19. století rakouské šlechty.

Ambivalentnost je obsažena v samotném pojmu pomíjivosti: něco odchází, ale základ zůstává:

„Člověk se mění znenáhla, státy se mohou měnit rychle. Proto se člověk měnil a brzy začne doba, kdy se pozmění velice. Avšak stále v něm zůstane něco, co se v něm asi sotva změní. Něco, co se v něm nezměnilo nejen za dva tisíce let, ale ani za tři, čtyři, šest tisíc let [...] Zatím stále zůstává člověkem s dnem duše, s vášněmi, sobectvím, závistí ...touhou po bohatství a moci ...a mnoha lidskými slabostmi [...] Stojíme na prahu zcela nové doby a nového člověka, a co a jak dlouho v něm přetrvá z dosavadního odvěkého, starého, nikdo neví.“⁴⁹

Pozoruhodným rysem ambivalentnosti času je zrcadlení. Vévodkyně koupila na *Mariahilferstrasse* knihu, kterou hodlá číst:

„Blankytně modrá knížka nebyla příliš silná. Její autor, nějaký pan Facius, v jakémsi úvodu nejprve vysvětloval, že se vlastně jmenuje Bonifacius, což značí činovník dobra, ale on že ze skromnosti užívá jen druhé části jména, totiž ‚činovník‘, a ‚dobro‘ vynechává. Dále psal, že pochází ze Štýrska, ze starobylého městečka Ratten, nad nímž se pnou ze tří stran k nebi jak obří hráze *Fischbacher*ské Alpy [...] Zrcadla mají život, neboť život mají i věci naoko neživé, Země, talíř, chochol, vše, co jest ze dřeva, ať je to židle, dřeváky, nebo rakev [...] Práce je příčina stárnutí zrcadla, jako u člověka. Čím více a déle člověk pracuje, tím více stárne. Či snad není pravda, že kdo pracuje dvacet

let, je mladší, než kdo pracuje čtyřicet? (...) Zrcadla, která stále odrážejí nové lidi a věci čili změny, stárnou nejrychleji. Ale aby zrcadlo vůbec nestárlo, nelze stejně, jako to nelze člověku (...) Jest tedy smrtelnost zrcadla v jeho podstatě, to jest v obrazení čili v práci. Věčné zrcadlo by bylo jen jedno. To, které vůbec nevzniklo...“¹⁰

V těchto fantasmagorických pasážích je dvojí smysl: jednak srovnání s lidským životem, jednak ukázání na podstatu bytí, totiž reflexi reality, možnost nahlížet ji z různých úhlů, ale také možnost opakování návratů těchže předmětů; samo zrození už v sobě nese zárodek zániku, zánik je počátkem nového vzrůstu. **Zrcadlovost však jako by vystupovala z těchto explicitních pasáží a pronikala do kompozice díla.** Vévodkyně chce koupit zámeček, ale pak zjišťuje, že patří strýci, jehož je univerzální dědičkou. Dává si dělat prsten u českého zlatníka Radechowského, pak se dovídá, že je nájemníkem strýcovy vily. Zrcadlení postav, nečekaná zjevení a nastavování nových zorných úhlů ukazují na pomíjivost, ale také nekonečnost těchto životních převleků, demonstrují život jako konečnost jedné formy, ale zároveň jako nekonečnou směnu řady tvarů. Ctižádostí kroniky je sledovat tuto nekonečnou proměnu, pomíjivost i trvalost; nesleduje pouze jednotlivé příběhy vytržené z běhu času, ale naopak celistvost reality v čase.

Klíčovým problémem románu **Petera Jaroše** *Tisťročná včela* (1979) je včela jako znak pomíjivosti, dočasnosti i věčnosti života. Včely sice jako jedinci zanikají, ale ve svém množství, v rodu žijí dál. Rodovost, příslušnost k rodu a rod jako nositel života je u Jaroše projevem zmíněné ambivalence času. Příběhy rodu Pichandů jsou prostoupeny obrazy včel a včelstva. I takřka počáteční scéna milování Sama a Márie se odehrává ve včelině:

„Milovali sa v ošiali. Namáhali svoje krásne telá a prudko ich vnímali. Vibrovali v rytme včelieho bzukotu, hoci ani nevedeli, že ho počuli. Pružnosť a hebkosť ich pokožiek, vzájomná odvážnosť, pud plodenia vyvolávali v nich čoraz prudšiu vášeň, prenikavú slasť a nekonečnú dobrotu. Voňali svoje telá, svoje výdychy, svoj milostný pot, a to všetko sa menilo na novú a novú lásku...“¹¹

Pomíjivost života, prezentovaná řadou úmrtí, proměnami člověka a společnosti, je kompenzována kultem věčného plodení, které jako by „přehrává“ neúprosný tok času:

„Sme ako tie včely [...] iba robota nás spasí. Nič nám nezostáva, len robiť, abysme vyžili, ako sa patrí. Veru, sme my ako tie včely! pozrite na ne, celé leto usilovne znášajú med, aby zachovali rod, a my nie sme onakvejší a nič nás nečaká, len robiť a robiť ako tie včely, keď chceme zachovať rod!“¹²

Nekonečná řada plodení, upomínající na známé řetězce **Gabriela Garcíi Márqueze** v *Stu rocích samoty*, ukazuje na pomíjivost i na pokračování v řadě generací. V rozhovoru s Antonem Balážem to potvrdil i sám autor.¹³

Sága tesařského rodu Guldánových *Majstri* (1978) od Vicenta Šikuly a román Ludvíka Štěpána *A jinak se pluje po moři* (1985) upozorňují na tuto ambivalentnost méně nápadně. U Šikuly je proud příběhů a situací, symbolizujících nekonečnost života a jeho forem, přerušován vstupy vypravěče, který jako by mluví sám se sebou nebo se jako by radí se čtenářem: nepřetržitost epického proudu je přerušena; tak jako zmlkne vypravěč, zastaví se, zamyslí se, vrací se zpět, přehlédne tok vyprávění, tak se také zastavuje život v dílčích okamžicích, ale jako celek jde potom zase dál. Ludvík Štěpán prezentuje městečko Čadice v době německé okupace až k osvobození: figurky maloměsta vidí jako věčně se vracějící komedii, lidé zůstávají stejní, kulisy se mění, nic se nehýbe, vše — nehledě na oběti a tragédie — zůstává, byť načas, na svém místě, ale život pulsuje dál.¹⁴

Čas jako ambivalentní znak nekonečnosti i konečnosti je příčinou zániku i zrození. Proto je i kroniková koncepce času ambivalentní: žánr kroniky od původních tvarů starověkého a středověkého analistického zápisu až po nové hybridní literární tvary s kronikovým podložím spočívá ve sledování toku času a změn, které přináší. Současně se však manifestuje odpor proti nezvratitelnosti časového proudu; čas je různými prostředky brzděn.¹⁵ V klasické románové kronice 19. století se odpor proti toku času projevuje v koncepci jedné časové řady. Obvykle se líčí život skupiny lidí, který končí jejich smrtí. Takto jsou například koncipovány románové kroniky ruských autorů (N. S. Leskov, M. J. Saltykov-Ščedrin). S náznaky u Saltykova-Ščedrina, a především v „okurovském cyklu“ Maxima Gorkého, se však tato koncepce narušuje, překonává se dalšími a zejména naznačením budoucí vývojové linie. S koncepcí jedné časové řady úzce souvisí také kronikové pojetí smrti, která je viděna v dvojí projekci: jako jev, kterému se klade odpor, a jako jev tabuový. Také velká frekvence skazových partii dokládá snahu o „brzdění“ času: zpomaluje tok času, nahlíží děj z několika stran, rozkládá čas na řadu drobných úseček. Podobně se „brzdění“ času projevuje i v minulostní orientaci kroniky. Některé sféry života se v klasické kronice vyčleňují z proudu času, jako by nepatřily do jeho domény. Tyto „mimočasové“ kategorie (například u Leskova „žitije“, tj. mučednický život, „staraja skazka“, tj. idealizovaná minulost patriarchální Rusi), všechny tyto pokusy o „zastavení“, „brzdění“ času jsou projevem jeho ambivalentnosti: „zastavení“ souvisí se záchranou lidského života, s odvrácením smrti, narušování jednoznačné orientace na ustrnutí a zastavení svědčí o funkci času jako projevu nekonečnosti života.

Také v moderních literárních tvarech s kronikovým půdorysem se toto „brzdění“ silně projevuje („zastavování“ času, jeho drobení, „opakovanost“). Tyto rysy podporují loci communes: u Čiladzeho opakování obrazu „hodin velkých jako skříň“, u Štěpána Straussův valčík Na krásném modrém Dunaji spojuje

německý protektorát i oslavu osvobození a ukazuje na trvajícím bezcharakternost maloměstských figurek, u Jaroše je to opakující se motiv včel a včeli královny, u Šikuly se přetržitost projevuje ve vstupech vypravěče, které narušují nekonečně plynoucí čas: „Prečo to tu píšem? Bohvie! Odrazu se mi zdá, že to sem patří. Nabok, kibic! Nepokúšaj!“¹⁶ Drobení a štěpení času se projevuje také v globální vyprávěcí strategii: v kompozičním zrcadlení u Ladislava Fukse a nejmarkantněji u Ludvíka Štěpána v permanentním střídání pohledů. Od vidění celistvosti světa („náš pohled“) k vyhraněnému pohledu mladé ženy („můj pohled“) se přerušuje tok času, vrací se, jedna situace je viděna dvakrát: v epickém globálu i v osobnostně vyostřeném detailu.

Narušením jednosměrnosti časového proudu je také líčení náhodnosti nebo nepřípadnosti smrti. Smrt je ukazována jako odpudivý, hrůzný jev, ale zároveň jako jev náhodný, nesystémový:

„Čudoval sa, že hoci má také studené ústa, predsa je mu teplo. To je veru víno! Ano, víno! Opäť sa zohol, nabral plnú dlaň ľadovej vinnej kaše a vtisol si ju do rozovretých úst. Už ani nehryzol, nežuval, len hltal a glgal. A vtedy ho naplo. Ešte raz prudko vydýchol, ľadová kaša mu vyprskla z úst a obstriekala obločné sklá a stenu. Pokúšal sa vdýchnuť, ale niečo ostré a nehybné mu uviazlo v krku. Otváral ústa do prasknutia, akoby chcel vykriknúť, ale ani to nemohol. Neozval sa najmenší zvuk. Starac sa len chytil za hrdlo, potom za prsia na mieste, kde mu ešte prudko bilo srdce. A vtedy sa mu zahmlilo pred očami, zatachal sa a padal, padal ...Padol!“¹⁷

Podobně ve *Vévodkyni a kuchařce* umírá za podivuhodných okolností vévodkynin manžel a strýc. V románu *Othara Čiladzeho Půjdu za svým hněvem* (Ghaze erthi kaci midioda, 1973, česky 1978) je Pharnaoz popraven a přibit na věž vojáky, ale pak se probouzí. V provinčním městě Vani se střídá generace za generací, ale výrobce kolébek (sic!) Bočia a jeho žena Phothola jsou stále mladí. Bočia umírá, když slyší dětský pláč. V *Kainově znamení* cestuje mrtvý Khaichosro na oslu. Ani sekyra, která dopadá na Iagorovu hlavu, nezabije, ale odráží se. Khaichosro se snaží zabránit růstu svých vnuků, protože v jejich vyspívání cítí svůj zánik.

