

Jak založit typologii románu ? Život Klíma Samgina a „román zániku říše“

Vladimír Svatoň

Ke smyslu tradičních literárněvědných pojmů nelze proniknout, vycházíme-li z úvahy o lexikálním významu slov, která byla zvolena k jejich označení. Problematiku historického románu neotevívá proto zdánlivě samozřejmý předpoklad, že je to román o „minulosti“. V takovém východisku je sporný ještě další moment: typologii románu není možno založit na klasifikaci jeho námětů. Pokusy o tematické třídění vedou k nekonečnému drobení materiálu (lze doplňovat další a další typy románu), ale především prozrazují nejistotu o tom, co tvoří princip výběru. Vedle románu historického může existovat román psychologický, vesnický, pikarceskní, román formování atp.: ve všech namátkou uvedených případech můžeme ke každému románovému typu přiřadit určitou tematiku, avšak pokaždé se tak děje na základě jiného kritéria. Důkaz o tom poskytne vzájemné srovnání těchto typů: jen výjimečně nalezneme k některému z nich typ doplňující nebo protikladný, což znamená, že mezi nimi neexistují vztahy korelace, a že tedy takováto typologie nemá systematickou povahu, nespočívá na jednotném principu, který by svými vnitřními možnostmi naznačoval konkrétní členění materiálu.

Východisko k typologii románu nemůžeme však hledat v principu „ideje formy“, jež razil W. Benjamin: „... jakkoli se nezdá ono řazení uměleckých děl, které je redukuje na obecniny, užitečnou činností tam, kde se nejedná o historické nebo stylistické sbírky příkladů, nýbrž o podstatu uměleckých výtvorů, přece si nelze představit, že by se filozofie umění mohla zřítí svých neplodnějších idejí, jako je tragično nebo komično. Vždyť to nejsou soubory pravidel, nikoliv, jsou to útvary každému jednotlivému dramatu co do specifické hmotnosti a reálnosti přinejmenším rovnocenné, aniž by s ním byly měřitelné. Proto nevznášejí v ničem nároky zahrnout do sebe určitý počet děl na základě nějakých obecných znaků. Tyto ideje by měly své oprávnění, ani kdyby neexistovala čistá tragédie, čisté komické drama, jež by podle nich mohly být označeny. A existenci těchto idejí má napomáhat takové pojednání, které se neváže jako ke svému východisku ke všemu, co by mohlo být označeno

jako tragické nebo komické, nýbrž které se zaměřuje k příkladnému, byť mohlo přiznat tuto vlastnost pouze jedinému odpadlému úloмку.“¹

„Ideu formy“ je třeba chápat jako kategorii, tj. určitou polohu možné apercce, možného postoje ke skutečnosti, který se může projevit v konkrétních uměleckých akcích, ale který není na uskutečnění těchto aktů závislý. Kategorie není aposteriorním zobecněním faktů, ale jejich předpokladem, zdrojem jejich existence. Benjamin se zde v polemice s pozitivistickým přístupem k důstojným výtvorům obrací k myšlenkovým postupům německé klasické filosofie, která usilovala o jednotu „historického“ (tj. empirického) a „fakticko-logického“ aspektu v procesu poznání. Na tyto snahy navázal (s přehodnocující i rozvíjející energií) K. Marx svým principem „pojmového poznání“ (Begriff), jež znamenalo studium modelové struktury jevů (např. kapitálu). Jak prokázal J. Zelený, „Marxova analýza se neustále znovu a znovu odpoutává od sledu a povrchu historické skutečnosti a vyjadřuje vnitřní nutné vztahy této skutečnosti ideálně. Jen tak mohl Marx pochopit historickou skutečnost, jen tím, že podal vědecký obraz jakési poněkud idealizované a typizované vnitřní organizace historicky skutečných kapitalistických poměrů. (...) Bez oněch ideálních postupů, pouhým ulpěním na skutečné historii by nebylo možno vysvětlit povahu a podstatu kapitalismu. Tyto ideální postupy myšlenkové reprodukce skutečnosti jsou nutné k pochopení fakticko-historické skutečnosti; dopustili bychom se však omylu, kdybychom je zaměňovali s fakticko-historickou skutečností.“²

Moderní literární vědě není tento princip neznámý. Jako příklad může posloužit teorie syžetu mytoložky O. M. Frejdenbergové. Ve studiích o základních modelech příběhů nechápe Frejdenbergová syžet jako soubor motivů, ale jako základnu motivů možných, jako ústřední obrazné jádro, generující vnitřně spjaté, významově synonymické situace, scény atp. (Svou myšlenku vyjádřila Frejdenbergová též obrazně: syžet je „kyticí možných forem“.) Odtud vyvodila komparatistickou směrnicí, že není účelné sledovat souvislosti vnějších, petrifikovaných motivů, ale jejich praobrazů, generativních uzlin.³ - U M. M. Bachtina tomu odpovídá

1 Benjamin, W.: Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, s. 254 a 249 – 250. Citát poněkud upraven podle německého originálu, srov. Benjamin, W.: Allegorien kultureller Erfahrung, Leipzig 1984, 109 – 110

2 Zelený, J.: Pojednání o dialektice, Praha 1982, 46.

3 Frejdenberg, O. M.: Metodologija odnogo motiva, in: Trudy po znakovym sistemam, sv. 20, Tartu 1987, 127 – 128.

rozlišení vnější kompozice díla a jeho vnitřní předpokladové architektury.⁴ - Dodejme, že k těmž inklinuje i pojem struktury, která by neměla „podloží“ tvůrčího činu, invariantní í osnova realizačních aktivit, jednota „předznačených možností.“⁵

