

MOTIVY SMRTI V TVORBĚ A. S. PUŠKINA

Šárka Toncrová (Brno)

Za jeden z inspirativních prvků v tvorbě A. S. Puškina lze považovat motiv smrti. Řada Puškinových děl nejrůznějším způsobem zobrazuje smrt a nutno dodat, že jeho tvorba není z tohoto hlediska v žádném případě výjimkou. Smrt je v literatuře záležitostí velice častou a studium motivů smrti nás přivádí téměř k úžasu nad různorodostí forem a podob. Jedná se o neradostné téma, které však dává možnost pochopit celou složitost lidské existence, především pak hloubku lidské psychiky. Smrt má v literatuře i v útvarech lidové slovesnosti vždy charakter důležitého životního mezníku, v němž dochází k vyhocení povahových rysů a rozkrytí nejhlubšího nitra.

Příčina je více než zřejmá. Smrt má v lidském životě stejně nezastupitelné místo jako narození, vše začíná a končí. Smrti se nic živého nemůže vyhnout. Různí se ovšem přístupy k tomuto problému. Již od pradávna se lidstvo snažilo najít způsob, jak přijmout smrt, jak se vyrovnat s jejím neoddiskutovatelným faktem či dokonce jak ji překonat. Lidová slovesnost a literatura to plně dokládají.

Motivy smrti v literárním zpracování nepředstavují oblast jednoduchou, právě naopak. Kromě smrti stářím či nemocí, jež lze považovat za přirozený jev a jejichž přítomnost v díle neudiví, podobně jako momenty zabití a vraždy, již méně přirozené, zato však staré jako lidstvo samo, nacházíme v literatuře i ve folkloru celou řadu dalších motivů. Úzce se smrti souvisí zjevování nebožtíků, andělů smrti či dokonce postav smrti, jindy plní funkci smrti neživé věci.

Tento výčet má povahu velmi všeobecnou. Motivy samy o sobě mnohé nevypovídají, a proto je při jejich studiu třeba přihlížet k dalším souvislostem, k okolnostem jejich vzniku v díle i k postavení vzhledem k motivům jiným. V souvislosti s momenty smrti platí nutnost současného zkoumání motivů a jejich propojení více než jinde. Proč hrdina zavraždil? Bylo to ze zloby, anebo z velkého vnitřního utrpení? Proč se zjevuje duch zemřelého a proč se chová právě tímto a ne jiným způsobem? Usouvztažněním základních motivů smrti s dalšími okolnostmi díla dospíváme k téměř zarážející pestrosti, což ovšem přináší jednu nevýhodu: kvůli příliš široké škále variant jsme nuceni k jistým omezením, jež se odrazí především ve výběru materiálu. Závěry pak mohou být uspokojivě generalizovány až po velmi rozsáhlém a podrobném studiu.

Naše práce si neklade za cíl postižení veškerých forem smrti v Puškinově tvorbě, ale vybírá si některá díla, která mohou, podle našeho názoru,

posloužit jako model zkoumání daného problému. Jedním z nejzajímavějších děl je malá tragédie *Kamenný host*¹, zpracovávající motiv sochy. K ní lze volně přiřadit drama *Mozart a Salieri*², které se Kamennému hostu neblíží po stránce syžetové, ale spíše uspořádáním motivů smrti i jejich podstatou. Problematika smrti zde zaujme jak v každém jednotlivém díle, tak ve vzájemné konfrontaci. Obě díla jsou si blízká gradačním charakterem motivů smrti. Tento rys považujeme z hodnotícího hlediska za velmi významný. S jeho pomocí lze jednotlivá díla odlišit či naopak přiblížit. Malé tragédie *Mozart a Salieri* a *Kamenný host* jsou díla podobná právě ve schématu rozvíjení obrazů smrti. Nejde tu ovšem o schéma dějové, syžetové linie a řada obrazů smrti spolu zcela nesplyvají. Podle I. Pospíšila v nich dominuje spor řádu a chaosu a strach „ze ztráty rozumu a šílenství.“³

