

PLATNOST TRADICE – PROMĚNLIVOST KONTEXTU

VLADIMÍR SVATOŇ (PRAHA)

Kulturní život v Evropě i Americe se během druhé poloviny 20. století vyznačoval velkými ambicemi: měly být revidovány nejhlubší základy evropsko-americké civilizace.

Ve filozofii se intenzivně rozvíjelo tzv. druhé kolo obratu k jazyku,¹ v němž byl vysloven předpoklad, že každý výrok (i vědecký a filozofický) má platnost pouze v určitém režimu řeči, v paradigmatickém systému představ a pojmů, v určitém kontextu. Byla tak revidována představa o subjektu dosavadního vědeckého badání, který se přímo vztahuje ke „světu“ a v jehož myšlení je svět lépe či hůře reprezentován. Objektivita je nyní nahlížena pouze jako konformita s normami usuzování panujícími v určitém prostředí, subjekt již není autonomní, nýbrž předem „vyplněný“ společnými hodnotami: obrat k jazyku znamená tudíž obrat k jinak koncipovanému subjektu. Tím byly odmítnuty požadavky evropské metafyziky a na ní založené univerzální racionality.

V dějinně filozofickém ohledu znamenal tento „obrat“ zpochybnění dosud téměř samozřejmého nároku západní civilizace na univerzální platnost jejích principů. Není už bezvýhradně přijímán předpoklad, že historický vývoj směřuje ke stavu, kdy všechny kontinenty a všechny existující civilizace přijmou evropské myšlení jakožto myšlení založené na ryzí prokazatelnosti (evidenci), otevřou se vědeckým a technickým vymoženostem západní civilizace a postupně také nastolí politické zřízení typické pro evropské a americké státy.

Pokud jde o umění, byla zpochybněna představa, že dílo vyjadřuje jednoznačný smysl, spíše je vnímáno jako volná assembláž prvků, které jen provokují, ale neuspokojují touhu percipienta po předem daném významu. V umělecké tvorbě je zdůrazňován podíl nahodilosti a nezáměrnosti, ironického doteku nesourodých komponent, umění samo využívá materiál, který se vymyká běžnému estetickému citění, preferují se odpadky a komponenty „neestetické“. Percipient se má tedy vztáhnout k uměleckému dílu stejně jako k samému světu: nemůže chovat naději, že vyhmátne „skutečný smysl díla“, může však učinit dílo předmětem uvolněné významové hry. Umělecké dílo

¹ Srov. J. Peregrin: *Obrat k jazyku a analytická filosofie*. In: *Obrat k jazyku. Druhé kolo (Jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filosofů)*. Vybral, uspořádal a texty přeložil Jaroslav Peregrin. Nakl. Filosofie, Praha 1998, s. 7-45.

na rozdíl od vědy nebo filosofie vůbec nesugeruje významy, nenavrhuje koncepcce světa, ale modeluje situaci, která člověka vyzývá, aby si koncepci světa, třeba zkusmou a provizorní, vytvořil: zaujímá tedy ústřední postavení mezi ostatními aktivitami vědomí.

Všechny zmíněné oblasti spojuje týž princip: myšlení se nevztahuje ke skutečnosti bezprostředně, není její reprezentací, pouze třídí zkušenost, jejíž podoba závisí na předem daném postoji vůči světu. Rozhodujícího významu nabývají proto předběžné (předsudečné) představy, symboly, příběhy, mýty a zejména jazyk, jež každý člověk sdílí se svým prostředím a který je už jakousi primární teorií.² Tato sféra „předznačených možností“³, kontextů či tradic je inspirována principem Kantových kategorií, ale na rozdíl od Kanta, u něhož jsou takovéto kategorie transcendentální povahy, jsou nyní ony „předznačené možnosti“ lokalizovány časově i místně.