Romantikové, kteří otázku románu nastolili principiálně, zdůrazňovali vždycky jeho syntetickou povahu. Novalis praví: „Neměl by román pojmut veškeré slohové útvary ve skladu rozmanitě sceleném společným duchem?“⁶ A Fr. Schlegel: „Dramatická souvislost příběhu nečiní román (...) ještě celkem, výtvozem, pokud se jím nestane tak, že celá jeho kompozice bude uvedena ve vztah k vyšší jednotě, než je ona formální jednota, které se často zřídka a zřídka smí, že v něm bude patrna vnitřní souvislost idejí, duchovní těžiště.“⁷ Odtud vyšla jedna z linií moderní literární vědy, která považuje za „ideu“ románového tvaru touhu vyjádřit celistvost epochy.⁸ Celistvost epochy není možno chápat tematicky jako panoráma sociálních vztahů, událostí a lidských typů (i když i to hraje někdy v románu určitou roli), ale spíše jako projasnění zásadních společných zkušeností a odtud vyplývajících postojů a cílů; cestou ke společné zkušenosti je prožitek konfliktů, jimž se nevyhne žádný život, pokud je důsledně žit.

Konstitutivním rysem románu je však zároveň překonávání nemožnosti toto duchovní těžiště uchopit. Epocha, jejímž výrazem se román stal, byla už při svém rozhodujícím dotváření na přelomu 18. a 19. století definována „ztrátou identity“ (Fr. W. J. Schelling⁹), tj. rozpadem pospolného cítění í aktivit. Proto se osnovou příběhů moderní prózy stal osud izolovaného jedince, jeho zápas s obecným stylem života (během světa) o prosazení „zákona svého srdce“ (G. W. Fr. Hegel¹⁰). Osip Mandelštam podotkl, že „román vždycky předestírá před námi systém jevů, ovládaných biografickou souvislostí a poměřovaných biografickou mírou ... Lidský život sám o sobě není ještě biografií a nemůže tvořit

4 Pachtin, M. M.: Román jako dialog, Praha 1980, 399.

5 Füsserl, E.: Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie, Praha 1972, 315.

6 Cit. Benjamin, W.: Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik, Frankfurt/M. 1973, 96.

7 Schlegel, Fr.: Seine prosaischen Jugendschriften, sv. 2, Wien 1882, 373.

8 Srov. Lukács, G.: Metafyzika tragédie, Praha 1967, 95 an.

9 Schelling, Fr. W. J.: Frühschriften, sv. 2, Berlin 1971, 1186.

10 Hegel, G. W. Fr.: Fenomenologie ducha, Praha 1960, 256.

pátek románu. Lidská bytost, aktivně působící v časové dimenzi starého evropského románu, je osou celého systému jevů, kupících se kolem ní“¹¹.

Román by však byl jenom burleskn. a eposem, rubem eposu klasičtějšího, kdyby ztvárnil svět jako vřavu egoistických zájmů. Odporovalo by to představám samých romantiků, kteří považovali román za útvar vysoce poetický. I hlasatel „ztracené identity“ Schelling určil jako základní konflikt románu srážku „ideálního s reálným“,¹² přičemž ono „reálné“ znamená dílčí egoistické motivace hrdinů, „ideální“ prostředkuje styk s identitou, tj. řádem světa, celistvostí epochy. Prostěji se to dá vyjádřit tak, že hrdinové moderního románu se při prosazování svých individuálních cílů („zákonu svého srdce“) doberou k tušení globálního osudu lidstva. Osnovou románového tvaru není tedy konflikt izolovaných bytostí, ale spousta dvojí úrovně v rozumnění světu, konflikt mezi dílčím a egoistickým zájmem s probouzející se, byť nejasnou potřebou integrovat se do celkového zákona „bytí“. (Tento „šev“ dvou rovin bude rozhodující zejména pro tzv. román historický.) - Schelling proto nepoložil na rozdíl od Hegela důraz při svém celkovém výkladu románu na Goethova Viléma Meistera, ale především na Cervantesova Dona Quijota; avšak ani při charakteristice Viléma Meistera jej neupoutala tolik idea formování osobnosti (výchovy), jako bohatství koloritu, uvolněnost a dobrodružnost Goethova obrazu světa.

„Rozpad identity“ neznamenal tedy ještě její naprostý zánik jakožto možného nebo tušeného horizontu lidských osudů. Moderní epocha (v Hegelově a Schellingově chápání epocha počínající renesancí) podměnkou „identity“ do krajnosti zredukovala, ale nezrušila je. Jednota světa není v románu prostě dána, ale spíše předpokládána, zahlédnuta jako spodní proud pod třístí jednotlivých existencí.

Hovoříme-li o problému celistvosti, dodejme, že tzv. literatura faktu se od románu neliší absencí autorského výmyslu, nýbrž absencí oné principiální celistvosti, která v umělecké próze obklopuje všechna dílčí fakta, osudy i postavy. Pro funkci románového tvaru je lhostejné, operuje-li skutečnostmi doložitelnými nebo vykombinovanými. Rozdíl je v hloubkové struktuře textu. I ty produkty svědecké, memoárové, zprávní a reportážní prózy, které si kladou za cíl postihnout základní

11 Mandelštam, O.: Slovo i kul'túra, Moskva 1987, 74.

12 Schelling, Fr. W. J.: op. cit., 1182.

konflikt doby i její vnitřní celistvost (např. Gercenovy paměti, připomínající v mnoha pasážích romantické novely o lásce a pronásledování nebo psychologickou prózu analyzující manželské vztahy), postihují epochu jako soubor daností, racionálně organizovaných vztahů, které lze rovněž racionálními činnostmi volně přetvářet (u Gercena je tento horizont dán byrokratickým režimem mikulášovského Ruska, zaostalostí lidu atd.). Umění dává naopak čtenáři pocítit, že rozhodující je „obecná půda smyslu“, předchůdná nebo předpokladová hodnotová orientace, obepínající veškeré projevy člověka dané epochy a daného okruhu,¹³ a že změny mohou nastat jen novým založením těchto kolektivních představ.