Tzv. dramatické etudy, jak Puškin nazýval své malé tragédie, mají jeden výrazný společný rys, který je dán jejich konstitucí jako nevelkých dramatických scén a tím zřetelně ovlivňuje dějové i myšlenkové uspořádání. Jedná se o maximální úspornost, hutnost a obsažnost vyjádření.⁴

Blížkost obou malých tragédií je nepochybně dána obecným charakterem boldinských dramát, v nichž Puškin originálně zpracoval staré náměty. Spojuje je především historismus mistrně zaktualizovaný těmi nejžhavějšími obecně lidskými i společenskými problémy, výstavba založená na propojení přímého, bezprostředního smyslu a hlubšího, většinou eticko-filozofického problému. S tím souvisí i metaforičnost jazyka jednáících postav.

V čem tedy spočívá ona zmíněná gradace motivů smrti? Don Juan, hlavní hrdina Kamenného hosta, prochází neustálým tokem varování.⁵ Pojem smrti není v této souvislosti Puškinem zmiňován, v náznacích je však formulována hrozba něčeho strašného – a tím strašným se v závěru ukazuje být smrt. Gradace je zde velmi dobře patrná, varování se stupňují. Všudypřítomná smrt se klene nad dějem od první do poslední scény, jež ústí v Juanovu smrt rukou oživlé sochy komtura.

Je tedy zřejmé, že Puškin v malé tragédii *Kamenný host* nesoustředil pozornost věnovanou smrti pouze do jediného motivu, jak by se mohlo na

1 Puškin, A. S.: *Kamenný gost*. In: *Polnoje sobranije sočinenij v devjati tomach*. T. 6. Moskva, 1935, s. 171–216.; *Kamenný host*. In: *Dramata*. SNKLHU, Praha 1957, s. 131–163.

2 Puškin, A. S.: *Mocart i Sal'eri*. In: *Polnoje sobranije sočinenij v devjati tomach*. T. 6. Moskva, 1935, s. 155–169.; *Mozart a Salieri*. In: *Dramata*. SNKLHU, Praha 1957, s. 119–130.

3 Pospíšil, I.: *Na výspě Evropy. (Skici a meditace k 200. výročí narození Alexandra Sergejeviče Puškina.)* Brno 1999, s. 66.

4 Parolek, R.: *K experimentálnímu rázu Puškinových malých tragédií. (K 150. výročí básnickovy tragické smrti.)* In: *Čs. rusistika*, 1987, 2, s. 50.

5 Solovjov, V.: *Odinočestvo svobody. (O „Kamennom goste“)*. In: *V mire Puškina. Sbornik statej*. Moskva, 1974, s. 211.

první pohled zdát. Drama nestojí jen na závěrečném momentu sochy, která smrt bezesporu představuje. Smrt je zde rozseta v drobných či větších a zásadnějších motivech v celé hře – a to je podstatné. Oživlá socha v závěru je logickým vyústěním postupné gradace.

Drama se odehrává ve čtyřech scénách. Přitom první a třetí a druhá a čtvrtá scéna stojí v zajímavé opozici. Mimo jiné i díky prostředí, do něhož Puškin děj jednotlivých scén zasadil. Oproti Mozartovi a Salierimu, kde veškerá dramatičnost stojí výhradně na dialozích a monolozích, využil Puškin v Kamenném hostu vlivu prostředí na atmosféru situace. Takovou funkci má hřbitov, na němž se odehrává první a třetí scéna, i komturův náhrobek, opět výrazný doplněk první a třetí scény. Druhá a čtvrtá scéna postrádají tyto atributy smrti, zato v nich však dochází přímo k zabítí, vraždě: ve druhé scéně don Juan zabíjí v souboji dona Carlose, ve čtvrté socha komtura zabíjí dona Juana. Scény tvoří opozici, jež je však vyvážena – a to neustálou přítomností smrti.