Specifickým prostředkem brzdění času je tzv. **kroniková prostorová pulzace** (termínu jsme poprvé použili v monografii *Ruská románová kronika*): práce s uměleckým prostorem a časem se stává funkcí časové dominanty. Kronikový prostor pulzuje mezi mikroprostředím a „velkým světem“, pohyb má východisko v jedné lokalitě a stále se do ní vrací. I v dílech, která už začínají narušovat stereotypnost této pulzace (romány M. J. Saltykova-Ščedrina, „okurovský cyklus“ Maxima Gorkého, kronikové novely Konstantina Fedina a Leonida Leonova z dvacátých let 20. století), je toto narušování vnímáno jen díky nehybnému prostorovému východisku. Takto je líčeno i gruzínské městečko Vani a velká vesnice Uruk v románech Othara Čiladzeho, liptov-

ská Hybe v Tisícileté včele Petera Jaroše, Okoličné v Šikulově románu Majs-
tri, secesní Vídeň ve Vévodkyni a kuchařce Ladislava Fukse i Čadice (vlastně
Dačice) v románu Ludvíka Štěpána. Zmínky o těchto lokalitách tvoří jedno
tvarové kontinuum, i když se liší v detailech: stejně nebo podobně popisovali
své lokality středověcí kronikáři i autoři klasických románových kronik 19.
a počátku 20. století. Ludvík Štěpán:

„Moravské městečko na rakouské hranici. Ostmark des Grossdeutschen
Reiches [...] Kolem poledne bylo čadické Městečko liduprázdňé. V kavárně
u Stárků skončily partičky taroků a mariáše a důstojní otcové rodin zasedali
k pozdějšímu obědu. Ještě je pořád dobře tady u nás, říkali si spokojeně a hus-
tými kníry chytali do nosových čidel vzrušující pachy svátečních jídel.“¹⁸

Vincent Šikula:

„Dedina, kde bývali, volala sa Okoličné. Obec s podobným názvom našli
by ste aj na mape, ale na čo by ste sa namáhali! Okrem názvu nemajú tie
dve dediny nič spoločného.“¹⁹

Othar Čiladze:

„Po Vani se vyprávělo, že kdo sní jablko utržené vlastní rukou v Daria-
čangině sadu, tomu se zjeví zlatovlasý mládenec. Utrhnout si jablko mohl
každý, komu se zachtělo, každý se mohl rozveselit na mechu, ale hrozny — to
bylo něco jiného, těch se nikdo nesměl prstem dotknout, protože kdyby se jich
někdo dotkl, celý sad by mohl v jednom okamžení beze stopy zmizet.“²⁰

Jedním ze způsobů práce s prostorem jako funkcí časové dominanty je jev,
který jsme nazvali **poetikou konkrétního**. Orientace na omezenou prostoro-
vou entitu vede v románové kronice k **zvýraznění podílu uměleckého de-
tailu**. Je zde natolik důležitý, že lze dokonce hovořit o uměleckém detailu jako
základním stavebním komponentu díla. Projevuje se už ve staré kronice stře-
dověké, kde se omezuje na soubory informací, zasvěcené popisy životního způ-
sobu, obyčejů nebo ideologických fines. Nekonečné výčty přírodních jevů, jí-
del, pracovních postupů se objevují v ruské románové kronice 19. století (Sergej
T. Aksakov, Nikolaj S. Leskov) i v české kronice počátku 20. století (Alois Ji-
rásek, Alois a Vilém Mrštíkové, Josef Holeček).²¹ Také v moderním kronicali-
zovaném románu hraje poetika konkrétního důležitou úlohu. Její hlavní funkcí
je rozšiřování a smršťování času: v tlaku bohatých výčtů se redukuje úloha
času jako nositele změny, čas je jakoby nepřítomný.

I když děj Štěpánova románu A jinak se pluje po moři spíše reportážně spě-
chá k roku 1945, najdeme zde místa výrazné retardace všeměnicího času v lí-
čení přírodních zákoutí, jakoby vyčleněných z hrůz protektorátní reality. I zde
však je vidět — v emblému jízdy na kole — neúhybné směřování kupředu:

„Projížděly jsme vůní konce léta a dokořán otevřenými barevnými okny
podzimu na podmítnutých polích, skřivani hravě zdolávali trylkové stupnice

pod nebem, v Dolíku voněla z rybníka voda, trochu po kaprech a trochu po bahnu, kola nadsakovala ve výmolech polní cesty. A potom byl kolem jenom les, do výšky hrdě vztyčené palice borovic se slušivě zvonovými kabáty smrků a při zemi, jako když naseješ, zvědavě mrkající, lehkou modří potažená očka přezrálých borůvek. Navečer jsme s Ančou vlezly do rybníku. Vodu ze tří stran svíral mladý les, byla ještě teplá, vpředu se do dálky táhly louky, srnčí rodinka svačila, nebo už večerela, barevná čmouha na obzoru snad byly střechy chalup. Vykoupaly jsme se a přiklopily vrchovaté plechovice vlky. Tlačily jsme kola po pískovém a travnatém dnu lesního koryta a mezi poli dýchaly ostrý pach zvolna nastupujícího podzimu. Bylo nám dobře, nespěchaly jsme. Skřivani snad potisící šplhali až docela nahoru, aby se pak lehce a dlouze snášeli, po cestách drkotaly povozy tažené kravkami a koňmi.²²

Podobnou úlohu mají popisy tesařské práce u Vincenta Šikuly:

„Tesár otesáva kmeň stromu, akoby ho vyzliekal z vonkajších plášťov. Kónická štruktúra dreva sa nesmie porušiť, lebo pri väčšom tlaku mohol by sa trám zlomiť [...] Najväčšiu pevnosť má drevo v ťahu a ohybe. Ohybom zvyčajne bývajú namáhané stropné trámy, ďalej krokvy, väznice a väzné trámy, ťahom napríklad kleštiny, tlakom zas odporne stĺpiky krovu a šmykom väzné trámy v styku so zapustenými vzperami so šikmými čapkami. Ale to už azda zachádzame do zbytočných podrobností, na ktoré láskavý čitateľ ani nie je zvedavý.“²³

Hluboké ponoření do detailu, přemílání odborných termínů, utkvění v řetězcích reálií vytváří v díle jakousi „časovou smyčku“, v níž se protagonisté mohou pohybovat, aniž by byli „znepokojování“ ničivým tokem času.

Zvláště akcentována je tato úloha „poetiky konkrétního“ ve Vévodkyni a kuchařce, kde má navíc i vazbu „slohovou“, secesní, ornamentální graciéznost, jíž odpovídá celý zpomalený způsob výkladu:

„Orientální salón, přístupný už odpoledne, byl v barvách tmavých červení, černí a zlata, i v barvách růží a fial. Křesla vykládaná perletí, mosazí, ebenem, černé lakované truhly ze santalových dřev, turecké taburety, divany. Na zdech afgánské a čínské talíře a indické a japonské masky. Lamy tepané perské s arabskými nápisy a jiné se stínidly, plnými barevných ptáků, opic a draků [...]“²⁴

Vzápětí však následuje časové probuzení, článek novináře, který popis salónu zakončil ve svém listě větou:

„A půltřetího kilometru opodál bydlí lidé v boudách bez oken a dveří a spí na slámě.“²⁵

Na jiném místě najdeme popisy opulentních jídel při pohřební hostině:

„Pak přicházela hlavní jídla. Ještě jednou ryby, neboť ryby jsou pokrm postní a vévodkyně usoudila, že pohřební hostina je i obřadem duchovním, byly to italské Filetti di sogliola al vino bianco, a pak už přišlo telecí, hovězí a maso

beránčí jako při poslední večeři Páně. Costolette d'agnello alla griglia, Arrosto di vitello, Piccata di manzo alla pizzaiola... hovězí na sýrové placičce..., a pak konečně Filet de boeuf roti Colbert, vzácný chod kuchyně francouzské.²⁶

„Odstoupení“ času, nalezení jakési „mimočasovosti“, je dalším konstrukčním rysem žánru (u N. S. Leskova „stará pohádka“, u S. T. Aksakova „práh“ jako hranice mezi světem lokality a celkovosti). Jedním ze závažných prostředků mimočasovosti je **prostor idyly**, v němž jako by neplatily nelítostné časové zákony. Mimočasovost je úzce propojena se zmíněnou prostorovou pulzací: relativní izolovanost lokality vytváří oblast, v níž platí časová nehybnost, neboť stav idyly vzniká dosažením ideálu. Odlišnost tohoto „mimočasového“ prostoru a „velkého světa“ vytváří však přirozené napětí, které se vybíjí v různých konfliktech a srážkách. Ve Fuksově Vévodkyni a kuchařce je „mimočasový“ prostor aristokratické, secesní Vídně neustále konfrontován se sociálními rozpory, které povedou k likvidaci nehybnosti. V Tisícileté včele se přímo realizuje neúhybný „čas dějin“, podobně v Kainově znamení vystupuje trestanec-ká Sibiř „žaláře národů“, do idyly Štěpánových Čadic nelítostným drápem zasahuje protektorátní realita. **Svár nehybného, idylického na straně jedné a historického na straně druhé je dalším z projevů ambivalentnosti kronikového času.**

Pevná a pružná mřížka časové ambivalence, která drží pospolu často disparátní tematické a ideové vrstvy díla, představuje základ členité architektoniky kronikového vidění světa. Tato „mřížka“ je dostatečně propustná, ale současně vysoce stabilní: přijímá různé tvary, ale pouze po určité mez, respektuje slučivost řady témat, „obsazování“ volných syžetových valencí, vznikání a zanikání různých „přístaveb“ a „nadstaveb“, ale úporně drží základní konstrukční principy. Mřížka časové ambivalentnosti je ovšem letitým společenským produktem, stojí u kořenů literatury jako celku, u podstaty písemného záznamu, reflektuje běh času, ale současně i stav věcí a jevů v určitém momentu, petrifikuje jej, tedy svým způsobem „vzdoruje“ času. Kronika nelíčí bouřlivé pohyby a dramatické srážky, naopak od samého počátku chce být povlovným zápisem událostí, registrátorem změn v běhu času; zároveň však je svou existencí — paradoxně — dokladem odporu k nepřerývané časové linii.

Specifikum této kronikové architektury si uvědomují sami tvůrci a stopy tohoto subjektivního uvědomování zvláštností žánru nacházíme explicitně v textu (připomíná se Poutníkova cesta Johna Bunyana, například u Leskova a Jiráska, Život protopopa Avvakuma u Leskova, u Wilhelma Raaba najdeme reminiscence na Goldsmithova Faráře wakefieldského).²⁷ Uvědomování žánru se však s nemenší silou projevuje i v moderních kronikových stavbách, například v digresích vypravěče v Šikulově románu *Majstri*.²⁸ Moto Vévodkyně a kuchařky „Celek se pozná až nakonec“ také

implicitně odkazuje k mnohosti, vícevrstevnatosti, nakupenosti detailů, k totalitě života, jehož smysl se postupně odhaluje v ambivalentnosti času jako znaku pomíjivosti a věčnosti.

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 pocítuje 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 ožívují (svět na pomezí války a míru, hrozba ekologické katastrofy). Schopnost být na přelomu a zároveň vytvářet most v literárním vývoji je pocítována přímo v tématech kroniky: úskalí evropského praktikismu a utilitarismu, politický a ekonomický zlom na prahu 20. století, nutnost nové morálky. Přelomový a syntetický charakter žánru si uvědomují například i ti kritici, kteří při analýze díla slova „kronika“ ani jednou nepoužijí.²⁹ Přelomovost a totalizující vidění skutečnosti se promítají do různých možných interpretací díla³⁰

Časová ambivalentnost jako základ kronikového vidění světa je natolik široká, že musí budit dojem jakési „pankroniky“ a vyvolat přirozenou otázku: co vlastně do kroniky nepatří? Zmíněná ambivalentnost času, čas jako znak pomíjivosti a zániku i věčnosti a trvalosti dovoluje, aby kronikový půdorys, který se objevil již v prastarém analistickém zápisu, přijímal různé nadstavby (například mytologickou). Společným rysem těchto synkretických tvarů je snaha o zachycení totality světa, nikoli jen „příběhů“, dramatických konstrukcí nebo psychologických pochodů. V tom se kronikový typ literatury liší od typů jiných. Kronika žije jako kompaktní žánr, neboť si uchovává své základní vidění světa: změnu v opakování, opakování ve změně. Nemusíme ovšem tyto moderní synkretické slovesné stavby, které tvořili mj. Čingiz Ajtmatov, Othar Čiladze, Ladislav Fuks nebo Vincent Šikula, nazývat kronikami, jejich struktura je složitější než u románových kronik 19. a 20. století. Přesto je kronikové vidění světa jejich základem, nejpodstatnějším rysem, tvarovou dominantou, která je i ve spleti témat, idejí, postav a jiných tvarů snadno rozeznatelná.