Významu „předznačených možností“ si je vědom i dějepis umění. Jestliže v první polovině 20. století poutala k sobě pozornost především kreativita uměleckého činu, „ozvlášťňování“, „deformace“ a „posuny“ jazykového materiálu, pak pro druhou polovinu století jsou směrodatné úvahy, ve kterých je umělecké dílo chápáno jako produkt souvislé tradice. Je všeobecně uznávána iniciativní role knih jako *Evropská literatura a latinský středověk* (1948, 1953) Ernsta Roberta Curtia, *Anatomie kritiky* Northropa Frye (1957) nebo Gadamerova spisu *Pravda a metoda* (1960). Curtius vyzvedá význam klíčových „topoi“, významotvorných uzlin, po staletí přecházejících z díla do díla (je možno připomenout, že tutéž problematiku formuloval na sklonku 19. století A. N. Veselovskij v pojmu „básnických formulí“, „formulí-syžetů“⁴), Frye identifikuje mytické osnovy moderních příběhů, Gadamer definuje historismus nikoliv jako záležitost geneze, vzniklé ze souběhu nahodilých okolností, nýbrž jako rozvíjení (explikování) původního smyslu lidských činností: „...čas není propast“, píše Gadamer, „již je třeba překonat, abychom našli minulost; je to ve skutečnosti půda, jež nese dění a v níž přítomnost koření... ‚Časová vzdálenost‘... není vzdálenost, kterou bychom měli překonávat, nýbrž živá kontinuita prvků, jež se hromadí a stávají tradicí, která je pak světlem, v němž se zjevuje všechno, co s sebou neseme z naší minulosti, i všechno, co je nám předáváno.“⁵

*

V tomto myslitelském terénu se bezesporu rýsují cesty k pronikavějšímu pochopení řady otázek: k respektu vůči kulturní pluralitě, k uznání role, již

² Srov. tamtéž, s. 20.

³ Výraz Husserlův. Srov. E. Husserl: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996, s. 385.

⁴ Srov. V. Svatoň: *Historická poetika a její předpoklady*. In: V. Svatoň: *Epické zdroje románu*. Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, Praha 1993, s. 17 an.

⁵ H.-G. Gadamer: *Problém dějinného vědomí*. Filosofía, Praha 1994, s. 49.

v dějinách i v aktuální politice hraje střet civilizací, k dynamickému pojetí recepce uměleckého díla.

Vynořují se tu však i značné problémy. Pokud jde o platnost intelektuálních aktů, byla diskutována otázka hodnotového relativismu: jakákoliv hodnota platí jen v kontextu dané kultury a doby. Důsledná proklamace relativismu by však zrušila kupříkladu nároky tzv. přirozeného práva, tj. práva vyplývajícího z definice člověka jakožto mravně autonomní bytosti. Přirozené právo je nadřazeno právu pozitivnímu, které je stanoveno vždy v určité historické konstelaci: kdyby byl nárok přirozeného práva zrušen, nebylo by možno soudit válečné zločiny.

Rozpor je zjevný i v rovině kulturně historického uvažování. Na jedné straně projevují obyvatelé zemí, jež jsou technicky, politicky i vojensky méně vyspělé nežli země Evropy a Severní Ameriky, vůli po zachování a dalším rozvoji své původní identity, na druhé straně však zjevně touží po vymoženostech západní civilizace. Otázka proto nezní, zda pluralita kultur nebo univerzální civilizace, ale spíše tak, zda šíření těchto vymožeností nastolí také západní životní styl (a to nejen jeho vnější projevy a zvyky, ale i takové hodnoty, jako je svoboda projevu, respekt k jedinci, právní kultura, individuální ekonomická iniciativa atp.), nebo zda naopak odlišné civilizace podřídí tyto vymoženosti svým původním hodnotám a začlení je do svých tradičních životních forem.

Pokud jde o umění, je třeba zvážit, neexistuje-li rozpor mezi zdůrazňovaným významem tradice v umělecké produkci (tradice nabízí určitý „režim řeči“) a naopak radikální uvolněností při recepci a interpretaci uměleckého díla. Tento rozpor je možno začlenit do rozporu ještě zásadnějšího: lze sloučit tvrzení, že člověk se nemůže vymanit z určitého „režimu řeči“, tj. z relativního stanoviska, a že je podřízen jisté kulturní perspektivě atp., s principem kulturní plurality, který přece předpokládá, že lidstvo je schopno diferenciaci a předem neregulované kreativity? Mohla by vzniknout mnohost kultur, aniž by člověk překročil původní perspektivu a vytvořil perspektivu novou?