Tu v dramatu pozorujeme také díky neustálému připomínání nebožtíků. Hned v první scéně Juan vzpomíná na svou bývalou lásku Ines, která zemřela. Bezprostředně nato je v rozhovoru mnicha s donou Annou zmiňován komtur don Alvar, manžel dony Anny, zavražděný Juanem. Ve druhé scéně pak dochází k již zmíněnému souboji Juana s donem Carlosem, v němž Carlos umírá. Připomínání nebožtíků pokračuje Juanovým troufalým pozváním sochy mrtvého komtura na setkání u dony Anny a konečně vrcholí příchodem sochy ve scéně čtvrté.

Zatímco v Mozartovi a Salierim je smrt (vyvolaná závistí) ústředním tématem, v Kamenném hostu má svou protiváhu v milostné náplni. Ještě i v poslední scéně, v jejímž závěru přichází socha komtura a zabíjí dona Juana, cítíme silný náboj lásky v setkání Juana s Annou. A co je paradoxní – oba motivy, lásku i smrt, dovádí Puškin v závěrečné scéně k vrcholu. Tedy nejen ponurá gradace smrti, ale i povznášející stupňování obrazů lásky. Jako kdyby s rostoucí smrtelnou hrozbou rostl v dramatu i milostný cit, smrt i láska nabývají stále konkrétnějších obrysů, a v okamžiku, kdy ten příjemný z obou obrazů nabývá svého opravdového naplnění, dospívá, bohužel, svého naplnění i ten druhý – smrt.

Smrt je v dramatu patrná na každém kroku, je všudypřítomná a neporažitelná. Má různé podoby – úmrtí, vražda a především smrt vtělená do sochy komtura. Ovšem pouhý výčet obrazů smrti nám ještě neumožňuje pochopit celou složitost problému. Klíčem je právě postava samotného dona Juana.

Kdo je to vlastně don Juan? Bezpochyby hříšník, prostopášník a koneckonců i vrah. Zabil manžela dony Anny, zabil dona Carlose a na obě vraždy se dívá s nadhledem, bez výčitek svědomí. Důležitou stránku jeho charakteru představuje náklonnost k ženám, kterou na první pohled omezuje na uspokojování vlastní sběračské vášně. Žádnou nemiluje, důležitý je jen fakt mít ženy.

Přes tyto zjevně negativní povahové rysy, které tvoří primární sémantický plán, vyvolává Juanova postava spíše sympatie. V jeho chování a jednání je cosi znepokojivého, úděsného – ale současně i okouzlujícího.

Juanovu lehkomyšlnost je třeba chápat jako svobodomyšlnost, jako volnost, jež kontrastuje se zkostnatělými postavami dona Alvara, manžela dony Anny, i dona Carlose, který se uchází o Lauru. Nezávislost staví Juana do pozice člověka renesančního, který se vymanol ze středověké nadvlády náboženství a který staví do centra pozornosti sebe sama, své vlastní nespoutané ideály. Juan žil pro samotný život, vášeň k ženám byla vášní, již lze prominout, neboť jeho hříchy jsou v dramatu vždy vyváženy něčím pozitivním. Např. sběračské tendence ve vztahu k ženám nalézají svou protiváhu v něžné vzpomínce na mrtvou Ines, v přátelství k Lauře a především v upřímné a vřelé lásce k doně Anně. Přitom i Juanův vztah k ženám má gradační charakter.

V závěru dramatu Juan přiznává svá provinění, s pokorou a lítostí mluví o zlu, které způsobil. Jeho upřímnost nečeká odpuštění, naopak, spíše trest. A opět dochází k vyrovnanosti, o níž již byla řeč. Juanovy hříchy jsou vyváženy jeho upřímnou lítostí a není tedy důvodu, aby za ně byl potrestán.