2. Žánr a téma

A. Žánrová funkce motivů šílenství v ruské literatuře 19. století

Enklávní povaha Ruska konzervujícího středověk Evropy před reformací a zachycujícího i novou Evropu, se projevila v enklávním charakteru ruské kultury, jež spojovala cizí podněty s autochtonním vývojem vyrůstajícím především z ústní tvorby. Slovo jako součást magie v rovině ezoterické i exoterické iniciovalo střetávání pólů a protipólů, osudových antinomií. Navíc k tomu ještě přistupuje jev, kterému jinde pracovně říkáme „prae-post efekt“, tedy schopnost ruské literatury fungovat současně jako nedotažená, neukončená a nedokonalá podoba cizího vzoru („prae“) i jako jeho poststadium, tedy jako destruovaná a inovovaná podoba přejímaného modelu (Vojna a mír jako „neromán“). Slovo v ruské literatuře jako „enkláva v enklávě“ mělo především ochrannou úlohu. Ta se projevovala v budování obranného mechanismu proti různým tlakům, které doléhaly na říši, národ a jedince. **Fenomén šílenství je nápadným tematickým celkem, který proniká ruskou literaturou posledních dvou staletí.** Objevuje se v několika charakteristických funkcích:

1. **Jako destrukce racionality, rozumové a mravní uspořádanosti světa pod existenciálním úderem** — má za následek dezintegraci lidské osobnosti, která v šílenství nachází duchovní azyl, únik z nesnesitelného světa. Takto lze chápat například šílenství Evžena v Puškinově *Měděném jezdci* nebo Marie Kočubejové v *Poltavě*.

2. **Jako sociálně etická substitute**, např. v Gogolových *Bláznových zápiscích*, v nichž šílenství a schizoidnost hlavní postavy pomáhají překročit společenské bariéry; podobně motiv dvojníka u F. M. Dostojevského.

3. **Jako vnucená, kompromitující společenská úloha**, např. v Gribojedově hořké komedii *Hoře z rozumu*.

Tyto funkce budeme poněkud atypicky ilustrovat nikoli na Gogolovi a Dostojevském či Garšinovi, ale na Puškinovi, Pogorelském a Leskovovi. Snad z nich vystoupí do popředí i jejich typ, identita a kontrastnost jejich žánrová funkce.

Dílem A. S. Puškina procházejí motivy šílenství jako červená nit. Řada otřesů a zděděná senzitivnost způsobily, že básník neustále hledal duševní rovnováhu: nepochybně to byl rok 1812, ještě více však tzv. jižní vyhnanství a povstání děkabristů, sňatek a život na carském dvoře mezi mlýnskými kameny intrik. Celý život směřuje Puškin od povrchního neklidu k hloubkové zakotvenosti a harmonii: i jeho pojetí lásky se proměňuje od mladistvé prudkosti k zdrženlivé cudnosti, která předchází hlubinné, všespalující vášni. Puškin vyjádřil, jak známo, svůj úděl ve verších z roku 1830 takto: chci žít, abych

myslí a trpěl. Rozum přináší hoře, myšlení bolí, ale právě ono — spolu s nezbytným utrpením — je pravým posláním tvůrčího člověka. Když bylo Puškinovi povoleno odjet na rodové panství Michajlovskoje (1824), nebylo jasné, jak si zvykne na samotu a izolaci. P. Vjazemskij napsal, že měl tehdy obavy, aby Puškin nezešlel nebo nepropadl pití. Rozpor mezi přijetím okolního makrosvěta a mikrosvěta a hrdostí, vznešeností básníka byl jedním z jeho největších traumat: dosíci slávy nyní, stačit tempu doby, přizpůsobit se veřejnému mínění a všelikým konjunkturálním módám, nebo zůstat na svém, setrvat ve svém elitním postavení. Podle dobových svědectví byl Puškin vždy náladový, euforie a tvořivá plodnost a síla se střídaly se smutkem a hlubokými depresemi. Svou samostatnost projevil jak ve vztahu k přátelům děkabristům, k carovi, tak například k novým jevům světového dění, když se v recenzi na Paměti Johna Tannera z aristokratického hlediska kriticky vyjádřil o tehdejší americké demokracii jako o „tyranii většiny“.¹ Hledání vnější a vnitřní rovnováhy se projevuje stále — od Ruslana a Ludmily po báseň *Otryvok* z podzimu 1835, která byla publikována až post mortem básníka.

Šílenství je u Puškina spjato přímo s tvorbou, oním božským šílenstvím, které člověka vytrhává z tohoto světa. V epilogu *Ruslana a Ludmily* (*Ruslan i Ljudmila*, 1820), kde básník reaguje na realitu svého vypovězení, čteme:

*Ja pel — i zabyval obidy
Slepogo sčast'ja i vragov
Izmeny vetrenoj Doridy
I spletni šumnyje glupcov.
Na kryl'jach vymysla nosimyj,
Um uletal za kraj zelenyj...²*

Až básnická povídka *Cikáni* (*Cygany*, 1824) rozvíjí téma vnitřního rozvratu: jako pramen lidského utrpení a zhroucení je tu ukázána racionalistická civilizace vytvářející společenský řád a zákony: rozpor mezi chaosem v realitě a řádem v myšlení způsobuje lidské utrpení a rozvrat osobnosti. Společensví moldavských cikánů nezná zákony, všemu nechává volný průběh, a proto netrestá: Aleko je i po dvojnásobné vraždě propuštěn. Závěr poémy, dokládající snad i fakt Puškinova pobytu mezi cikány, však již směřuje jinam: také ve volném společensví existuje tento spor, neboť zdrojem utrpení není řád či chaos přírody a společnosti, ale osudovost lidských vášní. Jemně naznačený motiv božského šílenství v *Ruslanovi a Ludmile* je tu podstatně rozvinut: Alekovo zhroucení a duševní pomatenost, v níž vraždí, jsou prezentovány také jeho fyzickým stavem: slábnou mu nohy, chvějí se rty a kolena — mučivá racionální analýza konfrontující lidské hodnoty a představy s realitou je pramenem dezintegrace osobnosti. Kolem poémy *Cikáni* se kdysi vedly diskuse o její romantičnosti či realističnosti: neřekl bych, že tato báseň je realistická; motivy dušev-

ního traumatu však mají žánrotvornou funkci: romantická poéma invertuje, obrací se jakoby ve svůj protiklad.³ Jednoduché schéma zkažené civilizace a nezkažené přírody se komplikuje důrazem na vášně (vnitřní prožívání), které platí všude, a na věčný a marný boj o harmonizaci lidského nitra. Již zde má motiv ztráty duševní rovnováhy zjevně funkci žánrové křížovky.

A. S. Puškin se bál ztráty rozumu, i když nepřestával vidět již zmíněný očištný a ochranný význam šílenství. V básni *Nedej mi, bože, zešilet* (1833) ukazuje, že hrozné není ani tak vlastní zešilení, které může být často vysvozením z mučivých stavů rozumu, ale to, co pak člověka čeká od krutého okolí. Určitou psychickou labilitu (všimněme si i mimořádné citlivosti básníka na změny ročních období a kultu tvořivého podzimu) vyrovnával v samotné tvorbě. P. A. Vjazemskij k tomu uvádí: „Unášený a často vzrušovaný životními drobnostmi a ještě více vnitřními pohyby tvůrčích sil, které ještě nedosáhly kýžené rovnováhy, mohl se poutat k cíli nebo se odklánět od mety, kterou měl vždy na paměti a k níž se stále po přechodném bloudění vracel. Ale v něm, hluboko v něm se tajila ochranná a spásná mravní síla [...] Byla to láska k práci, potřeba práce, nepotlačitelná potřeba vyjádřit se tvůrčím způsobem, dostat ze sebe cítění, obrazy a zážitky, které se mu z prsou draly na boží svět a odívaly se do zvuků, barev a slov okouzlujících a poučných. Práce byla pro něho chrámem, lázní, v níž se léčily rány, kde se ve zdraví a svěžest proměnila bezmoc a zoufalství a kde se obnovovaly rozložené síly.“⁴

Z poémy *Dům v Kolomně* (Domik v Kolomne, 1830) se nejvíce zdůrazňuje metatextová a technologická rovina, případně parodičnost: podstatnou část básně tvoří — jak známo — výklady o veršování, o přechodu k oktávě a pěti-stopému jambu, o užívání slovesných rýmů a střídání ženských a mužských zakončení. Smysl krátké nonsense historky o najaté kuchařce, z níž se vyklube muž přistižený stařenkou při holení, tkví však více v obraze domku evokujícím klid a řád a s ním i smutek při pohledu na dnešní patrový dům, na nějž se básník dívá úkosem. Kdyby to všechno vzplálo, byl by mi oheň milý, říká, a dodává:

Strannym snom

byvajet serdce polno; mnogo vzdoru

Prichodit nam na um, kogda bredem

Odni ili s tovariščem vduojem.

Togda blažen, kto krepko slovom pravit

I deržit mysl' na privjazi svoju,

Kto v serdce usypljajet ili davit

Mgnovenno prošipevuju zmiuju:

No kto boltliv, togo molva proslavit

Vmig izvergom...⁵

V lidské psychice se odehrávají tajemné pochody, které se musí držet pod kontrolou; jsou demonstrovány emblémem hada jako pokušení vnitřního rozvratu. Na jedné straně je Puškin lákán touto „říší zapomnění“, na druhé straně se jí brání: poematický tvar se přímo nebo potenciální přítomností tohoto motivu vnitřně proměňuje, sémantický důraz se z romantických opozic přesouvá jinač. V Cikánech se vytváří invertovaný model romantické poémy, v níž se stírá romantická antinomie příroda — civilizace, v Domku v Kolomně se burleskní poéma posouvá k nezbadatelnému lidskému nitru, k záhadám psychiky, jimiž se Puškin později zabýval v próze. Skrytě či otevřeně deklarovaný motiv šílenství nebo možnost ztráty rozumu a rozkladu osobnosti neproměňuje tedy žánr jako celek, ale restrukturuje jeho složky, posouvá je na hranice jiných útvarů: tragédie a prózy. Přesněji řečeno: motivy šílenství dodávají dílu další žánrový rozměr. Za romantickou kostrou Cikánů prosvítají obrysy psychologické tragédie, za burleskou Domku v Kolomně vyprávěnka o záhadách lidské psychy. Vzniká tak jakési žánrové zdvojení, žánrová ambivalence: posunem žánrových složek se vytváří dvojí vrstva; za původním schématem se objevuje další.

Poltava (1829) obsahuje dvojí polemiku: s Byronovým pojetím Mazepy, které je připomenuto v mottu, a s ódickou oslavou Petrova vítězství. V historickém tlaku, v souboji dvou individualit se rozpadá další lidská bytost — Marija Kočubejová. Z žánrového pohledu se tragédie romantického hrdiny Mazepy, jak ho ukazuje Byron, mění v historickou báseň o velikosti Petrova vítězství, za níž však opět prosvítá životní tragédie „malého člověka“ v soukolí dějin (výpravná báseň se mění v báseň dramatickou). Byronovo romantické schéma je restrukturováno nejprve v historický zpěv a pak v psychologický portrét. V *Měděném jezdcu* (Mednyj vsadnik, 1833, publ. 1837) se óda na město a jeho zakladatele mění v tragédii, která obsahuje i rysy grotesky a absurdna: je známo, že součástí poémy byly původně dvě epizody — první groteskně anekdotická se senátorem hrabětem Tolstým, druhá absurdně tragická o strážném, kterého během povodně zapomněli odvolat ze služby. Skepse, která v duchu starozákonního Kazatele naplňovala Puškinovy úvahy o rozumu a překročitelnosti jeho hranic, se prolamuje do pocitu absurdity lidského bytí:

*Il' vsja naša i žizn' ničto, kak son pustoj,
Nasmeška neba nad zemlej?**

Znamením duševní trýzně a pokušení rozkladu je had, znakem ztráty rozumu, zešílení je nepřítčný smích: divoce se směje Marija Kočubejová i zešílejší Evžen:

*On ustanovilsja.
Pošel nazad i vorotilsja.*

Gljadit...idet...ješče gljadit.
Vot mesto, gde ich dom stoit;
Vot iva, byli zdes' voroty, —
Sneslo ich, vidno. Gde že dom?
I, polon sumračnoj zaboty,
Vse chodit, chodit on krugom,
Tolkujet gromko sam s soboju —
I vdrug, udarja v lob rukoju,
Zachochotal.⁷

Údělem člověka je myslet, tedy vnášet do chaosu světa řád a trpět z nesouladu myšlení a reality. Puškinovy postavy zešílí, neboť prožívají tragické odcizení sebe a světa: příroda, města a lidé pod jiným zorným úhlem (záplava, boj o moc) již nejsou tím, za co byly považovány — hroutí se dosavadní relativní soulad řádu myšlení a reality.