*

Uvědomíme-li si vzájemnou souvislost těchto tezí, dospějeme snadno k zjištění, že filosofická a literární diskuse posledních desetiletí v podstatě pokračuje v práci, která byla započata před mnoha staletími, a věnuje se odvěkým otázkám evropské kultury. V mnoha ohledech se vsutku vrací k tématům, jež evropské a americké myšlení již nadhodilo: princip asambláže koresponduje například s dávným principem romantické ironie, stejně jako zmíněná ontologie uměleckého díla jakožto výzvy ke kreativní činnosti (a nikoliv jako sdělení, které obsahuje hotovou ideologii) odpovídá romantické (Schellingově) představě, že umění je úběžným bodem veškerých duchovních

aktivit. Samozřejmě jsou při těchto návratech svérázně akcentovány některé prvky tradice.

Pozadí této diskuse tvoří zřejmě problém lidské iniciativy, svobody či nezbytné podřízenosti člověka „řádu“: anebo šíře – dávný problém vztahu mezi „celkem“ a „jednotlivým“. V rovině lidského prožívání jde tedy o problém jedinečného osudu, individualismu. Je však třeba zpřesnit, že jde především o paradoxy individualismu. Individualismus neznamená vymanění jedince z veškerých řádů (a tedy celku světa): sebevědomý jedinec je spíše veden požadavkem, aby mohl nastolit poměr k řádu na vlastní pěst, bez nátlaku a pasivního přizpůsobení. Konflikty individualismu nevyplynávají z absence řádu, ale z potřeby vlastní cesty k řádu (celku světa).

V tomto smyslu lze hovořit o třech možných polohách individualismu. Především o individualismu v poloze naturalistické: jedinec nezná nic než své přirozené touhy a přání, všechno se ho týká jen jako překážka či příležitost k jejich ukojení. Nicméně i on se musí setkat s řádem přírody, především se smrtí jakožto hranicí všech tužeb. Dále je možno uvažovat o individualismu v poloze tragické: jedinec může pochopit řád silou svého myšlení a jednat podle tohoto poznání, bez ohledu na konvence i na své přirozené zájmy a sklony. Vystavuje se ovšem nebezpečí, že svou přirozenost vystaví záhubě, nejen vnější (když při obhajobě „řádu“ neobstojí před faktickou mocí tohoto světa), ale i zkáze niterné - tím, že své přirozené sklony potlačí anebo je znehodnotí jako sílu ponižující. (Lze se ptát, není-li tato poloha východiskem evropské metafyziky, pokud chápeme metafyziku jako nejzazší určení principů veškerého jsoucna.) Může však existovat i třetí poloha kosmická: „řád“ existuje jako pružná a poddajná „celistvost světa“, kterou je schopen vnímat nadaný jedinec. Ve vzácných okamžicích zaslechne „šumění času“⁶ a podchytí jeho výzvy. Od vůkolní společnosti, která je pohroužena do bezprostředních zájmů a činností, jej odděluje právě tato vnímavost: může naslouchat hlubšímu proudění života než jeho okolí, proto je vystaven posměchu, nepřátelství a třeba i zániku.

Každé z těchto poloh odpovídají určité literární útvary a motivy. Naturální poloha našla výraz například v pikareskním románu. K jejím význačným topoi patří záliba ve fyzických rozkoších, jídle a pití, ale i tušení fyzického zániku (smrti) uprostřed radovánek (při hostině). Tragická poloha podnítila vznik tragédie, která je jako žánr založena na rozporu mezi představou o řádu (řádu hodnot především) a mezi vábením přirozených nálad a tužeb. Z této polohy vychází však i novověký román, který má bližší k tradicím tragického umění nežli k původní epice. Jeho převládajícími tématy je buď výchova, tedy spění k onomu řádu, nebo naopak deziluze, ztráta důvěry v možnost jednat podle požadavků řádu, jehož kontury jedinec zahlédl.

⁶ Je to výraz nejen Mandelštamův, ale i Čepův (z jeho raných próz).