Příliš racionální pojetí celistvosti života vyvolalo také zřejmě odpor romantiků vůči románu formování osobnosti (Bildungsroman). Zvlášť patrný je na vývoji Novalisova vztahu k Vilému Meisterovi. Novalis Goethův román zpočátku obdivoval a pokládal jeho „morálku i filozofii“ za romantickou: „Akcenty zde nejsou rozloženy logicky, ale (metricky a) melodicky, z čehož právě vyplývá onen kouzelný řád, který nebere ohled na postavení či cenu, přední či poslední místo, velikost či malost.“ Později však román odsoudil, a to právě pro jeho vnitřní strukturu, v níž spatřil pouze „poetickou mašinérii“.¹⁴ Ještě výrazněji charakterizoval pokles globálního obrazu světa v racionální formulaci Hölderlin: „Pak lze hovořit o povinnostech lásky, přátelství a příbuzenství, o povinnostech pohostinnosti, o povinnosti být velkomyslný k nepřátelům, lze hovořit o tom, co se hodí či nehodí pro ten či onen život, pro ten či onen stav, pro ten či onen věk nebo pohlaví, ale pak jsme tu učinili z citlivých a nekončících souvislostí života zčásti protivnou morálku, zčásti odpudivou etiketu nebo jalově měřítko hodnocení...“¹⁵

V rozdílných způsobech kladení celistvosti světa je naznačen i přístup k vnitřní typologii románu. Z pojetí celistvosti vyrůstají „obrazná jádra“, rozvíjející se ve volných, ale vnitřně spojitých sériích situací, postav a příběhů, vynořujících se v daném kontextu vždy skoro v úplnosti.

Je patrně možno uvažovat o trojí cestě, jak postihnout tuto celistvost, a tedy také o třech liniích románu 19. a 20. století, rýsujících se pod zdánlivou tříšť a nekonečnou variabilitou moderního románového tvaru. Nepozbyla na aktuálnosti myšlenka A. N. Veselovského, že i ve

13 Husserl, E.: op. cit., 402 – 403.

14 Novalis, Werke in einem Band, Berlin-Weimar 1984, 355 a 357.

15 Hölderlin, Fr.: Übersetzungen. Philosophische Schriften, Weimar 1922, 327.

složitých, „fotografických“ syžetech moderního románu lze vytýdit, slovník typických schémat a situací, jež fa itazie využívá k vyjádření nejrůznějších obsahů“. Svě tvrzení Veselovskij opakoval i v rozvinutější podobě: „Až se pro budoucí pokolení ocitnou (moderní romány, V. S.) v téže vzdálené perspektivě, jako je pro nás dávnověk prehistorií počínajíc a středověkem končíc, až syntéza času, tohoto velkého zjednodušitele, se přežene přes složitost jevů a redukuje je na velikost pouhých bodů (...), pak jevy schématicčnosti a opakovanosti se prosadí v celém vývoji.“¹⁶ Pokusy o stanovení nejobecnějších modelů prózy („idejí formy“) postihují ovšem jen základní obrysy jejich tvarových zákonitostí a nevyklučují bohatě rozrůzněné realizace v rámci konkrétní záměrnosti jednotlivých tvůrčích činů.

Prvou možností je pochopit celistvost světa jako přežívající. Její základní hodnoty byly raženy energií dávno minulých pokolení, proto je tu vše jakoby křehké a průzračné, ozážené zapadajícím sluncem. Prózu této linie zastupují díla kronikálních a idylického typu.¹⁷ Jejich dějiště je umístěno do zapadlých koutů, na „okraj říše“ nebo daleko od jejich center, jejichž šum (stejně jako šum dějin), je tu slyšitelný, ale vzdálený. K ustálenému ensemblu postav patří podivínské bytosti, vybočující z předem narýsovaných kolejí, ale zároveň neschopné bojovat za samostatně utvářený osud; ke svému vychládajícímu rodišti se proto po živoucních nezdarech a strážních opěť vracejí a jsou soucítěně přijaty (Viktorka v Babičce). Moment návratu je pro tato díla příznačný. Ke svému východisku se však vracejí nejen hrdinové, ale i vyprávěcí samo: vložené příběhy směřují zpět k událostem, dávno minulým, jež zanechaly ne zcela srozumitelné stopy v přítomnosti. Vše je tu prosté, ale zároveň plné hádanek, protože všechno bylo ustaveno kdysi dávno a jen málokdo pamatuje, jak se to sběhlo. Jednou z hádanek je postava „pána“, osamělého, smutného, vzdáleného běžnému životu, který se však k němu přece jen koncentricky obrací. Velkou roli hraje stylizace ústního podání (skaz), vyjadřující tradici, kolektivní paměť, ustálený smysl všech složek života. S moderní problematikou spojuje takovou prózu skutečnost, že řád světa musí být

16 Veselovskij, A. N.: Istoričeskaja poetika, Leningrad 1940, 499 a 494.

17 O tomto in: srov. z české literatury: Pospíšil, I.: Ruská románová kronika, Brno 1983, Hrbata, Zd.: Lidé, osud a příroda v číle Charlese-Ferdinanda Ramuze, in: Ramuz, Ch.-F.: Příběhy z hor, Praha 1988, 297 an.; závažná je dosud netištěná práce P. Balžíčka o Holečkových Naších.

i tady znovu objeven, poznán: teprve v trpkostech světa vychází najevo, že existuje, i když zůstává skrytý . . . málo zřetelný.

Druhá možnost je představit celistvost života jako pozadí jednotlivých osudů, které jsou vedeny především touhou po seberealizaci a sebeurčení.