Také Puškinova dramatická díla ukazují již výběrem tématu dominantnost sporu řádu a chaosu, strachu ze ztráty rozumu a šílenství. Ve *Scéně z Fausta* (Scena iz Fausta, 1826) je vybrána debata Fausta a Mefistofela, v níž se konstatuje krize rozumu a vědění v duchu Kazatele. V *Skoupém rytíři* (Skupoj rycar', 1830), který je prezentován jako překlad fiktivního anglického originálu (snad i z osobních, rodinných důvodů), je ukázána hrůznost doby a přízračnost lidských povah. V *Mozartovi a Salierim* (Mocart i Salieri, 1830) dominuje problém tvorby a zla, možnost existence „zlého génia“.⁹

Neuspokojení rozumem a věděním, labilita racionality, temná místa v lidském nitru, hadi pokušení a překračování hranic rozumu do říše šílenství prochází *Kamenným hostem* (Kamennyj gost', 1830, publ. 1839) a především *Hodokvasem v době moru* (Pir vo vremja čumy, 1830), dramatem, které vzniklo ze střední části 4. scény dramatu anglického romantika **Johna Wilsona** (1789–1854) *The City of the Plague*. Charakteristické je, že Puškin vybral z tohoto dramatu jako klíčové právě místo, kde se předvádí ztráta rozumu. Lidé se v kruté situaci vševládné epidemie, tváří v tvář smrti nebojí a nepláčou, ale radují; realita je tak nesnesitelná, že rozum neudrží integritu lidské bytosti a člověk se osvobozuje přechodem jakoby do jiného světa, kde platí jiné zákony a jiná etiketa.

Ve většině Puškinových děl tedy nejde ani tak o náhlé zešílení, jako v případě Mariji Kočubejové nebo Evžena, ale o postupné, pozvolné „roztávání“ rozumu, který pod tlakem reality a „hada“ v duši prohrává souboj o vytvoření lidského řádu v cizorodém kosmu, přírodě a společnosti. Člověk jako by se ocitl v nepřátelském obležení: může se přizpůsobit nebo může si vytvořit iluzi, že svět se přizpůsobil jemu, ale ve zlomových okamžicích se před ním znovu otvírá propast neporozumění a lhostejnosti; člověk jako by ani nebyl uzpůsoben v tomto světě — jako ve svém dočasném a náhodném působišti —

žit. Únik do šílenství je vlastně přiznáním neschopnosti tvarovat mezi sebou a světem rovnováhu ovládanou racionálními kategoriemi. V *Rusalka* (Rusalka, 1832) se dívka svedená knížetem, který ji pak opouští, utopí a promění se spolu se svým dítětem ve vodní bytost; její otec mlynář tvrdí, že se proměnil v havrana: jestliže za předchůdce Kafkovy Proměny bývá někdy pokládán Gogol, zde zřetelně vidíme, že tato transformace probíhá jako proměna folklórních motivů již u Puškina. Znovu se však vrací zpětná vazba rozumu: šílenství je stav horší smrti, neboť se v něm člověk vlastně rovná jakoby bytosti nižšího řádu a vzdává tím svůj lidský úděl, to, k čemu je svým zrozením odsouzen, svou pravou existenci, totiž myšlení a utrpení:

*I etomu vse ja vinoju! Strašno
Uma lišit'sja. Legče umeret'.
Na mertveca gljadim my s uvaženijem,
Tvorim o nem molitvy. Smert' rovnajet
S nim každogo. No čelovek, lišennyj
Uma, stanovitsja ne čelovekom.
Naprasno reč' jemu dana, ne pravit
Slovami on, v nem brata svojego
Zver' uznajet, on ljudjam v posmejan'je
Nad nim vsjak volen, bog jego ne sudit.¹⁰*

V posledním verši se nám znovu připomíná, že šílenec se svým stavem vlastně vymaňuje z řádu: ocitnout se mimo řád je strašné, současně se tím však lze vyhnout mukám tohoto řádu.

Puškinova dramatická díla, zejména tzv. malé tragédie, bývají často posuzována jako studie vlastností: lakomství, závisti, lásky; z našeho pohledu se však ocitají ve vyšším sémantickém celku. Kladou otázku po schopnosti člověka žít v tomto světě a udržet si rozumem osobnostní integritu: všechny příběhy jsou zkoušky lidského rozumu, při nichž ratio neobstojí, rozumové hodnoty se rozkládají, člověk se ocitá v jiné rovině, uniká ze své determinované existence. Tím však zároveň dosahuje absolutní svobody, již nelze dosáhnout v tenatech rozumu. V aspektu žánrové funkce motivů šílenství jsou tyto útvary existenciálními dramaty, která vznikají jako transformace původně klasicistických exemplů o lidských vlastnostech. Motivy rozpadu rozumu a šílenství působí tedy u Puškina jako katalyzátor restrukturyce původního žánru, z něhož se pozvolna tvoří nové žánrové podloží: z poémy invertovaná poéma (Cikáni), burleskní poéma se posouvá k psychologické povídce (Domek v Kolomně), historická óda se mění v tragédii osobnosti (Poltava, Měděný jezdec), dramatická exempla v existenciální tragédie (Scéna z Fausta, Skoupý rytíř, Mozart a Salieri, Kamenný host, Hodokvas v době moru), scénická pohádka v metafyzickou tragédii proměny lidské duše (Rusalka).

Zatímco v Puškinovi probíhá neustálý boj o zachování duševní rovnováhy a motivy šílenství ukazují, že v ní jsou rozsáhlé trhliny posunující žánr na pomezí nových slovesných struktur, Puškinův takřka současník **Antonij Pogorelskij** (1787–1836), vlastním jménem Alexej Perovskij (pseudonym je podle jeho sídla — ukrajinských Pogorelců, kde žil od roku 1822), řeší toto dilema dobrovolným rozpadem lidské bytosti na dvě části, které spolu debatují a snaží se tím dosáhnout vzájemného vyrovnání.

Perovskij-Pogorelskij byl nemanželským synem hraběte Alexeje Razumovského. Dětství prožil v přepychu, dostal i šlechtictví a příjmení Perovskij podle panství Perovo u Moskvy. Absolvoval Moskevskou univerzitu, pracoval pak ve státních službách, roku 1822 po otcově smrti odešel do výslužby a uzavřel se na svém statku v ukrajinských Pogorelcích, kde se oddával studiu a zálibám. Zde také vzniká podstatná část jeho literárního díla, kterým byl značně zaujat sám Puškin. Dílo, které máme na mysli, jsou *Večery s panem Dvojníkem* (Dvojník, ili Moi večera v Malorossii, 1828), i když Pogorelskij zanechal i další prózy, např. pohádku pro děti (*Čarnaja kurica, ili Podzemnyje žiteli*, 1829) a román *Klášteřní schovanka* (Monastyрка, 1831–1833).¹¹ Podivínský Antonij Pogorelskij, horečně měnící služební posty, jednou hledající léčivou samotou, podruhé se nořící do společenského ruchu, vychází ze skeptického pohledu Kazatele, ze skepse, která je blízká i Puškinovi: „Časem tě vlastní zkušenost poučí, že nezkalené štěstí není údělem našeho pozemského žití a že ať se štěstěna na tebe usměje sebevíc — což ti z celého srdce přeji — přece jen tě nedovede až tam, kam bude dychtit tvá touha.“¹² Dvojník, který se zjevuje, je důsledkem neukojené lidské touhy a snění. Pogorelskij se tu vyrovnává s E. T. A. Hoffmannem a postavou německého Doppelgängera (v letech 1813–1815 pobýval Pogorelskij-Perovskij jako pobočník generálního guvernéra Saského království v Drážďanech, kde také poznal německou „romantiku“), pro něhož v Rusku de facto poprvé vymýšlí ruský ekvivalent: „V Německu, kde se podobné jevy vyskytují častěji, mají pro našince název Doppelgänger. Bylo by přirozeně možné přejmout ho do našeho jazyka a nepřišlo by vhod o nic méně než kterékoli jiné. Jestliže však vládne názor, že náš jazyk má už beztak nadbytek cizích slov, dovolím si vám nabídnout oslovení Dvojník.“¹³ Dvojník je komentátorem výtvorů své předlohy: posuzuje jeho duchařskou novelu *Isidor a Aňuta*, sám vypráví historky o zjevování mrtvých, o zhoubných následcích lidské představitosti, o oživených loutkách a homunkulech, v druhém dílu vysvětluje Antonijovi patnáct stupňů inteligence a vlastností rozumu — výklad, který dnes fascinuje moderní psychology. Antonij pak čte svou proslulou novelu *Lafertovská perníkářka*, následuje pak povídka o člověku, kterého vychovávala opice. Dvojník odchází stejně náhle, jako se zjevil. Pomáhá klidnou racionální analýzou odpovédět na otázky Antonijova „já“, vyplňuje mezery, reaguje na jevy, které se pohybují za sférou rozumu, pomáhá obnovit ztrácenou rovnováhu.

Schizoidnost, schizofrenie, rozštěp osobnosti neznamená zde její rozklad, ale počátek dialogu — Dvojník mizí poté, co se obnovila Antonijova nová rovnováha: model rozštěpené mysli vytváří **žánr besedy, volného dialogu**, který později najdeme u F. M. Dostojevského a v jiné podobě u I. S. Turgeněva, dříve však v *Ruských nocích* (Russkije noči, 1844) V. F. Odojevského, v nichž odpovídá i dělení kapitol na „večery“ či „noci“. U Odojevského však již nejde o schizoidnost mysli, ale o společensko-politické debaty s tajemnou postavou Fausta.

Dílo N. S. Leskova (1831–1895) jako by se motivům šílenství spíše vyhýbalo. Zachovala se Leskovova poznámka o tom, jak skoro ztratil rozum, když psal hrůzné scény *Lady Macbeth mcenského újezdu*. Od té doby tíhl spíše k anekdotám, vyprávěnkám (skazům) a zklidnělým kronikovým řetězcům. Přesto však v jeho díle najdeme skrytý okruh tzv. dvojího šílenství (šílenství postavy vůči okolí a šílenství okolí vůči postavě), který vychází z Cervantesova Dona Quijota de la Mancha (1605–1615): takovým šílencem je protopop Tuberozov v kronice *Služebníci chrámu* (Soborjane, 1872). Podivínství a vykojenost, o nichž jsme se zmínili na počátku, souvisí u Leskova s tzv. dvojím pojetím shandyismu odvozeným z díla Laurence Sterna *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1760–1767). V textu *Služebníků chrámu* najdeme o Sternovi a shandyismu celý odstavec: v poetice jeho extravaganci uznává, v morálce však nikoliv. Vykojenosti a šílenství se Leskovovy postavy brání uzavřením v izolaci „ostrovanství“, ať již jde o líčení života menšiny petrohradských Němců na Vasiljevském ostrově (*Ostrovitjane*, 1866) nebo šlechtických hnízd. Leskov vždy vyhledával „ostrovní entity“, které se lišily od okolního světa, žily svým vlastním životem. Svět raskolníků v *Zapečetěném andělovi* (*Zapečatlenyj angel*, 1877), izolovaný prostor „popovky“ v Stargorodě (Soborjane, 1872), oáza minulého času v „historických kronikách“ *Staré časy v Plodomasově* (*Staryje gody v sele Plodomasove*, 1869) a *Soumrak knížecího rodu* (*Zachudalyj rod*, 1874), zakletí ve vlastní životní dráze (Očarovaný strannik, 1873), ostrov absolutní etiky (*Inženery bessrebreniki*, 1887). Právě v naposled jmenované próze *Nezištní inženýři* se šílenství rodí z deprese, kterou prožívá hlavní postava povídky poté, co zjistí, že jeho vojenští nadřízení berou úplatky. Uzavře se do sebe, přestává komunikovat a nakonec při odvozu lodí na léčení se vrhá do vln Baltu. V povídce vystupuje také se sympatiemi vylíčený Mikuláš I. Povídka-životní dráha, jakou *Nezištní inženýři* na počátku jsou, se motivem zakaleného rozumu a šílenství prolamuje do **povídkové tragédie** a podobenství neschopnosti člověka žít v tomto světě: to, co naznačoval Puškin, se tu plně realizuje v sebevraždě gestu, v gnostickém „odchodu od života“ a ve „vystoupení z dějin“. ¹⁴ N. S. Leskov jako „muž středu“ však i tu volí „zlatý“ kompromis: izolace, „ostrovanství“ a odchod od života mu

nebrání pít se po okamžicích prozření, požehnaného prolnutí rozumu a vášně. Ostatně tyto dvě kategorie se snaží skloubit v celém díle, neboť pochopil jejich klíčovou povahu, stejně jako **Jane Austenová** líčící tragičnost duality lidské duše v románech *Rozum a cit* (*Sense and Sensibility*, 1795, nově 1811) a *Pýcha a předsudek* (*Pride and Prejudice*, 1796–1797, přeprac. 1813). Právě v jejím žánru **domácího, rodinného románu (domestic novel)** se Leskov stýká s dalším „rodinným“ romanopiscem — **Charlesem Dickensem**. „Ostrovní izolace“, kterou Leskov vytváří, nevedla tedy zcela k odmítnutí světa — motivy šílenství jsou naopak impulsem k novému hledání rovnovážných poloh rozumu a citu, dvou pólů, které jsou příčinou lidského utrpení a v nichž se skrývá lidská nedokonalost i náznak božství.