Kosmická poloha inspirovala především novověkou lyriku. Plasticky zachytil tento pocit Vladimír Nabokov a označil jej jako „synchronizaci s vesmírem“: „pokusit se vyjádřit svou situaci vzhledem k vesmíru obejmutému vědomím je nutkání staré jako svět. Paže vědomí se natahují a tápají, a čím jsou delší, tím lépe. Apollónovými přirozenými údy jsou tykadla, ne křídla. Vivian Bloodmark, můj přítel filozof, v pokročilejším věku říkával, že zatímco vědec vidí všechno, co se děje v určitém prostorovém bodě, básník vnímá vše, co se děje v určitém okamžiku. Ponořen v myšlenkách poklepává si tužkou jako taktovkou o koleno a v téže chvíli projede kolem auto (s newyorskou poznávací značkou), nějaké dítě praskne na sousední verandě dveřmi se síťovou výplní, v turkeštánském sadu zahaleném mlhou zívne stařec, na Venuši převalí vítr zrnko popelavě šedého prachu, v Grenoblu si doktor Jacques Hirsch nasadí brýle na čtení a přihodí se miliardy dalších takových maličkostí – a všechny přitom tvoří okamžitý a průzračný organismus událostí, jichž je básník (sedící v zahradním lehátku i Ithace ve státě New York) jádrem.“⁷ Podobně hovoří Octavio Paz: v lyrice podle něho „svět přestává být obrovským skladištěm různorodých věcí. Hvězdy, střevíce, slzy, lokomotivy, vrby, ženy, slovníky, všechno je jedna nesmírná rodina, všechno žije ve srozumění a ustavičně se proměňuje, táž krev proudí všemi formami a člověk konečně může být tím, po čem touží: sám sebou.“⁸ Lyrická báseň jistě není výčtem jakýchsi paralelismů, ale dá se říct, že se rodí z nazření souvislosti zdánlivě vzdáleného: jejím východiskem je vždy metafora. - V ruské literatuře lze uvést jako klasický příklad tohoto vnímání Ťutčevovu poezii, stalo se však též východiskem Sologubových próz (s typickým protikladem muzických a nemuzických postav), ale i takové skladby jako Tolstého *Vojna a mir*. K topice kosmické polohy náleží moment životního obratu, náhlého odcizení vůči konvenčnímu pohledu, „prohlédnutí“ hlubokého smyslu všeho, co nás obklopuje, ale též představa nekonečného, neorganizovaného a přitom lhosřejného plynutí života.

Mezi těmito polohami individualismu se pohybuje i myšlení posledních desetiletí. Nejblíže má (kupodivu) k poloze kosmické. Jeho svéráz je ve zdůraznění herního principu, volné záměny životních i uměleckých forem, principu, jehož možnosti naznačila, jak bylo řečeno, romantická ironie. Tvůrce uměleckého díla si volně zahrává s motivy a příběhy, které jsou po ruce v tradovaných modelech tvorby, percipient si zahrává s jejich významy i s celkovým smyslem díla, který nedosáhne nikdy konečné platnosti. Každý člověk je vázán světem, ve kterém žije, ale může mít ke své vázanosti uvolněný vztah, může se od hodnot panujících v jeho okolí distancovat, a tak vlastnosti světa proměňovat a dynamizovat. Musí však si být vědom, že jeho

⁷ V. Nabokov: *Promluv, paměti. Návrat k jedné biografii*. H&H, Praha 1998, s. 220.

⁸ O. Paz: *Luk a lyra*. Odeon, Praha 1992, s. 99.

iniciativa není založena na nepochybných základech a platit bude jen tehdy, získá-li ohlas v jeho světě, vejde-li do „režimu řeči“.

V poznání i v hodnotovém světě vládne relativismus, ale člověk, který si je vědom relativity všeho, co sám vyznává, chová se jinak než člověk, který nevnímá limity svého názoru. Věřme, že tak bude inspirován k toleranci a k přijetí mnohokulturního světa.

*

Nejvýznamnějším výsledkem těchto ambicí bylo pronikavější zhodnocení principu intertextuality. Literární výtvoři se pohybovaly „mezi texty“ vždycy, sám fakt intertextovosti není nový. Změnil se však úhel pohledu, který dává narážkám, parodickým aluzím, citacím, parafrázím, pastišům atp. smysl.

Doposud byly citace, narážky a odkazy chápány jako součást autorovy biografie, doklad jeho vzdělanosti nebo čtenářských zálib; v díle samém pak figurovaly jako nástroje básníkovy záměru, jako hry se čtenářem, skrývačky a hádanky. Ve druhé polovině 20. století se pojem intertextuality prohloubil: citace jsou chápány jako poukaz na „předchůdnou půdu smyslu“, staly se náznakem celistvého pojetí světa, které není možno v jediném díle vyjádřit, avšak ve spojení díla s kontextem se stává zřejmé. Odkazy není třeba dešifrovat jako šarády, ale uchopit je jako nit vedoucí ke smyslu díla.