Touha po utváření vlastního osudu (a po tvorbě vůbec) je pokládána za pozitivní rys novověku renesancí počínajíc. Výchozí program lidského sebeutváření podal v úvaze *De hominis dignitate* člen florentské akademie Pico della Mirandola. Do úst Božích je tu vložena takováto úvaha o člověku: „Nedáváme ti, Adame, ani určité místo, ani určitou podobu, ani zvláštní povinnost, to abys měl i místo, i podobu, i povinnosti podle vlastního uvážení, v souladu se svou vůlí a rozhodnutím. Podoba ostatních tvorů je určena hranicemi zákonů, které jsme stanovili. Ty však, netísňně žádnými hranicemi, určíš svou podobu svým rozhodnutím, jehož moci tě přenechávám. Stavím tě doprostřed světa, abys odtud mohl dobře pozorovat všechno, co se ve světě děje. Nestvořil jsem tě ani nebeským, ani pozemským, ani smrtelným, ani nesmrtelným, aby ses sám jako svobodný a mistrný umělec utvořil v takové podobě, jež ti bude nejvíce vhod. Můžeš se proměnit v tvory nejnižší, nerozumné, ale můžeš se na povel své duše proměnit i v tvory nejvyšší a božské“.¹⁸ Renesanční myšlení pochopilo tedy člověka jako bytost schopnou tvorby. Nejen tvorby jakožto uskutečňování předpojatých cílů, jako sféru záměrnosti, komponování života jako dosažení určitého předobrazu, gesta, jinak řečeno — uměleckého díla.¹⁹

Tento ústřední princip vyvolal však nekonečnou řadu problémů. Chtěl-li člověk uplatnit svou tvůrčí vůli, ocitl se v konfliktu se zavedeným řádem světa (onou „celistvostí“), proti němuž byl slabý a nedokázal ho přemoci: odtud rozpor mezi tvůrčími ambicemi a tíživým „spánkem světa“, ale zároveň též otázka, proč byl člověk nadán tvůrčí schopností, nemá-li dosti sil, aby ji prosadil? Je-li svět otevřen lidskému zásahu, nemůže tvořivá činnost nikdy ustát: odtud faustovský neklid, věčná nespokojenost dosaženým. A je-li člověk pohlcen touhou po uskutečnění něčeho, co dosud neexistuje, odcizuje se ostatním lidem, kteří s ním nemohou sdílet to, co je dosud v oblasti záměrů a co se vymyká jejich

18 *Estetika renesansa*, sv. 1, Moskva 1981, 249. Srov. můj příspěvek o Puškinově titanismu, v tisku.

19 Srov. úvodní kapitolu v Burekharctově knize *Kultura renesanční doby v Itálii*, Praha 1912.

zkušenosti. Zároveň však láká něčím záhadným, šíří kolem sebe atmosféru nevyzpytelného a neuskutečnitelného. Od úvodu démonismus.

Co však je horší, člověk sám je vnitřně rozpolcen mezi běžné prožitky, psychickou „danost“, jak ji přináší každodenní zkušenost, a mezi psychickou spontaneitou, vědomé „bytí“, které teprve tvoří: tvorba není jen zdrojem „nového“, k tomu by stačilo vyčkat, až bude určitý stav skutečnosti vystředán samovolně stavem následujícím; má být zdrojem „trvalého“ a „nepomíjivého“. Výtvar, „dílo“ má tedy jiný statut nežli prostou existenci (to, že jest) jako ostatní věci. Dalo by se také říci, že touhou tvořit se v empirickém člověku zrodila bytost inteligibilní; „nepomíjivost“ je individualistickým konceptem „celistvosti“. Vnitřní rozpornost člověka se projevila kupř. v pojetí lásky. Už renesanční myšlení nastínilo rozpor mezi láskou „pozemskou“ a „nebeskou“;²⁰ na jedné straně je to cit nekomplikovaný, bezúčelně vznikající a zase zanikající, jehož protějškem je prostá venkovská dívka; na druhé straně cit osudový, „vysoká vášeň“, výzva světu, jehož protějškem je démonická žena. Ostatně podstatou mýtu o donu Juanovi není pouhá „přelétavost“, ale právě rozpor mezi pomíjivým vztahem k prosté dívce (vždy se tu objevuje dcera rybáře nebo mlynáře) a vášní k „dámě“ z velkého světa, tj. láskou osudovou, věčnou, a proto axiologicky spjatou se smrtí...

Člověk je svým „dílem“ odcizen i sám sobě, svému plynutí, změnám nálad a potřeb, které musí potlačit pro své velké cíle. Odtud rozladěnost. Vnitřní rozpolcenost („rozervanost“) člověka na běžné, samovolně probíhající zážitky a na projekty, ideální sféru, tj. na to, co chce uskutečnit, otevřela pohled na pomíjivost všedního života. Teprve ze zorného úhlu „životní tvorby“ se všednost ukázala ne prostě jako směšná, bezvýznamná (jak tomu bylo kupř. v komickém románu 17. století), ale jako dojemně prchavá a nestálá. Zde se literatuře naskytlo velké téma ubíhajícího času, příznačné nejen pro lyriku, ale tvořící jednu z konstitutivních podmínek románového tvaru.²¹ Jedna z koncepcí novodobé literatury, sentimentalismus, chce naopak pochopit tento mijející čas jako základní rys lidského života, vylíčit ho jako „hojivý“ a „svatý“, zatímco onu ideální sféru pokládá jenom za křehkou a umělou konstrukci.²²

20 Srov. Tizianův obraz, ale též komentář Pica della Mirandola k básni G. Beniviniho O lásce. Srov. Fr. Novotný, O Platónovi, sv. 4, Praha 1970, 613 an.