Tři příklady motivů šílenství patří do **prvního typu destrukce racionality a vize uspořádaného světa pod náhlým existenciálním úderem**. Zatímco v Puškinovi se projevuje jak v existenciální poloze schopnosti žít v tomto světě, ve skepsi a rozpadu dosavadních struktur na straně jedné a v hrůze ze ztráty rozumu na straně druhé a žánrově v posunu k jinému slovesnému útvaru, u Pogorelského se realizuje jako schizofrenie vedoucí k **léčivému dialogu, racionalizující besedě**, u Leskova je motiv šílenství, jímž se povídkoživotní dráha mění v tragédii, popudem k hledání nové rovnováhy rozumu a vášně. Otřes lidského světa, resp. přesun do jiného prostoru, znamená také posun či restrukturu žánrového východiska: buď tím, že se na původním podloží vytváří nová sémantická vrstva (*Poltava* a *Měděný jezdec* jsou současně oslavnou ódou i existenciální tragédií), nebo vytvářením nové dialogické struktury (*Večery s panem Dvojníkem*) či existenciální prózy tragické životní dráhy (*Nezištní inženýři*). Motivy šílenství ve všech třech případech působí jako žánrový katalyzátor, který formuje útvary přesahující dobovou literaturu náznaky jakoby „postmoderní“ ambivalence.

B. Otázka tzv. polyvalence žánru (Gogolovi Starosvětští statkáři)

Gogolovo dílo se vyznačuje vysokou mírou otevřenosti textu. Tato vlastnost je u Gogola dána mimo jiné nejasností základních časoprostorových kategorií. Například angličtí badatelé se domnívají, že tzv. Gogolovy chyby, například v *Mrtvých duších*, jsou způsobeny nepozorností spisovatele, jeho neukázněností, zatímco J. Mann je chápe jako součást poetického systému.¹ Například na otázku, kdy a kde se prozaická poéma *Mrtvé duše* odehrává, dává text různorodé, navzájem se vylučující odpovědi. Proti koncepci Gogolovy nedůslednosti stojí Mannovo pojetí, spatřující v každé Gogolově „chybě“ filozofický záměr, související například s postuláty osvícenské a romantické estetiky. Otázka, jak

vznikaly tyto nedůslednosti, které se podílejí na formování „otevřeného“ textu, není tak důležitá, jako příčiny této otevřenosti, respektive odpověď na otázku, jaké konkrétní prvky strukturu díla „otevírají“. Je zřejmé, že tzv. složitý text demonstrující na první přečtení svou mnohoznačnost a symboličnost, nemusí dávat tolik interpretačních možností jako jednoduchý syžet, který se však několika prvky rozevírá do větší významové hloubky. Dokládají to interpretace Starosvětských statkářů.

Interpretační zrádnost povídky si uvědomoval už V. G. Bělinšij, když o ní mluvil jako o slzavé komedii (sleznaja komedija) a tím vyjádřil její dvojdomost.² Jako rozpornou charakterizují podstatu textu i další badatelé ruští, západoevropští a američtí. V. V. Jermilov mluví o „satirické idyle“³, G. A. Gukovskij se kloní k idylické povaze povídky, ale nepopírá její tragikomickou strukturu. Text chápe jako souboj tragiky a komiky a nachází tu spojitost s osvícenskou koncepcí růstu lidské osobnosti, s možností její obnovy.⁴ Tato dualistická koncepce Starosvětských statkářů se pak opakuje u dalších badatelů. Jako „satiric idyll“ ji hodnotí V. Erlich⁵, podobné názory prezentují V. Setschkareff⁶, F. C. Driessen⁷ a H. Günther. Güntherovu pojetí forem a funkcí groteskna u Gogola pochopitelně vyhovuje dualistická koncepce, která soubojem tragických a komických prvků implikuje grotesknost situací.⁸ Driessen tvrdí, že bukolický materiál je traktován ironicky. Idyla se nemůže ztotožnit s vášní (vývoj vášně ve zvyk); autor se přiklání spíše k idylické povaze povídky — idyla není zničena zevnitř, ale zvnějšku (po smrti manželů Tovstogubových je idyla maloruské usedlosti zničena novými majiteli, kteří ji nechají zpustnout). Spíše satirickou vyostřenost povídky zdůrazňují R. Parolek a J. Honzík.⁹

S rozvojem genologie začíná vznikat **monistická koncepce Starosvětských statkářů**: povídka už není chápána jako rezultat souboje protikladných prvků, ale jako celistvost vybudovaná na základě obrácení žánrového půdorysu. R. Poggioli mluví o invertované ekloze.¹⁰ Objevuje se i freudistické pojetí.¹¹ Koncepce „obrácení žánrového půdorysu“ se neomezuje jen na interpretaci Gogola; podobně byl například Kafkův Zámek pochopen jako invertovaný román s romantickou zápletkou (romance).¹² V rámci obou koncepcí se realizují různá ideově tematická pojetí: povídka je chápána jako líčení transformace lásky a jako ústup od ní, jsou tu spatřovány opozice plodnosti a neplodnosti. Pulcherija Ivanovna umírá bezdětná; plodný svět jako by se vysmíval neplodnosti jejího manželství.¹³ Jindy se text chápe jako filozofická povídka o přerůstání vášně ve zvyk. Vychází se ze závěru, kde vypravěč říká: „Čto že sil'neje nad nami: strast' ili privyčka? Ili vse sil'nyje poryvy, ves' vichor' našich želanij i kipjaščich strastej — jest' tol'ko sledstvije našego jarkogo vozrasta i tol'ko po tomu odnomu kažutsja gluboki i sokrušitel'ny?“¹⁴ Jednou z cest odhalování nových významů Gogolovy tvorby, včetně povídky Starosvětští statkáři, je srovnávací metoda. Použila jí na počátku 70. let A. A. Jelistratovová, když

srovnala Gogolovu tvorbu se západoevropským romanopisectvím; pro naši potřebu se zdá nejdůležitější spojitost s Charlesem Dickensem: rozpad idyly a pokusy o její obnovu spojené s osvícenským přesvědčením o možnosti obrody člověka.¹⁶ Různá místa v Gogolově povídce jsou a mohou být pokládána za dominantu, z níž lze vyložit smysl díla. Vraťme se však k problému otevřenosti a uzavřenosti textu, k jeho významové hloubce.

Problém otevřenosti textu souvisí s otázkou „věčnosti“ literatury, tedy s vytvářením a znovuoobnovováním estetické hodnoty díla. Na této obnově se podílí nejen autor, ale také čtenář a jeho psychika v procesu konotace. Jádro však přece jen tkví v samém textu jako složitém průniku. Pragmatizace literárněvědných postupů je dílem spojena právě s všestranným zkoumáním procesu konotace. Například ruská funkčně historická metoda se ptá, jak byly literární texty dobově recipovány (rekonstrukce putování díla časem, resp. procesu odhalování nových významů a tím i obnovování estetické hodnoty)¹⁶; americký slavista D. Fanger naopak analyzuje nikoli dobovou percepci díla, ale způsoby, jak předpokládaná percepcie (tj. povaha čtenářstva) předem ovlivnila psaní díla (tj. pro jakého čtenáře autor psal).¹⁷

„Otvírání“ literárního textu je ovšem historicky podmíněno, na druhé straně dílo dává jen určitý počet interpretačních možností, je otevřeno jen do určité míry. „Otevřenost“ textu souvisí s existencí volných významových valencí v jeho struktuře. Neobsazené valence jsou vyhledávány a obsazovány podle situace recepčního prostředí. Jestliže tedy recepční prostředí najde volnou valenci v recipovaném díle a vhodný prvek ve svém vlastním systému, může vzniknout nová interpretace díla. Otevřenost je existence volných vazeb, schopnost vazby, tedy schopnost vytváření souvislostí, kontextů. Toto vytváření souvislostí se děje na ose paradigmatické i syntagmatické. V prvním případě jde o hloubku textu, tj. přehodnocování významu prvků struktury. Interpretace tedy nesouvisí s obsazováním volných valencí, ale s cestou k jádru již vázaných významů. V druhém případě jde o vytváření nových vazeb (o vznik nových „sloučenin“ obsazením dosud volných valencí). Tento proces probíhá souběžně: vznikem nových syntagmatických souvislostí se utvářejí předpoklady k paradigmatickému průniku do významové struktury textu; naopak rozklad prvků a obnažení jeho hloubkových významů nese s sebou možnost vzniku nových syntagmatických souvislostí.

Možnost vytváření paradigmatických a syntagmatických souvislostí dala a dává i povídka Starosvětští statkáři. Klíčová syntagmatická souvislost se uvádí přímo: „Jestli by ja byl živopisec i chotel izobrazit' na polotne Filemona i Bavkidu, ja by nikogda ne izbral drugogo originala, krome nich.“¹⁸ Tato souvislost se starořeckým vyprávěním o Filomenovi a Baukidě, včetně úvodního popisu scenérie, vyvolává představu idyly (eidyllion = obrázek), bezkonfliktního, statického „obrázku“ životní pospolitosti. Idyla v literatuře bývá tradičně

pokládána za překonaný žánr nebo metodu vidění skutečnosti; nutno si však uvědomit, že její postavení v myšlení a literatuře je i v současnosti významné. Idyla je naplněním ideálu, je to věčné království, věčná existence. Naplnění například společenského ideálu předpokládá také vytvoření svého druhu idyly, vyostřeně řečeno, smyslem ideálu je vytvoření idyly; idyla je projekcí ideálu. Ve Starosvětských statkářích je tato „věčnost“, státnost, neměnnost idyly narušována jejím poklesem a vytvářením sémantických opozic. Vyjde-li ze srovnání s mýtem o Filomenovi a Baukidě, zjišťujeme, že jejich pohostinství se mění v kulinářské požitkářství, láska a vášeň ve zvyk, velikost v malost, nesmrtelnost v smrt. Služebnictvo manžele okrádá, dojemné dialogy jsou dětinské a trapné (šedesátiletý Afanasij Ivanovič chce jít na vojnu), tragičnost konce nabývá rysů směšnosti (okolnosti pohřbu Pulcherije Ivanovny, při němž svítí slunce, kojenci pláčou na rukou matek, zpívají skřivánčci a pobíhají děti). Na základě syntagmatické souvislosti (Filemon a Baukida, idyla) vytváříme další, vnitřní, paradigmatickou sondu (podlamování idyly) a od ní směřujeme k dalšímu syntagmatu — zánik idyly je způsoben tím, že se do idylického půdorysu projektuje životní dráha člověka (minulost a mládí je prezentováno v náznacích vzpomínek, přítomnost svědčí o úpadku sil a degeneraci citů). Filemon a Baukis neumírají izolovaně. Bohové vyhoví Filemonově prosbě a oba umírají v jeden okamžik, nezanikají však: Filemon se proměnil v dub a Baukis v lípu; jsou si stále nablízku a dotýkají se něžně větvemi. Státnost a věčnost idyly je tak zachována, zatímco v Starosvětských statkářích vede smrt protagonistů ke konci idyly. Statická idyla se dynamizuje líčením životní dráhy člověka a snahou dobrat se jejího smyslu. Místo cyklického času starořecké báje se zavádí čas lineární (postupný). Stěžejní úlohu ve sledování dráhy člověka a v aplikaci kategorie změny má vypravěč.