Jeho vina totiž spočívá právě v oné svobodomyšlnosti, která se na první pohled jeví být lehkovážností, hazardem se životem svým i druhých, ba dokonce amorálností. I. Pospíšil⁶ to považuje za odraz boje jedince o zformování vlastního místa v cizím, nepřátelském světě. Jeho snaha přerůstá v postupné roztávání rozumu, v postupný únik do stavu šílenství. Jeho iluze, že svět se mu sám přizpůsobuje, bývá rozmetána neporozuměním a lhostejností. „Únik do šílenství je vlastně přiznáním neschopnosti tvarovat mezi sebou a světem rovnováhu ovládanou racionálními kategoriemi,” říká I. Pospíšil.⁷

V Kamenném hostu se střetá náboženský fanatismus a nenávisť se svěžestí humanismu, s opojením láskou a plností života. Proti středověké askezi vystupuje právě don Juan. Jeho smrt není podle R. Parolky smrtí mučedníka; Juan umírá – a myslí přitom na milovanou ženu. Osvobozený milostný cit se tak staví nad všechna dogmata, nad spoutanou platonickou lásku středověkého rytíře.⁸ Je důležité uvědomit si novost Puškinovy interpretace. Původně zatracovaný hříšník don Juan nabývá v Puškinově zpracování nové podoby, jeho postava dostává jiný, z lidského hlediska lepší rozměr.

Malou tragédii Mozart a Salieri lze charakterizovat jako drama o smrti. Je to i drama o závisti, talentu a o genialitě, o hudbě a o poslání. Přesto nad

⁶ Pospíšil, I.: *Na výspě Evropy*, s. 66.

⁷ Tamtéž, s. 67.

⁸ Parolek, R.: *K experimentálnímu rázu Puškinových malých tragédií*, s. 51.

vším dominuje právě smrt. Cítíme ji v pozadí událostí od samého začátku, v náznacích, slovech, pocitech, až konečně vygraduje ve smrt skutečnou.

Drama zajímavě charakterizoval V. Recepter. Podle něj se Puškin zabývá **vzájemnými vztahy dvou lidí**, proto před sebou nemáme dvě tragédie – tragédii Mozarta a tragédii Salieriho, ale pouze jednu: tragédii Mozarta a Salieriho.⁹ S tímto názorem lze souhlasit. Protože nebýt Mozarta, Salieri by zřejmě nezáviděl, nebýt Salieriho a jeho závisti, Mozart by nezemřel. Pro tento tragický příběh byli zapotřebí právě oni dva, jejich osudy jsou, alespoň v Puškinově zpracování, neoddělitelné, závislé jeden na druhém.

Podívejme se nyní na drama Mozart a Salieri a na gradační charakter motivů smrti v něm podrobněji. Ve svém vstupním monologu vyslovuje skladatel Salieri nenávist k Mozartovi. Závidí mu a nenávidí ho. Již tento moment signalizuje, že Salieri by mohl ve své slepé, mučící závisti Mozarta zabít.

Salieriho závist tvoří dominantu dramatu. Mozart je oběť, a to oběť geniální, jeho síla je v genialitě, kterou dostal do vínku a která mu pomáhá přežít vlastní smrt. Musel zemřít, neboť Salieri nesnesl převahu jeho geniality nad svou průměrností a řemeslně přesnou, Mozartovy úrovně však nedosahující hudbou.

Po Salieriho vstupním monologu následují obrazy smrti jeden za druhým. A opět, stejně jako v Kamenném hostu, se na sebe vrší náznaky, nářky i pocity, zapadají do sebe a vytvářejí postupně rostoucí skládačku, na jejímž vrcholu stojí opravdová tragédie. Mozart hraje Salierimu své hudební nápady a jeden z nich uvádí slovy o zjevení přízraku smrti, podobného mraku. V tomto úryvku se střetají dva protichůdné pocity: veselost, radost ze života – a proti tomu dech smrti, přízrak, nesoucí hrůzu a strach. To vše je přítomno v Mozartově hudbě. Jako kdyby Mozart někde uvnitř cítil neustálou přítomnost smrti, jako kdyby nad ním stále visel onen zlověstný mrak.