Můžeme si klást otázku, není-li intertextualita totožná s pojmem tradice. Není pochyb, že oba pojmy jsou si blízké. Tradice vskutku neznámá pouze tíhu závazného vzoru: je znám výrok T. S. Eliota, že tradice není umělci dána, ale že vyžaduje od něho značné úsilí, aby se jí přiblížil.⁹ Je možno připomenout i fakt, že ruští básníci dospívali k přijetí Puškinovy tradice teprve postupně, vnitřním růstem svého díla (aspoň v případech, kdy toto přijetí zároveň obnovilo Puškinův obraz). Tradičnost není principem inertním, ale tvořivým - je objevováním dosud neodhalených možností zdánlivě samozřejmého pojetí světa.

Rozšíření nového termínu (nového označení) signalizuje vždy, že v samém pojmu (myšlenkovém konceptu) jsou zdůrazněny odlišné aspekty. „Tradice“ znamená podnět, výzvu, ale zároveň je autoritativní, i když je odmítána: jejím jádrem či původním zdrojem je mýtus, představa o zakládajících principech určité komunity. Termín „intertextualita“ vyjadřuje naopak uvolněný a selektivní přístup k dílům, jež zanechali dávní i nedávní tvůrci. Za tímto rozdílem v uměleckém chování se skrývá dvojitá možnost pochopení souvislostí, jež existují mezi určitým dílem a díly jinými. Tradice předpoklá-

⁹ T. S. Eliot: *O básnictví a básnících*. Odeon, Praha 1991, s. 10. O problému tradice viz dále: O. Kovačičová: *Tradice jako interpretační klíč*. In: O. Kovačičová: *Kontexty ruskej literatury*. Veda, Bratislava 1999, s. 7 an. J. Bakoš: *Umeleckohistorické koncepty tradície*. In: *Literárna a literárnomúzejná tradícia*. Pedagogická fakulta, Nitra 1980, 87 an. Z. Mathauser: *Kulturní dědictví jako filozofický problém*. In: *Bulletin Státního ústavu památkové péče*, 1991, sv. 7, kap. 2, s. 9 an.

dá existenci jistého (třeba jen hypotetického) pratextu, jehož invariantem jsou konkrétní díla (textové realizace). Tak lze číst díla lidové poezie a veškeré myticky orientované slovesnosti: každý příběh je pouze variantou jediného původního příběhu, každý konflikt opakuje některou ze základních kulturních opozic (vztah principu ženského a mužského, plodení a zániku, země a vody, země a nebes, spočinutí a boje atp.), přičemž všechny opozice lze nakonec redukovat na jedinou opozici výchozí (země např. může být současně principem ženským, plodivým i spočívajícím). Intertextualita naopak nahlíží na texty jako na vzájemně nesouvislé (diskrétní) jednotky, jež se mohou v sobě zrcadlit, ale přitom nespływají v text všeobjímající: její postupy jsou odvozeny z moderní literatury, preferující autorskou individualitu, vynalézavost, neopakovatelnou poetiku, historismus, ironii (jakožto jedincův odstup od naivně přijímané životní zkušenosti i literární praxe), aktuálnost atp., nicméně i její produkty se pohybují v souvislém kulturním poli.¹⁰ Oba pojmy, intertextualita i tradice, mají tudíž na zřeteli jednu a tutéž skutečnost, jednou nazíranou z hlediska tvořivého jedince, po druhé z hlediska souboru textů dané kultury.

Proto je možno „přečíst“ i texty moderní z hlediska tradice či mytologie. Již A. N. Veselovskij tvrdil, že „soudobá narativní literatura s jejími složitými syžety a fotografickou reprodukcí skutečnosti anuluje, jak se zdá, možnost takovéto otázky; až se však pro budoucí pokolení ocitne v těžce vzdálené perspektivě, jako je od nás vzdálen dávnověk od prehistorie po dobu středověku, až syntéza času, tohoto velkého zjednodušitele, se přežene nad složitostí jevů a redukuje je na velikost pouhých ve hloubce zasazených bodů, pak se linie těchto syžetů slíjí s oněmi liniemi, jež vidíme dnes, když pohlédneme na dalekou minulost - a jevy schematismu a opakovatelnosti se rozšíří po celé ploše historie“. Potom též bude moci vzniknout „slovník typických schémat a situací, jež fantazie využívá k vyjádření nejrůznějších obsahů“.¹¹