Na počátku pouze líčí idylickou scénérii, později do ní sám vstupuje: vstupem do scénérie se také dynamizuje jeho hodnocení. V prvních větách zdůrazňuje blahodárnou izolovanost idyly a její přirozenou a pozitivní uzavřenost před zlobou světa: „...strasti, želanija i nespokojnyje poroždenija zlogo ducha, vozmuščajuščije mir, vovse ne suščestvujut...“¹⁹ Dům chrání své obyvatele před úderem světa.²⁰ Oba protagonisté jsou pokládáni za vzor maloruského života, ze přímý protiklad těch Malorusů (Ukrajinců), kteří „derut poslednjuju kopejku s svoich že zemljakov, navodnjajut Peterburg jablednikami, naživajut nakonec kapital i toržestvenno pribavljajut k familii svojej, okančivajuščejsja na ‘o’, slog ‘v’.“²¹ Později si vypravěč uvědomuje, že hromadění nekonfliktních pozitiv může vytvářet směšné, groteskní situace. V jeho líčení se právě hromadění pohostinství mění v požívačnost, hromadění láskyplných gest v šedivý zvyk, hromadění velikosti v malost, vznešenosti v směšnost. Idyla tedy nekončí zásahem zvenčí, ale její zánik tkví v ní samé, respektive v lidech, kteří ji vytvořili a jsou její součástí. Historik Gogol ukazuje vypravěče jako volný prvek dějinného

vývoje, jako jeho lidský faktor, spoluvytvářející historický pohyb: ani idyla se nemůže zastavit, nestojí totiž vně dějinného vývoje, ale je jeho součástí. Gogol tu koncipuje dialektiku dějin: dynamiku historie a statickou idylu jako projekci ideálu a proměnlivý lidský faktor, ztělesněný soudy vypravěče. Člověk touží po zastavení času a nesmrtelnosti, ale zároveň po pohybu a změně, je nadšen idylou, ale vzápětí ji snižuje, neboť chce být spoluvůrcem skutečnosti. V statické idyle je naopak lidská aktivita, uvádějící v pohyb hodnocení, myšlení a činy, nežádoucí, neboť vede k její likvidaci.

Syntagmatická valence (báj o Filemonovi a Baukidě) vedla k hledání paradigmatických valencí textu (výskyt antiidylických prvků) a zpětně k volné syntagmatické valenci: člověk a jeho úloha v dějinách. Hloubka a otevřenost textu je kýženou vlastností literatury, neboť souvisí s její „dlouhověčností“, „životností“, „věčností“. Umělci spějí k těmto vlastnostem zhruba dvěma cestami: 1. jednoduchým příběhem s řadou volných valencí; 2. složitou kompozicí, vyprávěcími rovinami, příp. polygeneričností. Některé věty nebo sousloví vyvolávají dojem šifry, signalizují, že musejí mít skrytý smysl, že bez dešifrace jsou němé; některé věty a sousloví budí naopak dojem běžné tuctové výpovědi, která nemá jiných významů než ten, který nám ve vši jednoduchosti suggeruje. V prvním případě existuje nebezpečí předčasné významové vyčerpanosti textu: když se rozšifruje, najde se jeho konečný smysl. Otázka existence jiného šifrovacího klíče nemusí být položena. V druhém případě vystačí dobová kritika často s povrchoým výkladem, později se však odhalují, pokud jsou, další volné valence, rozpoutává se interpretační koloběh. Melvillův *Moby Dick* byl pochopen v době vzniku (a ještě o sto let později filmaři) jako dobrodružný román, teprve později byly nalezeny filozofické valence. Míra žánrové polyvalence bývá různá nebo — jinak řečeno — bývá nestejněměrně odhalována. Její existence souvisí s hlubkovým rozvrstvením žánru a jeho estetickými možnostmi v historické perspektivě.

C. Polymorfni rozpětí (Čechovův Ostrov Sachalin)

Umělecká cesta A. P. Čechova — povídkáře, novelisty a dramatika — byla již mnohokrát prozkoumána. Byly určovány literární principy, tematická jádra a ideové okruhy mladého humoristy, které se později přetavily do nového tvaru, byla ukázána i geneze jeho dramatické tvorby. Snad jen jedno dílo se z tohoto řetězce vymyká a jeho smysl musí být znovu promyšlen. *Ostrov Sachalin* 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 Radiševových. Již při zběžném sle-

dování geneze tvůrčího záměru je patrná jeho několikarozměrnost: například J. Jermilov zdůrazňuje vědecké cíle cesty na Sachalin,¹ A. I. Roskin ukazuje na to, že studie o Sachalinu byla vlastně vědeckou kompenzací nenapsané disertace Historie lékařství v Rusku a Čechovovy vědecké ambice dokládá zájmem o dílo Timirjazevovo a Mečnikovovo.² G. Berdnikov upozorňuje na to, že umělec motivaci své sachalinské cesty bagatelizoval. Dochází k závěru, že Čechov chtěl jednak ukojit touhu po cestování, jednak napsat vědecké dílo.³ Podobně B. Jesin studující novinářský aspekt Čechovovy tvorby zdůrazňuje vědeckost *Ostrova Sachalinu* a jeho praktický společenský význam.⁴ Současně žádný z autorů, i když zdůrazňují různé motivace, nemůže opomenout motivaci společenskokritickou, přičemž se obvykle cituje dopis nakladateli Suvorinovi, v němž Čechov mluví o miliónech lidí, kteří hnijí ve věznicích a o společné vině za toto bezpráví.

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? K této otázce se znovu vrací I. N. Suchich,⁵ který dílo pokládá za typ dokumentární prózy. S tím lze souhlasit, ale jen potud, pokud se hlouběji odhalí struktura textu. Pojmenování „dokumentární próza“ (jinak: literatura faktu) je natolik vágní, že si vyžaduje bližší explikaci. A. P. Čechov vyjel z Moskvy 21. dubna 1890 a na Sachalinu se ocitl 10. června téhož roku. Zpět cestoval po moři (Tichý oceán, Černé moře) a vrátil se do Moskvy v prosinci 1890. Na díle pracoval několik let: poprvé je otiskl v časopise *Russkaja mysl* až v letech 1893–1894. Nepříznivé okolnosti nutily Čechova, aby podstatně omezil objekt svého zkoumání. Generální gubernátor Amurského kraje baron A. N. Korf, který na Sachalin přicestoval na válečné lodi 19. července, v rozhovoru řekl: „Jenom vám nemohu dovolit jakýkoli styk s politickými — k tomu nejsem vůbec oprávněn.“⁶ Z tohoto důvodu se Čechovova analýza týká výlučně trestanců odsouzených za loupeže a vraždy.

Povaha textu *Ostrova Sachalinu* ukazuje na to, že se jej Čechov snažil maximálně významově zatížit, orientovat jej na široké problémy a nasycit různými obsahy, zahrnujícími oblasti od hygieny po agrotechniku, od sociálního lékařství po právní 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 rozsáhlejší řetězci. Za jeho počátek je považována črta *Ze Sibíře* (Iz Sibiri, 1890), jakýsi tematický úvod k Sachalinu, za jeho umělecký obraz se pokládají povídky *Gusev* (1890), *Ženské* (Baby, 1891) a *Vražda* (Ubijstvo, 1895). Zatímco dříve převládá 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 („Iz putevych zapisok“), 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, nemá apriorní představy: „Povestvovatel’ — ne prorok, ne orator, ne otkrytyj obličitel’, a čelovek, čestno, bez predvzjatogo mnenija issledujuščij Sachalin, neposredstvenno i emocionalno jeho vosprinimajuščij.“⁷ V. B. Kajtajev v pronikavé studii rozvíjí tyto teze dál: nástrojem k zachycení základního významového ladění je mu distance autora a vypravěče v *Sachalinu* a v povídce *Gusev*: „V knige ‚Ostrov Sachalin‘ on vysmejal pustoje i bespoleznoje obličitelstvo, ješče boleje opredelennno v etom smysle on vyskazalsja v rasskaze ‚Gusev‘. Pavel Ivanyč, vidjaščij v mire dve kraski — čeruju i beluju — ne sposoben ochvatit’ istinnych razmerov zla.“⁸ Posun důrazu od „odhalování“ k bedlivému a obezřetnému zkoumání je patrný. Současně však metoda hledání smyslu *Ostrova Sachalinu* mimo toto dílo nemůže nevyvolat námitky. Podpůrné črty a povídky mohou sice leccos napovědět, mohou v analýze fungovat jako pomocné texty, ale nemohou být významotvorným komentářem. O smyslu díla více poví jeho vlastní ideová a tvarová orientace, jeho významové zatížení. Nelze zapomínat na to, že Čechov, přes všechnu fragmentárnost, mozaikovitost a detailní rozdrobenost, je tvůrcem celistvého obrazu světa, jehož pojítkem je kulturnost, vzdělanost, intelektuální přístup a z nich vyplývající lidská a názorová tolerance.⁹ Nelze také opomenout názor A. Dermana o polemičnosti Čechovovy poetiky a úvahu o tom, že Čechov kompromitoval dřívější ideály ruské inteligence.¹⁰

I když se domníváme, že cesta k přesnějšímu chápání *Ostrova Sachalinu* nevede skrze výpomoc dalšími tematicky příbuznými díly, přesto se u zmiňovaných „článků“ sachalinského řetězce zastavíme. Nejúžeji bývá Sachalin spínán s povídkou *Gusev* (1890) odehrávající se na lodi, která pluje na Sachalin kolem Asie do Ruska. Pavel Ivanyč se tu v rozhovoru s propuštěným vojákem Gusevem ukazuje jako zastánce „odhalovacího“ principu: svého přítele, charkovského literáta, nabádá, aby opustil milostné a přírodní syžety a začal „odhalovat“; říká o sobě, že je ztělesněný protest, zatímco ostatní lidé, smíření, neodhalující, jsou jen žalostné bytůstky. Pavel Ivanyč na lodi umírá, stejně jako později Gusev. Svět a příroda neznají slitování — každá mořská vlna se snaží dostat nejvýš a ostatní tiskne a honí, sama pak podléhá v souboji s dalšími. V povídce *Ženská* (Baby, 1891) se ukazuje objektivní chod světa a přírody, který se neřídí lidským přáním. Nejdrastičtěji formuluje Čechov svou vizi lhostejného světa a přírody v povídce *Vražda* (Ubijstvo, 1895). Matvěj Těrechov, později zavražděný bratrem, má rád lidské společenství, nikoli přírodu: v knížkách se píše o jaru a ptáčích, ale co z toho? Pták zůstane ptákem.

Společnost je hrůzná: lidé se vraždí pro majetek, rodiny se rozpadají. Ale útěk ke kráse a spravedlnosti přírody je další ošklivou lidskou iluzí: člověk musí své problémy řešit nikoli se zvířaty a květinami, ale s lidmi. Jestliže se tedy v novější odborné literatuře tvrdí, že tyto povídky dokládají Čechovův odpor k apriorismu „odhalování“ (obličitelna ja literatura),¹¹ není to přinejmenším úplné. Jejich záběr je mnohem širší: neukazují jen předpojatost „odhalování“, ale vyvracejí další ideové a umělecké iluze (antropomorfizaci přírody, představy o samospasitelnosti lidské činnosti) a odhalování vyvracejí nejenom proto, že je předpojaté, ale také proto, že člověka zbavuje širokého, komplexního pohledu, že ho nutí vidět jen úzký výsek reality a tragicky ho izoluje od ostatních lidí. Čechov je zastáncem otevřeného pohledu na svět, který se nebojí nových faktů, nebojí se svého vlastního zborcení v zájmu širší pravdy. Toto pojetí úzce souvisí s vypjatou vírou A. P. Čechova v poznání a vzdělání. Otevřené poznávání má však svou odvrácenou stranu: často zraňuje, nutí revidovat pohled na svět, předpokládá silného člověka, který neváhá odhazovat iluze. Črta *Ze Sibíře* (Iz Sibiri, 1890) tvoří tematické předpolí Sachalinu: je to nevábny obraz strastiplného cestování, tmy tamního bytí, nicoty a malosti, k níž se druží tragický život místní inteligence. Čechov demonstruje cestování po Sibíři, všímá si utilitarismu sibiřských řemeslníků, vidí dobrotu a smířenost lidu, ale také otupělost a nudu. Ostrov Sachalin předznamenávají didaktické pasáže.¹²

Samo dílo je křížovatkou 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 „zapiski“ však omezuje jeho podobu a „inzeruje“ jeho útržkovitost a obsahovou nestejnorodost. *Ostrov Sachalin* je tudíž svérázný hraniční text, jehož téma spojuje žánrově různorodé útvary — teprve z jejich vzájemného působení může vzniknout čtenářská představa o smyslu díla. Ukázalo se už v minulosti jako nedobré vytrhávat z kontextu jednotlivé pasáže a dokládat jimi Čechovovy názory. Často se totiž stává, že

táž situace je v jiném žánrovém fragmentu ukázána jinak, doplněna o nový úhel, který komplikuje původní přímočarost. Čechov rád pracuje se statistikou a vyvozuje z ní určité etické závěry. Například v kapitole o postavení žen na Sachalinu uvádí otřesná fakta o tom, jak se obcházejí nařízení a předpisy a jak se trestankyně nutně stávají souložnicemi dozorců a vojáků. Dále je toto globálně přesné pozorování zkomplikováno výpovědí některých trestankyň: zatímco v Rusku se s nimi mužové prali, vyčítali jim každý kousek chleba, teprve v káznici začaly žít normálněji. Vypovězenci mají cit se svými družkami — žen je tu málo. Baron Korf říká, že žena je proto u vypovězence v úctě, generál Kononovič však sarkasticky dodává: „I když je někdy samá modřina.“¹³ Fakta jsou nahlížena z různých úhlů (statistika, pozorování, názory lidí — trestanců, gubernátora, generála). Žánrová mnohotvárnost tak v sobě nese i různá axiologická hlediska, která teprve vcelku vytvářejí obraz sachalinské reality.