A opravdu. O něco později se vzdálená, v mlze zastřená a v hudbu oděná hrozba smrti stává skutečným životním pocitem geniálního Mozarta. V hostinci se světuje Salierimu o návštěvě černého člověka, který si u něj objednal zádušní mši. Tento člověk, či spíše jeho vidina, jej nyní neustále pronásleduje. Mozart tak žije pod neustálým tlakem svých vidin, svého strachu. Není možné s jistotou tvrdit, že tu jde o strach ze smrti, spíše o něco těžko definovatelného, o jakousi hrůzu z čehosi neznámého. Pocit smrti je ale umocněn skutečností, že přišel černý člověk – a černá jako barva hrůzy, strachu a smrti má na tomto místě silně působivý efekt. Mozart skládá zádušní mši, ale nezůstává v pouhé pozici skladatele. Objednavatel

⁹ Bilinkis, Ja.: *Prodolžaja razmyšlenija o „Mocarte i Sal'jeri“*. In: *Voprosy literatury*, 1972, 3, s. 164.

mše i charakter skladby samotné jej plně pohlcují, Mozart začíná cítit přítomnost černého člověka všude kolem sebe – to je nejzřetelnější známka šílenství, o němž mluví I. Pospíšil.

Motiv Rekviem tvoří jakýsi přechod mezi Mozartovým obrazem přízraku smrti v podobě mraku, jak to vyjadřuje svou hudbou, a vidinou černého člověka. Podstatný je sám fakt, že jde o zádušní mši. Teskná a bolavá hudba se nese nad dějově sporými, myšlenkově, významově a pocitově však bohatými událostmi malé tragédie. Těsně před smrtí, kdy Mozart již vypil pohár s jedem, dokonce sám hraje úryvky z Rekviem – jakoby sám sobě tak hraje tuto mši za mrtvé.

Puškinem formulované náznaky smrti se tedy stupňují:

- Salieriho monolog plný chorobné závisti;
- přízrak smrti – mraku v Mozartově hudbě;
- Salieriho úvahy o otrávení protivníka;
- práce nad Rekviem;
- černý člověk;
- Mozart vypije jed;
- Mozart hraje Rekviem;
- Mozart umírá.

Smrt dostává v dramatu Mozart a Salieri několik podob. Tou nadřazenou, dominantní, je její vtělení do postavy Salieriho. Spíše jen v náznacích zaznamenáváme další: smrt jako zlověstný mrak, jak ji Mozart zobrazil ve své hudbě, větší prostor dostal motiv černého člověka, který u Mozarta objednává Rekviem, následuje vražda.

Mozartovo vyprávění o černém člověku, jehož stín jej neustále pronásleduje, dovádí dramatickosti malé tragédie k vrcholu. Puškin v postavě černého člověka ztělesnil hrozbu smrti, která je nám jako stín neustále v patách. Mozart pak svou neobyčejnou intuicí a až geniální citlivostí pochopil, že se blíží jeho konec. Při setkání v hostinci mluví Mozart o svém Rekviem – a jako kdyby mluvil o své smrti. Ať hovoří Mozart se Salierim o čemkoli, stále pocítujeme vztah k chystané vraždě.¹⁰ To také nepřímou potvrzuje naše tvrzení o neustálé přítomnosti smrti v dramatu.