*

Veselovskij se domníval, že teprve časová distance vytvoří podmínky pro mytologické prorůstání (synkretismus) syžetů. Moderní próza i její moderní interpretace navrhla možnost synchronní koexistence a vzájemné oscilace

¹⁰ Těmito otázkami se zabýval podnětně J. M. Lotman v pracích o sémiotických mechanismech kultury. Srov. německý soubor jeho studií *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Philipp Reclam jun., Leipzig 1981. Též slovenský výbor J. M. Lotman: *Text a kultúra*. Archa, Bratislava 1994. Z pozdějších prací lze doplnit (mimo jiné) jeho studie *Literatura i mifologija* (společně se Z. G. Minc). In: *Trudy po znakovym sistemam*, sv. 13, Tartu 1981, s. 35 an. Text v tekste. In: *Trudy po znakovym sistemam*, sv. 14, Tartu 1981, s. 3 an. Nekoľko myslej o tipologii kultur. In: *Jazyki kultury i problemy perevodimosti*. Nauka, Moskva 1987, s. 3 an.

¹¹ A. N. Veselovskij: *Istoričeskaja poetika*. Izd. Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1940, s. 494 a 499.

obou pohledů, mytického i empirického. Intertextualita tak neznámá jen hru citací (principu libovůle), ale spíše kolísání mezi hrou a mytičností.

Tento problém si uvědomovali již tvůrci prvních klasických definic románu. Hegel v *Přednáškách o estetice* považoval za zralou realizaci možnosti novověkého románu Goethova *Viléma Meistera*. Soudil, že román je protiváhou klasického eposu: románová kompozice opisuje proces výchovy jedince k sebeuvědomění (Hegel tu navázal na Kantovo pojetí osvícenství), tudíž i jeho děj spočívá v překonání výchozího splynutí s tradicí a ustálenými rytmy života. Mytické motivy se tak v Goethově románu objevují: touha po dálkách, bloudění světem, osudové působení vzdálených událostí, vábení Erotovo (Filina-Kirké), setkání s poslem tajemství (Mignon). Pozvolna jsou však opuštěny ve prospěch racionálních činností a nabývají jen opemě stylizované podoby (přepadení loupežníky, společenství Černé věže). Hegel se proto domnívá, že ústředním příběhem moderní epiky je vítězství strážlivé životní prózy: mýtus je mlhovinou, která musí být rozptýlena, je však přítomen, třeba jen v pozadí. Schelling ve *Filozofii umění* vycházel na rozdíl od Hegela především z Cervantesova *Dona Quijota*: vyzvedl empirické východisko románu, historickou a lokální zkušenost, ale zároveň rozpoznal, že don Quijote a Sancho Panza jsou mytické postavy novověku. Mýtus je u něho stále aktuální možností pro artikulaci životních postojů.

*

Nikoho nepřekvapí tvrzení, že právě mytická poloha textu je v ruské slovesnosti silně pocíťována. Pozoruhodnější je okolnost, že ruští spisovatelé deklarovali často svou distanci od západního individualismu, avšak zároveň byli fascinováni jeho příznačnými mýty - donem Juanem, Faustem, donem Quijotem, Hamletem - snad proto, že autonomie osobnosti byla pro ruskou literaturu a ruské myšlení spornou, leč akutní otázkou.

Uvedme několik příkladů (téměř namátkových) mýtu donjuanského a faustovského.

Za jádro mýtu o donu Juanovi nelze pokládat životopis vyhlášeného svůdce: dramatická donjuanského příběhu je obsažena v závěrečné Juanově kolizi mezi „pozemskou láskou“ k prosté dívce (dceři mlynáře nebo rybáře, kterou láska k Juanovi zahubí) a „vznešenou láskou“ k ženě vysokého postavení, u které skončí Juanova pouť (což v literární a divadelní symbolice znamená jeho smrt). V empirické rovině může být komturovo setkání s donem Juanem pochopeno jako trest za pozemské hříchy, v mytické rovině je však Juanova smrt ukončením jeho hledání, usmiřením věčné touhy po platónsky čiré kráse, která jej štvala pozemským životem. Juan podá ruku komturově soše jakožto symbolu neměnného a definitivního gesta.