Na povrchu je dílo koncipováno jako *cestopis*. Nepočítáme-li vypsání cesty po Sibiři, ocitáme se in medias res na Amuru, odkud se autor parníkem dostává na ostrov Sachalin. Na několika stránkách líčí objev ostrova, spory, zda je to ostrov či poloostrov. Dovolává se přitom deskripcí Lapérousových, Kruzenšternových, zkušeností Japonců a Číňanů, zabývá se geologií ostrova, mluví o přírodních poměrech, o zemědělství, o domorodcích a způsobu jejich života. Cestuje po Sachalinu a studuje sociální podmínky života vězňů. Dílo začíná jako *cestopis*, ale jeho *cestopisná* žíla brzy vysychá: dynamismus *cestopisu* se zastavuje v statických obrázcích ze života kolonie, ve vědeckých pozorováních a v rozsáhlém poznámkovém aparátu. Nepodobá se tedy Radiščeově *Cestě z Petrohradu do Moskvy*, *pseudocestopisu*, v jehož lůně se vytváří kritický obraz sociálního systému. K *cestopisnému* rámci se totiž pojí další žánrové fragmenty: smyslem není jen odhalit hrůznost sachalinské trestanecké kolonie, ale přesným pozorováním zjistit konkrétní stav věcí.

Vědecká analýza je tu proto *conditio sine qua non*. Jednou ze silných Čechovových motivací, která vedla k napsání knihy, jsou jeho vědecké ambice — místo *disertace* podává zevrubný rozbor, v němž se opírá o metody několika věd. Když pomíneme fyzikální zeměpis, který je spíše součástí *cestopisného* fragmentu, zůstane tu rozsáhlý pás sociologického výzkumu s použitím dotazníku a statistických metod.¹⁴ Čechov se dotkl klimatologie a zemědělské vědy, kde musel vyvracet romantické představy minulosti. Sociologické, psychologické a právní analýzy použil při studiu vězeňského systému a příčin uvěznění. Řada pasáží má povahu *etnografické studie*. Čechov si všímá, jak vyhnanství snášejí různé národy. Zvláštní pozornost věnuje domorodému obyvatelstvu — severním Giljakům a jižním Ainům, líčí jejich zvyklosti a mravy a demonstuje způsoby soužití s trestanci a možnosti asimilace. S *etnografickým* pásmem souvisí vztah Rusů a Japonců k Sachalinu, kde Čechov s notnou dávkou ironie uvádí, že

Japonci si uvědomili, že by jim ostrov mohl patřit, až je na to upozornili Rusové. Podstatnou součástí Ostrova Sachalinu je **polemika s romantickými představami ruské inteligence**. Jednou z nich je to, že sám liberální přístup může leccos změnit. Čechov ukazuje na úředníka D., který v noci skládá svobodomyšlné verše a ve dne tvrdě vládne, na gubernátora, který je liberál, ale fakticky nezná život svých podřízených. Likviduje již zmíněnou představu „odhalovací literatury“: demonstrativně se zříká všech předpojatostí a vlastní názory vyvozuje jen z vlastních pozorování. Vyvrací představu o možnosti provést vězeňskou reformu ze dne na den. Nechce škodolibě vystavovat vředy Ruska, ale určit diagnózu a najít prostředky k léčbě. Vyvrací také idealizované nebo naopak negativně zkreslené představy o věznicích. Ukazuje, že je zcela možné, aby se v káznici objevil na doživotí i nevinný člověk díky policii a justici, současně však bere iluze o nápravě skutečných zločinců (například vrazi pokračují často ve vraždění i na Sachalinu).

Ostrov Sachalin však není jen dílo vědecko-dokumentární, je to kvalitní **skepticko-ironická publicistika**. Začíná na samém počátku cestopisného fragmentu. Čechov líčí setkání s liberálem D. (viz předchozí výklad) — liberální soucit na straně jedné a pevné utkvění v systému na straně druhé. Podobnou ironií je prosycena pasáž o úmyslech porušit sachalinské Giljaky: „Nevím, nač je toho zapotřebí. Ostatně jejich porušování začalo dávno před příjezdem generála. Začalo tím, že v domácnostech některých úředníků s docela malým služným se začaly objevovat drahé liščí a sobolí kožešiny a v giljackých jurtech — sklenky a láhve vodky.“¹⁵ Ironický je Čechov také při popisu požárního poplachu, sarkastický je při líčení carské zahraniční politiky. Skepticko-ironická publicistika, která je mj. důsledkem polemiky s romantickými představami, vnáší do textu určitý strategický odstup, jenž vytváří prostor pro mnohostrannost a objektivitu práce.

Rysy odbornosti jsou v díle systematicky posilovány **mezitextovým navazováním**. Prvním typem je navazování na odbornou literaturu. Čechov se opírá o výzkumy z řady vědeckých oblastí, k jejímž autorům patřili lékaři, zoologové, zemědělní vědci, geografové a astronomové. K textům, na něž navazuje, patří ovšem i řád o vypovězenících a přípisy gubernátora a náčelníka ostrova. Z beletrie je navazování podstatně skoupější, ačkoli byly prokázány i narážky na dobrodružnou a kriminální literaturu. V pasážích o útěcích trestanců se autor zmiňuje o povídce V. G. Korolenka *Sokoliněc*, když se zabývá vězeňským personálem, neopomene zdůraznit pokrok proti *Zápiskům z Mrtvého domu*, trochu na okraji stojí črta G. Uspenského *Mezi čtyřma očima*, zmíněná v souvislosti s osobou trestance Piščikova. Vnitřní navazování je patrné u *Zápisků z Mrtvého domu* F. M. Dostojevského: zatímco jejich autor vychází apriorně z oprávněnosti trestu jako očištění, Čechov jde cestou vědeckého zkoumání detailu.

S mezitextovým navazováním se spíná i problematika typologických souvislostí *Ostrova Sachalinu* s tematicky podobnými texty v pozdějším literárním vývoji. K „odhalovací“ metodě se vrací L. N. Tolstoj, u něhož je soud a trestnice důvodem obžaloby společenského systému založeného na nemravnosti (Vzkříšení, 1899). K novinářské senzačnosti se obrací američtí kritikové společenského systému na počátku 20. století — tzv. **hnutí rozhrabávačů hnoje (muckraking)** — pejorativní název přiřkl hnutí tehdejší prezident Theodore Roosevelt. Jeho nejvýznamnějším představitelem byl **Upton Sinclair** (1878–1968), mimo jiné autor románu o chicagských jatkách *Džungle* (*The Jungle*, 1906) a o prostředí velkoměsta a burzy *Metropole* (*The Metropolis*, 1907) a *Penězoměnci* (*The Moneychangers*, 1908). Studiu kapitálu se věnoval **Gustavus Myers** (1872–1942). Jeho díla se podobají „odhalovací“ dokumentární literatuře. Vrcholem jsou jeho *Dějiny velkých amerických majetků* (*History of the Great American Fortunes*, 1919). **Joseph Lincoln Steffens** (1866–1936) shrnul své studie do knihy *Hanba měst* (*The Shame of the Cities*, 1904). „Rozhrabávači hnoje“ dávali přednost jednosměrnému výkladu fakt, opírali se však také o exaktní údaje a vlastní pozorování.

Metoda mnohostranného, polygenerického, polymorfního, vědecky orientovaného zkoumání nepřilíš populárních společenských jevů se neztratila ani v dalším vývoji ruské literatury. Nejvíce se k ní přimyká **Kuprino** *Jáma* (*Jama*, 1909–1915) studující na periférii velkoměsta prostituci. Zatímco u Čechova je polymorfnost stabilním znakem celé literární struktury, u Kuprina převažuje v první části dokumentární aspekt, zatímco ve druhé části spíše umělecké vrstvy.

Čechovovských filiací není prosta ani novější literatura vznikající před lety na teritoriu SSSR. Máme na mysli např. **běloruskou školu „válečné autenticity“**, jejíž teorie a praxe je nesena obavou, že se válka promění v podobenství a morální modely a ztratí své reálné kontury a tak i sílu varování. Zárodkem těchto programových snah je dílo **A. Adamoviče** (*Chatynskaja apověsc*, 1972, *Blokadnaja kniga* — spolu s D. Graninem, 1979, *Je z vohněnnaj vjoski*, spolu s Jankou Brylem a Uladzimirem Kalěšnikem — 1975, *Karateli*, 1980). Nejblíže Čechovově objektivitě a mnohoúhelnosti jsou *Katani* (*Karateli*), v nichž se autor oprostil od odsuzujícího patosu a v psychologicko-dokumentární montáži obnažil záhyby chování a jednání lidí, kteří se stali masovými vrahy.

Na civilnosti, pečlivém sbírání faktů a nastavování různých zorných úhlů a odlišných možností je postavena novela estonského prozaika **Ůla Tuulika** *Jalovec i sucho přečká* (1974). Autor vystihl svou metodu psaní takto: „Hledal jsem skutečnou pravdu, tu prvotní, nejkrutější, nejopravdovější, někdy dokonce nepříjemnou svou obnažeností, a snažil jsem se tuto pravdu uchránit před pravděpodobností, která se mi tak často zdála přesnější, krásnější

a etičtější. Tak jsem se snažil uchránit lidskost a statečnost, aby se neocitly pod gloriolou výjimečnosti a hrdinství.¹⁶ Novela má několik vyprávěcích rovin: první je pracné a koncizní líčení estonského exodu do Polska a Německa, druhou rovinu tvoří přítomné vstupy vypravěče, třetí obsahuje citace dokumentů a vyprávění svědků. Na rozdíl od Čechovovy metody je tu navíc ještě vrstva metatextu (psaní o psaní, novela o novele). Čechovovo vytváření polymorfního žánrového modelu našlo své pokračovatele.

D. „Staré časy“ ve výstavbě žánru (Nikolaj Semjonovič Leskov — Svetozár Hurban Vajanský — Vladislav Vančura)

Při studiu **deskriptivních žánrových útvarů** se často setkáváme s antinomií **staré — nové**. Vyskytuje se zpravidla spolu s podobně zaměřenými antinomiemi **domov — svět, příroda — kultura** aj.¹ Tyto protiklady jsou zřetelně spjaty s romantickou imaginací a s idylickým a elegickým viděním světa; původně měly jednoznačnou hodnotovou orientaci v tom smyslu, že **staré, příroda a domov** vytvářely sémantickou síť stavěnou axiologicky výše než pojmy **nové, kultura a svět** — později takový model hodnotové polarizace invertoval. Tento vývoj zřetelně dokládají například kroniky S. T. Aksakova a N. S. Leskova a jejich invertovaná podoba u M. J. Saltykova-Ščedrina nebo M. Gorkého.