Centrální postavě z hlediska podob smrti ovšem zaujímá sám Salieri. Je Mozartovým vrahem, bere tedy na sebe funkci smrti. Ne nějaká vyšší, nadřazená síla, ale Salieri rozhoduje o konci života člověka. Ve svém monologu se dokonce přiznává, že několikrát přemýšlel o sebevraždě – chtěl tedy vzít úlohu smrti do vlastních rukou i ve vztahu sám k sobě. Ale co jej dovedlo k tomu, že se stal „Mozartovou smrtí“? Byla tu závist a strach z nového pojetí umění, svobodného a lehkého. Tato závist přerůstá v pocit vlastní důležitosti, Salieri se začíná považovat ve své zaslepenosti

¹⁰ Parolek, R.: *K experimentálnímu rázu Puškinových malých tragédií*, s. 50.

za bytost předurčenou k vykonání hrůzného činu ve jménu spásy všech (jak se domnívá) služebníků hudby.

Salieriho osobní tragédie nedostatečného talentu a tvůrčí spoutanosti se spojuje s tragédií Mozartovy vrozené geniality a vzniká tak jediná tragédie. Na životní cestě se setkali dvě osobnosti, rozdílné, jedna slavná sama o sobě, bez vlastního přičinění obdařená obrovským darem, druhá zoufale se snažící, ale předurčená k tomu, aby nepřekročila svůj stín.

Mozartova smrt přináší Salierimu zadostiučinění, ten ji provází úlevným pláčem v domnění, že se zbavil nenáviděného protivníka a zachránil tak nejen sebe, ale celé umění – umění s přesně předepsanými pravidly a vypracované do algebraické přesnosti. Salieri ovšem netuší, že génia nezabil. Génius žije a průměrnost talentu zaniká.

Pro uzavření úvah nad smrtí v Puškinově malé tragédii Mozart a Salieri se opět obrátíme k myšlenkám I. Pospíšila.¹¹ Puškinova dramatická díla, hlavně malé tragédie, jak říká I. Pospíšil, bývají někdy mylně vykládána jako díla studující lakotu, závist či lásku. Jejich smysl je ovšem mnohem hlubší, řeší se v nich postavení jedince ve světě a schopnosti jeho rozumu se s tímto světem vyrovnat. V šilenství, jemuž hrdinové Puškinových dramát propadají, nacházejí konečně vytouženou svobodu. Proto např. Salieri pociťuje až k pláči úlevné uvolnění v okamžiku, kdy Mozart umírá a Salieri se již nemusí bát jeho velikosti. Vražda, kterou spáchal, vyplynula z potmělého rozumu, ze šilenství, jemuž podlehl, neboť nebyl schopen se vyrovnat se skutečností, že někdo je lepší než on sám. A v tomto šilenství Salieri nalézá konečně osobní klid.

V analyzovaných dílech nacházíme z hlediska motivů smrti řadu společných prvků, současně však i zásadní rozdíly. Sbližuje je gradační povaha motivů smrti, odlišuje naopak příčina smrti i její podoby. Juan musel zemřít rukou komturovy sochy. Hrdina byl potrestán – ovšem jeho prohrěškem byla individualita a lidsky přirozená touha po svobodě, vrahem pak vracející se nebožtík, do jehož sochy se vtělila askeze a nenávist středověku. Druhým hrdinou není, jak by se mohlo zdát, Mozart, zavražděný génius. Svůj problém nevyrovnanosti se skutečností, s hledáním místa ve světě hledá Salieri – ve svých snahách se dostává před závist až k vraždě.

Podstatný – a spojující – je fakt, že oba hrdinové, Juan i Salieri, se ocitají ve zlomových situacích, v situacích, kdy se zásadním způsobem mění, anebo má změnit, jejich život. Oba pociťují možnost něčeho nového, něčeho, co jim přinese cosi dosud nedosažitelného. Pro Juana je to láska milované ženy, pro Salieriho pocit, že jej již nebude ohrožovat talentovanější soupeř. V tomto existenciálním momentu je třeba spatřovat sjednocující prvek obou děl.