Donjuanský mýtus v této interpretaci tvoří osnovu zakládajícího příběhu ruské literatury, Puškinova *Evžena Oněgina*. Síla Puškinova talentu se však

projevila v paradoxním vyhocení syžetu. Předmětem Oněginova donjuanského hledání a završujícího smíru je tatáž žena ve dvou obdobích života: Taťána je zpočátku prostou venkovskou dívkou a posléze vznešenou dámou velkého světa. (Puškin se vrátil ještě jednou k témuž motivu a dal mu komickou podobu ve *Slečně selce z Bělkinových povídek*.) Je možno připomenout i nenápadný detail: předvedení románového příběhu končí ve chvíli, kdy Oněgin klečí nehybně v salónu, odkud právě odešla Taťána, a po schodech stoupá její manžel, nástupce hrozivého komtura.

Můžeme však nahodit otázku, není-li donjuanský mýtus výchozí osnovou i jiného příběhu ruské literatury - Dostojevského románu *Idiot*. Jsou samozřejmě všeobecně známy Dostojevského výroky, že ve svém románu hledal ideálního hrdinu. Ne vždy ale bývají autorova přiznání dobrým vodítkem k jeho vlastním textům: závažnější okolností se zdá, že záměr *Idiota* se teprve postupně odděloval od záměru vykreslit Stavroginův zjev v románu *Běsi*.¹² Mohou tito hrdinové mít něco společného? Stavrogin pohrdá jakýmkoliv zákony a oddává se jen svým touhám a pokušením (jeho postava je skutečně replikou dona Juana: několik přímých narážek na donjuanský příběh v *Běsích* je). Kníže Myškin, ideální hrdina *Idiota*, je naopak veden absolutním soucítěním s každým člověkem, který se vyskytne v jeho blízkosti. Soucítí především se dvěma ženami, polárně odlišnými bytostmi - ideální Aglajou a démonickou Nastasjou Filippovnou. Dostojevskij podobně jako Puškin paradoxně vyhrotil výchozí situaci: prostomyslnou hrdinkou v románu *Idiot* je dívka z vysoké společnosti, „generálská dcerka“ Aglaja, zatímco žena ze společenského dna, vydržovaná milenka Nastasja Filippovna, je naopak postavou velkých gest a zásadních rozhodnutí. Kníže Myškin podle scénáře donjuanského mýtu opouští posléze Aglaju (jejíž další život se podobá zmatené sebezáhube) a uzavírá svůj vědomý život v náručí (mrtvé, a tudíž „sošně“ chladné) Nastasji Filippovny. Mstivý stín Rogožinův je replikou komturova zjevu.

Sblížení s donjuanským mýtem obnažuje v Dostojevského románu složitější významy, než jaké se nabízejí, čteme-li ho jednoznačně jako pokus o christologickou legendu. Myškinova schopnost rezonovat s každým cizím utrpením a vyjít vstříc každé cizí touze se nápadně podobá Juanově (Stavroginově) tĕkavosti: Myškin v podstatě svádí lidi ve svém okolí, aby se mu vydali, aniž by sám cítil potřebu přijmout důsledky citů, jež v nich probudil (tj. aby vyznal Aglaji lásku a stal se jejím mužem; stejně tak necítí jako provinění, že Aglaju kvůli Nastasji Filippovně opustil). Vychutnávání soucitu s utrpením nebo touhou druhých však může být ještě rafinovanějším požitkem než tělesná láska. Novodobý Kristus je tak postaven do dvojího světla: je zároveň svatý i ďábelský, je utěšitelem i svědkem. Naopak don Juan a Stav-

¹² Srov. studii Alfreda Bema *Evoljucija obraza Stavrogina*.

rogin nabývají nejen rysy satanské, ale i spasitelské - ničí prostomyslné hrdinky, ale zároveň jim dávají nahlédnout do pohádkového světa osvobozené krásy, radosti a volnosti, jakési „zahrady pozemských rozkoší“. Je tento pohled darem, anebo lživou fantasmagorií? Patrně obojím. Komplikovanému světu Dostojevského díla odpovídá takové přečtení spíše než představa, že jeho román proklamuje jednoznačnou morální tezi.