Místo „starých časů“ není v každé národní literatuře stejně intenzivní. Mezi slovanskými literaturami je právě ruská zaplněna jejich různými návraty, reminiscencemi a odlesky. Touha po starém je zejména v 18. a 19. století o to silnější, oč razantněji se realizovaly utilitaristické reformy Petra I. Rozštěpení ruské kultury na utilitární a antiutilitární lze personifikovat na postavách M. Lomonosova a A. Sumarokova: na jedné straně autor didaktické básně *O užitečnosti skla*, na straně druhé zastánci suverenity „moudrosti“ a neužitečnostního vztahu ke světu, kteří se odvolávali na slova biblického Kazatele: „Jaký užitek má ten, kdo pracuje, ze všeho svého pachtění? Viděl jsem lopotu, kterou Bůh uložil lidským synům, a tak se lopotí. Některý člověk se pachtí moudře, dovedně a prospěšně, ale musí svůj podíl předat člověku, který se s tím nepachtí. Také to je pomíjivost a prašpatná věc. Vždyť co má člověk z veškerého svého pachtění, z honičky za žádostmi svého srdce, z toho, jak se pod sluncem pachtí? Všechny jeho dny jsou samá bolest a jeho lopota je plná hoře; jeho srdce mu nedá spát ani v noci. I to je pomíjivost.“²

Problém „starých časů“ vyrůstá v ruské literatuře z dualismu jako jedna z antinomií, k nimž mezi jinými patří také Východ — Západ, pohanství — křesťanství nebo Rusko — Evropa. Fenomén „starých časů“ byl úzce spo-

jen s obhajobou původních přírodních kořenů, s atmosférou klidu a míru, v literatuře s tzv. statickými žánry, deskripcemi, skicami a črtami či kronikami, jejichž děj se odehrává v určitém místě, které je stavěno proti „velkému světu“.³ Téma „starých časů“ není charakteristické jen pro určitý proud ruské literatury, ale pro některé vrstvy v podstatě všech slovanských literatur, zvláště v 19. století a na počátku 20. století. Důvody lze najít ve společenském vývoji těchto národů, ve zdůrazňování enklávních hodnot národního života a kultury ve střetávání s jinými národními entitami. Důvodem „obratu k minulosti“ byla u Slovanů především nutnost hájit národní svébytnost a státní samostatnost nebo bojovat o její znovuoživení: minulost byla často dobou plnějšho rozvoje jazyka, kultury a vlastní státnosti než přítomnost. U Rusů, kteří svůj národní stát uhájili a dokonce stanuli jako evropská a světová velmoc na čele mocných politických seskupení, se setkáváme se zbožněním idylky a elegicky viděné minulosti, v níž zejména patriarchální životní styl („Rus“, „staraja skazka“ apod.) se stavěl proti počínající industrializaci, tovární výrobě a evropanství, které byly spojovány s šířením kapitalismu. Na jedné straně se setkáváme s idealizací „starých časů“ (S. T. Aksakov, N. S. Leskov), na straně druhé s jejich kritikou (M. J. Saltykov-Ščedrin). V jiných slovanských literaturách se fenomén „starých časů“ vyskytuje v různých souvislostech národních, sociálních, etických a estetických v kontextu poetiky, kterou přináší tradiční (realismus) i novější literární směry (moderna, avantgarda).

„Žánrově srovnávací trojúhelník“ Nikolaj Semjonovič Leskov (1831–1895), Svetozár Hurban Vajanský (1847–1916) a Vladislav Vančura (1891–1942) je z tohoto hlediska značně funkčně zatížen, neboť jde nejen o prozaiky náležející k různým národním literaturám, ale také k různým obdobím, literárním kontextům a směrům. Jejich společným rysem je postavení „na křižovatce“ společenské, národní, umělecké a osobnostní. Jejich díla jsou začleněna do souřadnic jednotlivých národních literatur, do vývojových řad jejich poetik, současně však vytvářejí propojený celek v tom smyslu, že tvorba slovenského a českého autora do jisté míry komunikuje s vlivnou ruskou tradicí.

Téma „starých časů“ se u Leskova objevuje poměrně záhy v útvaru tzv. skazové povídky časově spojené s vládou Mikuláše I. Toto období — jinde nazývané dobou temna — je pro Leskova posledním fragmentem „staré Rusi“, idylického životního stylu ruské provincie, která byla nejméně dotčena Petrovými reformami. Politické boje spojené s vystoupením děkabristů se týkaly jen omezené, byť mocensky dominantní vrstvy vojenské rodové šlechty, ale sedláci a provinční šlechta dál žili život naplněný starými zvyky a rituály. I když se Leskov snažil přejít k tehdy módním útvarům dramatického románu balzakovského typu, zcela se mu to nepodařilo. Na sklonku své tvůrčí dráhy napsal sice delší narativní prózy jako lineární řetězce epizod, ale jádrem jeho díla zůstaly kronikově deskriptivní struktury. Již jejich názvy odkazují k te-

matickým trsům spojeným s poetikou „starých časů“: *Staryje gody v sele Plo-domasove* (1869), *Soborjane* (1872), jejichž děj se odehrává ve Stargorodě, a *Zachudalyj rod* (1874). Model Leskovových „starých časů“ stojí na scénách z ruského vesnického a provinčního života, v němž autor nachází více tradičních ctností než v obou metropolích Ruské říše. V těchto i jiných dílech, která připomínají spíše povídky a novely, vyjadřuje Leskov obavu z rychlé industrializace a ukvapené likvidace dosavadních mezilidských vztahů. Nápor utilitarismu spojuje s postupným zánikem šlechtických hnízd, ale také velkoměstských minoritních celků. Leskovova záliba v enklávních komunitách je nejen záležitostí prostoru (německá menšina na Vasiljevském ostrově v Petrohradě, Židé, raskolnici, quakeri), ale především kategorií časovou. Jde o vytržené temporální entity, které vzdorují náporu „nových časů“.⁴ Úvahy o „starých časech“ nejsou u Leskova vázány na prosté staromilství, ale na koncepci myšlenkové a kulturní plurality života, jeho ambivalence a nepostizitelnosti, které mají nejen etické, ale i výrazné estetické funkce. V Leskovově pojetí představují „staré časy“ jednotu krásy a morálky, estetiky a etiky, jednotu, která pod náporem společenských změn pozvolna mizí. **Enklávní přežívání „starých časů“ uprotřed moderního utilitarismu nachází autor ve fantazii, vzpomínce, nostalgii, citech a narativním umění osobitého skazu.**

Svetozár Hurban Vajanský žil ve společnosti, která usilovala o emancipaci a byl mluvčím národa, který nebyl národně a státně svobodný. Základním problémem Vajanského próz je kulturní kontinuita, která byla násilně přerušena. V klíčových dílech, jako jsou *Podrost* (1881), *Suchá ratolesť* (1884) a *Koreň a výhonky* (1895–1896) líčí duchovní růst slovenské inteligence a její hledání kulturních kořenů. V první novele líčí situaci mladé generace, v *Suché ratolesti* píše o slovenském zemanstvu, které hledá nové spojení s novou vesnicí. Návrat slovenské nižší šlechty k lidu je prezentován jako návrat „starých časů“ do nové epochy, v níž jde o duchovní emancipaci národa.⁵ Národní a státní budovu nelze však postavit na holém místě; hledání „starých časů“ je hledáním duchovní základny pro novou národní existenci. V románu *Koreň a výhonky* jde o podobný model, v tomto případě o vztah vyšších společenských tříd k patriarchálním tradicím („kořenům“). Svetozár Hurban Vajanský tvořil za silného působení ruské literatury, v níž klíčovou úlohu hráli Lev Tostoj a Ivan Turgeněv. To je viditelné v rovině ideové (L. Tolstoj) a stylové (I. Turgeněv), méně již při utváření literárního žánru. Zde se jako nejmocnější jeví impakt ruské tradice deskriptivní, kronikově budované prózy; nejde ani tak o působení jednoho konkrétního autora, ale spíše o celou atmosféru ruské literatury od 50. do 80. let 19. století, v níž je přítomnost statických, mravoličných staveb dominantní. Zatímco v ruské tradici se sváří dvojí koncepce „starých časů“ jako pozitivní nebo negativní hodnoty (tu prezentují především autoři stojící blízko tzv. revolučních demokratů, např. již zmíněný M. J. Salty-

kov-Ščedrin), S. Hurban Vajanský usiluje o syntézu. Zatímco například Leskov směřuje k zachování „starých časů“ jako zvláštního zrcadla nastaveného nové etice a estetice a Saltykov-Ščedrin navrhuje co nejvíce se vzdálit oněm bájným „starým časům“, které prosluly krutostí a antihumanismem, Hurban Vajanský ukazuje, že „staré časy“ se mohou v nové době objevit v nových, nečekaných souvislostech a s novou funkční zátěží, například jako duchovní základna úsilí o národní samostatnost. Tato „organická“ koncepce poněkud připomíná kritické pojetí Apollona Grigorjeva (1822–1864), který literaturu chápe jako biologický organismus, nejčastěji jako rostlinu, která se organicky vyvíjí. Grigorjevovy botanické termíny („rastitel'naja poezija“, „gorod-rasteni-je“) se podobají obraznosti Hurbana Vajanského, která se reflektuje v názvech děl nebo jejich částí (*Pustokvet, Koreň a výhonky, Lalia, Suchá ratoleť, Podrost*). Fascinace paralelami biologického na straně jedné a sociálního a duchovního na straně druhé je tu nápadná. „Staré časy“ se postupně stávají součástí přirozené evoluce člověka jako jedince, národa a lidí jako biologického druhu. A ještě jedna podobnost: Apollon Grigorjev je tradičně pokládán za předchůdce psychologické školy Potěbnovy a někdy je mu připisována i blízkost moderní hermeneutice.⁶ Svetožár Hurban Vajanský svou „organickou“, „botanickou“ koncepcí ukazuje na dominantní rysy tzv. národní psychologie s využitím žánrových znaků ruské kronikově mravoličné prózy.

Zatímco v Leskovově pojetí jsou „staré časy“ modelem původního synkretismu etiky a estetiky, jak o nich mluvil Lev Tolstoj v traktátu *Co je to umění* (Čto takoje iskusstvo, 1897–98), a Vajanský směřuje k „starým časům“ jako přirozeným, organickým kořenům vývoje národního společenství, český prozaik a výrazná postava českého poetismu Vladislav Vančura chápe staré časy jako grotesku. V románu *Konec starých časů* (1934) vypravěč Bernard Spera připomínající pícara ze španělského nebo francouzského renesančně barokního románu ironizuje knížete Megalrogova, ruského bělogvardějce, který sní sen o restauraci carismu v Rusku. Megalrogov (řec. mega, rus. rog) prezentuje „staré časy“ jako idylu šlechtických hnízd (Vančurův román vyrostl z filmového scénáře Baron Prášil, který vycházel ze známé historie barona Münchhausena.⁷) Jak J. Mukařovský, tak Z. Pešat chápou postavu vypravěče jako toho, kdo transformuje žánr kronikového románu do groteskní vize dějin.⁸ Nicméně tvarový kronikový základ přetrvává: poetika titulů kapitol, které vytvářejí sémantický řetězec volně spojovaných epizod, připomíná postupy Leskova i Hurbana Vajanského. Tituly stejně jako vnitřní struktura románu ukazují na tranzitivní charakter díla: na jedné straně Vančura neopouští lyrismus charakteristický pro jeho poetistické prózy a do značné míry zachovává lyrickoepický model, současně však posiluje narativní linii vycházející z mravoličné deskripce lokality, která dohromady svádí lidi různých povah. Ostatně kroniková lokalita se u Vančury vyskytuje nejednou

(Rozmarné léto), stejně jako návraty do minulosti, které byly dobovou kritikou chápány nejednoznačně.⁹ V *Konci starých časů* se kronikový půdorys jako nositel „starých časů“ objevuje v kontextu české literatury 30. let jako morfologický fenomén, který sice nese základní znaky mravoličné kroniky, současně je však nasycen prvky moderní poetiky mířící proti idylizaci a vytvářející ambivalentní strukturu. Na jedné straně je tu idyla prezentovaná satiricky a groteskně jako hodnota pozitivní i negativní, tragická i komická zároveň; příznačné by zde bylo takřka oxymóronové označení „ironická idyla“. Ve Vančurově pojetí nejsou „staré časy“ ani ideálem jako u Leskova, ani organickým, integrujícím spojovacím článkem minulosti a přítomnosti jako u Svetozára Hurbana Vajanského, ale naopak emblémem pomíjivosti lidské existence v dějinách, existence, která je vždy nejistá, přechodná, často i falešná a tragická. Proto jsou tu „staré časy“ nejen objektem ironie a výsměchu, ale jsou také spojovány se smutkem a tragičností lidského bytí. „Ruské téma“ nespojuje „staré časy“ v pojetí zmíněných tří autorů náhodou: právě v ruské literatuře bylo chápáno neobyčejně ostře, neboť v podobě deskriptivně kronikového tvaru fungovalo jako reflexní plocha často protikladných filozofických a politologických názorů po celé 19. století.