21 Srov. Lukács, G.: op. cit., 156 an.

22 Toto pojetí dosahuje k románu K. Čapka Obyčejný život.

Všech ny tyto problémy reflektoval „román individuální biografie“, o němž hovořil Osip Mandelštam. Zápas o vlastní biografii byl tedy zdrojem osamělosti a osudových rozporů, z nichž vyplýval dvojitý možný závěr: buď je člověk příliš slabý, než aby si kladl tak náročné cíle (pak by jeho vyústění inklinovalo k románu předchozího typu); nebo je přece jen integrován do celku, jímž je nesen, ale také limitován. Pak inklinuje k třetímu typu.

Třetí typ románu je nejhlubší a nejperspektivnější. J. L. Borges napsal: „...lidé v průběhu věků vždy opakovali dva příběhy: příběh o bloudící lodi, jež ve Středozemí hledá vytoužený ostrov, a příběh o bohu, který se nechal ukřižovat na Golgotě.“²³ Příběhem bloudící lodi míní Borges Odysseu, která bývá označována za předzvěst románu, alespoň románu sebeutváření.²⁴ V Borgesově formulaci je předchozí charakteristika doplněna podstatným rysem. Člověk, který chce samostatně utvářet svůj život, je stále na cestě „k“, a to reálně i metaforicky: spěje od dobrodružství k dobrodružství, hledá ztracenou milenkou, míří do hlavního města za kariérou. Nikdy není pokojně „doma“, toužený stav je vždycky „před ním“.

Příběh o bohu, který se nechal ukřižovat, naznačuje jádro třetího typu. Ukřižování nelze ovšem chápat pouze jako oběť za druhé. Smysl této dobrovolné smrti bylo by možno ozřejmit i na osudu tragických hrdinů: člověk může zahlédnout obrys „celistvosti“ (epochy), a pak hlásat („zvěstovat“) nový pořádek věcí, který se liší od tradovaných, a tudíž vnějších zákonů, ale který se teprve rodí z nezřetelného chaosu; nebo může připomínat lidem kolem sebe zákony staré, zapomenuté v chaotických vztazích všedního života. Takový typ románu bylo by možno označit jako „román srážky dvou kultur“, dvou koncepcí světa, dvou „celistvostí“.

Konflikt dvou kultur je osnovou Dona Quijota, ale i klasického historického románu, jak se utvářel na počátku 19. století v díle W. Scotta, A. Manzoniho, A. de Vignyho, A. S. Puškina. Námětem próz Waltera Scotta nebyla prostě „minulost“, nýbrž zápas dvou odlišně koncipovaných duchovních struktur (celistvostí), většinou srážka přirozeného rodového společenství (Skotska) a moderní státnosti s jejím právním

23 Borges, J. L.: Brodiová zpráva, Praha 1978, 102.

24 Losev, A. F.: Gomer, Moskva 1960, 184 – 185.

řádem i bezprávím jiného typu, než jaké znamenala tradiční patriarchální moc (Anglie).

Odtud vyplývají některé strukturalní rysy románu dvou kultur. Především je to tíhnutí k okamžikům „založení“ nebo naopak „zániku říše“. Příznačná je situace katastrofálního masového hnutí (nebo živelných pohrom), v němž krystalizuje nová pořádek věcí na pozadí vztahů běžných. S bojem dvou kultur souvisí i směr hlavních pohybů: na rozdíl od „cesty k“ nebo „do středu“ v románu sebeutváření a od „cesty zpět“ nebo „na okraj“ v románu kronikálním a idylickém nastupuje bloudění sem a tam (hrdina obvykle prochází oběma bojujícími tábory). Důležité je místo vězení, vyhnanství nebo zajetí, kde se vyjasní definitivně hrdinova příslušnost. Je očekáván okamžik, kdy se objeví lidé, kteří chápou a ztělesňují smysl nové kultury: většinou to bývá téměř dvojnické sepětí panovníka a prostého člověka.

Pro naše účely je důležitější román „zániku říše“. Řada rysů jej spojuje s románem srážky dvou kultur vůbec (masové hnutí, bloudění hrdinovo), vytváří však určité specifické prvky. Objevuje se v něm hlavní město („střed říše“) jako přelud nebo ruina. Tím více je pocítována magie předmětných detailů jako sedimentů vyhasínajícího životního stylu, znaků někdejšího smyslu, který již není bezprostředně pocítován, a proto jej má vyvolat sugestivní síla asociací (Flaubertova Salambo). Vedle detailů předmětného světa hrají tu významnou roli i fragmenty světa duchovního, citace a úryvky starých textů, které nemají působit tolik svým bezprostředním obsahem, jako kouzlem někdejších významů, stylistickou atmosférou života, do něhož zapadaly. Fragmenty věcných i kulturních kontextů mají stejnou funkci - evokovat dnes již vyhaslé, a tedy tajemné souvislosti. Vášnivě je očekávána, ba vyzývána epifanie „panovníka“, ztělesnitele a strážce smyslu; sám panovník je však slabý a starý, dominují v něm rysy soukromého člověka, pro nějž je osud říše neúnosným břemenem. Goethe nadiktoval v době, když připravoval svou autobiografii, fragment, ve kterém postihuje projevy vnitřně abdikujícího vládce: „Postup mocných, vedoucí k sansculotismu. Bedřich se odlučuje od dvora. V jeho ložnici stojí nádherné lože, on spí vedle na svém polním lůžku. Pohrdá paskvily, které dává opět vylepit. Josef II. navrhuje vnější formy. Na cestách, místo aby spal v nádherných lůžcích, ukládá se vedle nich, na zem na matraci. Jako kurýr, jedoucí na herce, objednává koně pro císaře. Maxima: vladař je pouze prvním sluhou státu. Francouzská královna (Marie Antoinetta) se vyhýbá etiketě. Tento způsob smýšlení

stále pokračuje, až francouzský král pokládá sám sebe za přežitek.²⁵ Podstatu těchto gest tvoří panovníkova touha vystupovat jako soukromník, beze vztahu a bez závazků ke globálním zájmům, jež má reprezentovat.