Zásadním problémem však bylo posouzení motivů smrti v Puškinových dílech. Těchto motivů najdeme velice mnoho, každé jednotlivé posuzované dílo samo o sobě představuje souhrn několika podob smrti. Za-

ujmou především netradiční obrazy – socha, černý člověk, zlověstný mrak. Nebylo ovšem možné od sebe oddělit tyto přitažlivé motivy od těch všedních, reálných, jako jsou úmrtí či vražda, neboť v dílech vše souvisí se vším. Motiv vraždy dona Alvara v Kamenném hostu je jedním ze stavebních kamenů celkového obrazu díla, stejně jako např. motiv zlověstného mraku v Mozartově hudbě.

Nutno podotknout, že i když Puškin v obou analyzovaných dílech soustředil na velice malé ploše překvapivou sílu smrti, ani jedno z děl nevyznívá depresivně či pesimisticky. Naopak, spíše z nich máme pocitovat jakousi naději do budoucna. Nechceme nyní přistoupit k přílišné subjektivitě či patosu, ale smrt všech tří hrdinů jako kdyby vyvolávala dojem, že špatnost byla po zásluze potrestána, že génius umění přežívá k radosti i zlosti živých a že i když byla potlačena, je svoboda osobnosti a snaha žít naplno naší nadějí.

Vybraná díla A. S. Puškina mají z hlediska motivů smrti jen demonstrativní charakter. Podobných i jiných obrazů by bylo možné najít mnohem víc. Jak již bylo řečeno, jde se o problematiku velmi širokou a velmi zajímavou. Analýza motivů smrti v literatuře umožňuje lépe pochopit dílo jako celek a co je hlavní – lze se s její pomocí dobrat i podstaty všeobecně lidských problémů.

Prameny a literatura:

- Bilinkis, Ja.: Prodolžaja razmyšlenija o „Mocarte i Sal’jeri“. In: Voprosy literatury, 1972, 3, s. 164–169.
- Bljumenfel’d, V.: K problematike „Mocarta i Sal’jeri“ Puškina. In: Voprosy literatury, 1958, 2, s. 114–133.
- Briggs, A. D. P.: Mocart i Puškin – žanrovye schodstva. In: Litteraria humanitas II., 1993, s. 113–119.
- Gluškova, T.: Pritča o Sal’jeri. In: Voprosy literatury, 1982, 4, s. 114–153.
- Jakobson, R.: Socha v symbolice Puškinově. In: Slovo a slovesnost, 1937, s. 2–24.
- Jakubovič, D. P.: Kommentarii. In: Puškin, A. S.: Polnoje sobranije sočinenij v devjati tomach. T.6. Moskva, 1935, s. 329–421.
- Parolek, R.: K experimentálnimu rázu Puškinových malých tragédií. (K 150. výročí básníkovy tragické smrti.) In: Čs. rusistika, 1987, 2, s. 49–52.
- Parolek, R. – Honzík, J.: Ruská klasická literatura. Svoboda, Praha 1977. 632 s.
- Pospíšil, I.: Na výspě Evropy. (Skici a meditace k 200. výročí narození Alexandra Sergejeviče Puškina.) MU, Brno 1999. 106 s.
- Puškin, A. S.: Kamenný host. In: Dramata. SNKLHU, Praha 1957, s. 131–163.

- Puškin, A. S.: Kamennyj gost'. In: Maleňkije tragedii. Polnoje sobranije sočinenij v devjati tomach. T. 6. Moskva, 1935, s. 171–216.
- Puškin, A. S.: Mozart a Salieri. In: Dramata. SNKLHU, Praha 1957, s. 119–130.
- Puškin, A. S.: Mocart i Sal'jeri. In: Polnoje sobranije sočinenij v devjati tomach. T. 6. Moskva, 1935, s. 155–169.
- Solovjov, V.: Odinočestvo svobody. (O „Kamennom goste“). In: V mire Puškina. Sbornik statej. Sov. pisatel', Moskva, 1974, s. 208–256.
- Svatoň, V.: Puškinova cesta do hloubek Ruska. In: Puškin, A. S.: Boldinské podzimy. Odeon, Praha 1986, s. 11–39.