Není třeba připomínat, jak silně je tento typ románu zastoupen v české literatuře. Téma „zániku říše“ počíná u K. H. Máchy, kterého fascinoval zánik lucemburské epochy a propuknutí husitských nepokojů, ale i doba bělohorská.²⁶ Mácha tak vystihl zřejmě podstatný zájem české kultury, protože od něho přešlo bělohorské téma (jako téma zániku říše) k Zikmundu Wintrovi, u něhož je provázeno typickými příznaky jako vřava živelných lidských zájmů, ztráta detailů - znaky životního stylu apod. Objevuje se i u J. Zeyera (Iulius) a samozřejmě u J. Durycha. Konec říše je nejenom námětem, ale i určujícím slohovým impulsem Fuksovy Vévodkyně a kuchářky, kde je význam věcných rekvizit jakožto znaků epochy přímo tematizován v hrdinčiných přípravách k založení muzea konce století a ve vybírání zvláště vhodných exponátů. K těmto dílům patří i Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka: jestliže byl Hašek tak těžko zařaditelný do české mezinárodní literatury, vyplývá to mimo jiné z jeho souvislosti s literaturou rakouskou, v níž téma „zániku říše“ dominovalo (R. Musil, J. Roth). U Haška je ovšem zánik říše pojat satiricky, a proto se vyznačuje oním racionálním pojetím celistvosti, o němž jsme se zmiňovali v souvislosti s literaturou faktu. Stará kultura je tu prostě prázdná, její život je pustým rituálem a neprozrazuje náznak někdejšího smyslu; síly, které se jí vymykají, jsou pak nutně charakterizovány biologickými motivacemi (hlad, touha po spánku, po klidu, po ženě, po domově) a nemají kulturu otvorný náboj jako v jiných dílech tohoto typu. Lze říci, že Hašek vyhroutil srážku dvou kultur tak silně, že přerostla ze sporu dvou koncepcí světa ve spor života a smrti vůbec.

Rusko 18. a 19. století žilo pod dojmem impulsu, který mu vtiskla osobnost Petra I., a proto v jeho myšlení převládala idea „založení říše“. Umění ovšem fascinoval i moment opačný. N. M. Karamzin ve svých Dějinách ruské říše vylíčil platištěji než jakékoliv jiné období temnou vládu Ivana IV. a rozklad ruské společnosti, který po ní následoval. I Piškin na přilákal právě tento problémový a obrazný komplex v Borisi Godu-

25 Cit. Friedenthal, R.: Goethe, Praha 1973, 370.

26 Srov. Čornej, P.: Máchův vztah k české minulosti, in: Prostor Máchova díla, Praha 1986, 143 – 144.

novu: Rusko s nesmírnou propastí mezi lidem a tzv. vzrůšlanými vrstvami se nejevilo jako útvar příliš pevný. Vizi pádu (nebo krajního ohrožení) Ruska uložil však Puškin i do díla, které je svými rozhodujícími momenty spjato s komplexem „založení říše“ - Měděného jezdce.

V Měděném jezdci jsou vskutku kondenzovány motivy „založení“ i „pádu říše“, principy epické i romaneskní. Výchozí konflikt mezi záměrem „zakladatele města (říše)“, tvořícího z přírodního chaosu kulturní řád, a vzbouřenými živly je svým charakterem epický. Na tento konflikt je však kolmo vržena kolize další, v níž na jedné straně vystupují: „zakladatel“ i „živly“ zároveň, na straně druhé „nepatrný hrdina“ („ničtožnýj geroj“ u Puškina), prosazující „zákon svého srdce“: tento rozpor je už co do své podstaty románový. Vnější katastrofičnost je tak doprovázena katastrofičností vnitřní, hrdinovou snahou oddělit se od epické celistvosti. Nenechme se přitom mýlit „nepatrností“ Puškinova hrdiny: je to principiálně „soukromý člověk“, individualista, který nevnímá globální zájmy společenství, k němuž chtěl něchtěl patří. Příznačný je jeden detail: Puškin hovoří o hrdinově rodokmenu (patří ke zbudlé, ale staré šlechtě) a podotýká, že nevzpomíná svých předků. V kontextu Puškinova životního postoje znamenala však úcta k předchozím pokolením zdroj hrdosti a sebeúcty, názavné na vnějším postavení a úspěchu. Člověk lhostejný k předkům je tedy zbaven souvislosti s nejpřirozenějším společenstvím a řadí se nutně mezi vydědence; ani jeho individuální požadavky („zákon jeho srdce“) nejsou pocítovány jako oprávněná složka celkového přediva lidských vztahů, ale zájem čistě osobní a rozkladný. Protagonista Puškinova „petrohradského příběhu“ (podtitul Měděného jezdce) patří tedy k oněm agresivním, ale prázdným postavám, ve kterých ruská literatura shrnula své chápání moderního individualismu (Gogolův Chlestakov, Dostojevského člověk z podpodlaží).

Na jednom z rukopisů načrtl Puškin známý Falconetův pomník Petra I. bez jezdce - pouze koně, vzpínajícího se na skalisku. Lze to chápat jako symbol řádu, který ztratil svého představitele, obraz podobný svým smyslem citované Goethově poznámce o vnitřně abdikujících panovnících. Počínaje přelomem 19. a 20. století nabyl tento symbol na významu. Představa „zániku říše“ (se prolнула s „petrohradským mýtem“²⁷ u Dostojevského (Výrostek), Tolstého (Anna Kareninová),

27 Srov. Grebeníčková, R.: Petrohrad - (Paříž) - Praha. K otázce velkoměsta v literatuře 30. let 19. století, in: Sborník statí věnovaný Slavomíru Wollmanovi

Bloka, Bělého (Petrohrad), Fedina (Města a roky). Rozhodující význam měla též pro poslední, monumentálně založený román M. Gorkého *Život Klíma Samgina*.²⁸

Většina Gorkého děl bývá vykládána ze souvislostí jeho ideového vývoje a ruských politických poměrů na počátku 20. století. V posledním románu Gorkého je proto hledán obraz názorového kvasu (bloudění) ruské inteligence a zúčtování s předrevoluční epochou, v níž se Gorkij nejintenzivněji angažoval a jejíž rozpory nejvýrazněji pociťoval. U titulního hrdiny jsou pak zjišťována jeho společenská stanoviska i mravní kvality. Méně pozornosti je věnováno oněm vztahům mezi dílem a dobou, které se dotýkají základních rysů lidské existence a odtud vyplývajících žánrotvorných impulsů, rysů lidské existence a odtud vyplývajících žánrotvorných impulsů, jak jsme se to pokusili naznačit výše. Na možnost takového přístupu upozornil již A. V. Lunačarskij²⁹ poukazem na souvislost Gorkého románu s tradicí románu formování osobnosti (*Bildungsroman*): ačkoliv bychom *Život Klíma Samgina* přiřadili k jinému ze základních žánrových útvarů, pokládáme právě tuto Lunačarského myšlenku za plodné východisko interpretace.

Nejnápadnějším kompozičním postupem v románu je montáž vět a útržků z nesčetných rozhovorů, jež vedla předrevoluční inteligence o zásadních otázkách. Tyto úlomky promluv a stanovisek mají stejnou funkci jako citace textů, o nichž jsme se zmiňovali: jsou to fragmenty-znaky epochy a jejich třísť už sama o sobě vypovídá, že pospolný smysl a vzájemná komunikace se z lidských vztahů vytrácejí. Samgin zaznamenává tyto útržky s vášní sběratele a jeho postoj se tak podobá mecenášství, příznačnému pro životní styl počátku 20. století: přebujelé sbírky obrazů, porcelánu, mincí nebo knih jsou vytrženy z živého kontextu, nevytvářejí životní prostředí, jako je může vytvořit jednotlivý obraz nad psacím stolem nebo v místnosti, kde tráví své večery pokojná rodina. Ani Samgin nevstřebává svou kolekci názorů jako součást životního zrání, zůstává jimi nedotčen a nechá je protékat úmimo sebe jako odpadní vodu (proto Gorkij nenapsal román formování osobnosti).

k šedesátinám, Praha 1986, 55 an.

28 O tomto díle srov. Sekera, J.: *Torzo člověka*, Praha 1978; Stokov, P.: *Epopėja M. Gor'kogo „Žizn' Klíma Samgina“*, Moskva 1962. Významu nepozbyla pasáž o *Životě Klíma Samgina* od J. Tagera v kn. Michajlovskij, B. - Tager, J.: *Tvorčestvo Gor'kogo*, Moskva 1951, 209 an.

29 Srov. Lunačarskij, A. V.: *Staťji o literature*, Moskva 1957, 327 an.

Nemožnost přijmout kterýkoliv z názorů je výrazem hlubší skutečnosti - nemožnosti smysluplné praxe. Jakmile člověk nenalézá prostor pro činnost, na níž by byl bezprostředně a samozřejmě zainteresován, zaujme v něm životu „estetický“ postoj: jeho životní funkce se stávají libovolně vyjadřitelnými rolemi, skutečnost předmětem záliby nebo nechuti, exponátem či rekvizitou. O sepětí Samginovy pozice s globální problematikou jeho doby svědčí, že týž postoj zachytil Čechov v postavě Ivanova (který se původně věnoval řadě hodnotných aktivit, ale nebyl s to je přijmout a ochladl) nebo Merežkovskij v Julianu Apostatovi (který odpadl od křesťanství, ale nenašel jinou vůdčí ideu; proto shromažďoval na svém dvoře sbírku učenců a filozofů, jako jiní vládcí shromažďovali poklady nebo pořizovali architektonickou dekoraci ke svému vlastnímu panovníckému rituálu).

Samgin tak odráží stav světa citlivěji než jeho okolí, a to mu vnuká pocit nadřazenosti: cítí se hlasatelem („zvěstovatelem“) jiného života, „estetického“ vztahu ke všem idejím i vzájemným lidským poutům. Pokládá proto za cosi nečistého, zjistí-li, že lidé kolem něho jsou na určitém názoru nějak zainteresováni, že jejich názor je „vyplněn“ jakoukoliv reálnou potřebou, již vysvětluje nebo omlouvá. Povznáší jej podezření, že „ať lidé mluví o čemkoliv, za slovy každého z nich je skryto něco velmi prostého“.³⁰ Prozradí-li člověk na sebe tuto prostou motivaci, je diskreditován.

Proti světu idejí a rozhovorů sou však u Gorkého neustále kladeny věcné detaily a masivní přirovnání. „Do jídelny hlučně přiběhla buclatá Somovová a za ní, jako by šel brc dem po kluzkých kamenech, opatrně kráčel vysoký mladík v modrých k: lhotách, v košili z neběleného plátna, v jakýchsi sandálech na bosých nohou.“³¹ „Po návsi šel chvatně k vrbě kněz, s křížem v rukou, kříž zářil i jako by tál, osvěcuje hubený, tmavý obličej.“³² Příklady bylo by možno uvádět bez počtu. Ztěžklé hmotné podrobnosti a přirovnání kreslí svět, jako by šel svou vlastní cestou, mimo lehký šum ideologických citací. Podobně působí i několik průběžných motivů, u Gorkého prvky vysoce a tistní (např.: „Chlapec? Byl tu opravdu nějaký chlapec? Možná, že tu ž. dný chlapec vůbec ani nebyl!“). Tyto průběžné motivy se odštěpily od původní reálné situace a prolínají se do

30 Gorkij, M.: Život Klíma Samgina, sv. 1, Praha 1948, 250.

31 Tamtéž, 287.

32 Tamtéž, 382.

scén jiných: vytvářejí samostatné a jakoby transverzální souvislosti dějů, přesvědčivější a silnější, než si jejich účastníci dovedou představit a než by si přáli. Celková kompozice románu pak spočívá na neustálém střídání materiálních pohybů, aktivity davů, valící se masy událostí, zájmově „vyplněných“ názorů - až ke zničení hrdinova „estetického“ stanoviska. Svým falešným mesianismem se tedy Samgin řadí ke galerii oněch „žiprů“, agresivních nicek, o nichž jsme se zmínili. (Na souvislost života Klíma Samgina s Dostojevského „člověkem z podpodlaží“ poukazuje nápadný, byť nepovšimnutý detail: Gorkého román má podtitul „Čtyřicet let“, což je věk, který byl titulnímu hrdinovi vyměřen; Dostojevského novela začíná úvahou, že „čtyřicet let“ je krajní mez takto pojatého života...).

Smysl Gorkého románu odpovídá jistým hlubinným tendencím sovětského kulturního života 30. let. Mimo jiné byly tehdy zveřejněny rané filozofické náčrty Karla Marxe a byly přijaty jako projev aktuálního myšlení. V prostředí dalekosáhlých sociálních struktur (industrializace, kolektivizace), pocítili někteří spisovatelé a myslitelé, že reálné a bezprostřední tužby člověka mají být východiskem všech společenských procesů. Obhajobě reálného člověka a jeho materiálních potřeb byly publikované Marxovy koncepty věnovány; jeden z literárních historiků a kritiků 30. let shrnul jejich smysl: „Zájem není vůbec negativní silou. Dějiny (...) nejsou projevem samovyvíjející se ideje; pracujeme v intencích Marxových, a nikoliv Hegelových či jeho následovníků. Dějiny - to je pro nás lidská záležitost, lidský boj, lidská dramata, vášně a charaktery.“³³

Vyšli jsme z názoru, že žánry lze postihnout „ideou formy“, tj. kategoriálními předpoklady uměleckého ztvárnění; za předpoklad románového tvaru považujeme úsilí vyjádřit „celistvost“ života, epochy. Tato celistvost je rámcem jednotlivých osudů, prostorem, kde jsou předznačeny možnosti i meze lidských aktivit v daném období a v daném kulturním okruhu. Nejobecnějším námětem románu je tedy předpokladovost lidských činností vůbec: proto patří k jeho konstitutivním rysům od samého počátku reflexe vlastních základů, autoreferenční jazyk, téma „psaní o psaní“.

33 Berkovskij, N.: Realizm buržoazno obščestva i voprosy istorii literatury, in: Zapadnyj sbornik, sv. 1, Moskva - Leningrad 1937, 84.

Román 18. století ohlašuje působení jednotící síly v nečekaných setkáních hrdinů, ve vzájemném poznání ztracených sourozenců, rodičů a dětí; klasický román individuální biografie ji představuje jako náhodu, která koriguje nebo maří individuální záměry; později jako nespokojenost všemi výsledky možných realizací; v ruské literatuře se vynořuje jako drsný a zároveň konejšivý živel, který člověku v mnohém brání, ale zato mu otevírá nečekané perspektivy. Snad proto patří román spolu s tragédií k žánrům, kde má tak významné místo smrt; na rozdíl od tragédie však nikoliv smrt jako potvrzení smysluplnosti určitého postoje, ale jako pohlcení všeho příliš dílčího celistvým tokem života, jehož kontury lze vytušit, ale nikdy definitivně poznat a ovládnout. Nad jiné jasně to pocítil Hölderlin: „... když už se lidé podle své přirozenosti pozvedají nad nejnezbytnější potřebu a ocitají se tak v mnohostrannějším a niternějším vztahu ke svému světu, když už se tak dalece pozvednou nad morální a fyzické potřeby, že žijí lidsky vyšším životem a vyššími nežli mechanickými souvislostmi se svým světem, když už se skutečně tyto vyšší souvislosti stanou jejich nejsvětějším měřítkem, neboť v nich pocíťují jednotu sebe samých, svého světa a všeho, čeho dosáhli a po čem touží, proč si pak tuto souvislost mezi sebou a svým světem představují, proč si musí vytvořit ideu nebo obraz tohoto osudu, ačkoliv její přesně řečeno nelze ani dobře myslit, ani se nenechá předestřít smyslům?“³⁴.

34 Hölderlin, Fr.: op. cit., 323 – 324.

НА ЧЕМ ОСНОВАНА ТИПОЛОГИЯ РОМАНА?

"Жизнь Климa Самгина" Горького и "роман крушения империи"

Для типологии романа недостаточен внешне-тематический критерий. Автор статьи предлагает исходить из принципа "идеи формы" ("пафоса жанра"). Для романа такой предпосылкой является постижение "цельности жизни" или "цельности эпохи", причем цельность следует понимать как сосредоточенность на основной жизненной проблеме данной эпохи. Цельность можно трактовать 1) как просто унаследованную из прошлых времен (роман-хроника); 2) как трагически рождающуюся из столкновений индивидуальных судеб (роман индивидуальной судьбы); 3) как сражающуюся с другим пониманием жизни. К такому типу - "роман встречи двух культур" - принадлежит и т. наз. исторический роман. В романе данного типа преобладают или мотивы "основания", или "крушения" государства. В этом ракурсе автор дает сжатую характеристику "Медного всадника" А. С. Пушкина и "Жизни Климa Самгина" М. Горького.