Faustovský mýtus má s mýtem donjuanským řadu styčných bodů, což je ostatně v souladu se synkretickou povahou mytických příběhů. I v něm je hrdina rozštěpen mezi pomíjivé pozemské žádosti (milostné dobrodružství s prostomyslnou dívkou) a touhou po nepomíjivých (platónsky ideálních) stavech myslí: druhý pól jeho bytosti zde není vyjádřen skrze vášeň ke „vznešené ženě“, ale skrze touhu zmocnit se přímo tajemství přírody i kosmu a ovládnout jejich síly. Juanovo hledání se tak vysmeklo z pozemských mezí. V podstatě je to rovněž téma démonismu, které bylo v ruské literatuře spojeno s představou zhoubného působení a marných pokusů. Nejen u Lermontova: za „démonické postavy“ je možno považovat i Turgeněvova Bazarova a Gorkého Klíma Samgina.

Démonismus, touha opustit „přirozený svět“ běžných lidských zájmů a vztahů je východiskem velkých próz Vladimira Nabokova (včetně *Lolity*). Snad vědomě se Nabokov ponořil do tohoto tématu v trojici próz vzniklých na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století, v *Lužinově obraně* (Zaščita Lužina, 1929-1930), *Oku* (Sogljadataj, 1930) a *Skutku* (Podvig, 1931-1932). Všechny prózy jsou studii touhy dospět stůj co stůj k uskutečnění jakéhosi „ideálního“ cíle.

Faustovskému příběhu se nejvíce přibližuje *Lužinova obrana*. Její hrdina je od dětství odpuzován psychologickými (příliš lidskými) problémy: na rozdíl od typických próz o dospívání pozoruje Nabokovův chlapec lhotejně milostné drama svých rodičů (otcovu nevěru, matčinu smrt), nevzrušuje ho eroticky přitažlivá žena, která jej zasvěcuje do základů šachové hry, z literárních postav ho zaujal Sherlock Holmes a jeho „křišťálový labyrint možných dedukcí, vedoucích k jedinému zářivému závěru“.¹³ „Všiml si jenom zřídka, že existuje – jen když lapal po dechu, což byla pomsta těžkého těla, která ho nutila, aby se s otevřenými ústy zastavil na schodišti, nebo když ho bolely zuby, anebo když ruka, natažená v pozdní hodině šachových úvah po krabici sirek, nevyvolala svým potřásáním jejich harašení...“¹⁴ Nesnášel doteky, laskání a důvěrnosti. Miloval šachovou hru naslepo: „...nemusel mít nic společného s viditelnými, slyšitelnými a hmatatelnými figurkami, které mu svým nápadným tvarem, svou dřevěnou hmotností vždycky překážely, vždycky mu připadaly jako hrubý pozemský obal krásných a neviditelných

¹³ V. Nabokov: *Zaščita Lužina. Romany. Rasskazy*. Folio, Char'kov-Moskva 1997, s. 20.

¹⁴ Tamtéž, s. 66.

šachových sil. Když hrál naslepo, vnímal tyto rozmanité síly v jejich původní čistotě. Neviděl tak ani bujnou hřívu koně, ani lesknoucí se hlavičky pěšců, zřetelně však cítil, že ten či onen myšlený čtverec je obsazen nějakou soustředěnou energií, takže tah figury mu připadal jako výstřel, rána, blesk - celá šachovnice se chvěla napětím a on tímto napětím vládl, tam hromadil, tam zas uvolňoval elektrickou energii.“ Hru „vedl v nezemském prostoru a manipuloval s netělesnými veličinami“.¹⁵ „...vnější život přijímal jako cosi nutného, ale zcela nezajímavého.“¹⁶

Šachová hra se u Nabokova podobá hudebním strukturám nebo matematickým operacím. Je však neživotná a zhoubná ve své krystalické čirosti. Lužinův manažer Valentinov je také vykreslen jako Mefisto – „slizký a ohavně poskakující“.¹⁷ Lužin proto učiní pokus vymanit se z šachové hry jako ze smlouvy s ďáblem: uzavře sňatek s prostou a oddanou dívkou, zkusí žít jako jiní. Po čase jej však pekelná moc začne opět vtahovat do svých sítí a nutit jej, aby pozemské štěstí opustil. Lužin se odhodlá k sebevraždě, protáhne se oknem pod stropem koupelny a vrhne se do dvora mezi domy, kde rozsvícená okna vypadají jako „světlé a temné čtverce“ šachovnice, prostírající před ním „úslušnou a neúprosnou věčnost“. Když za ním vtrhnou zachránci, zjistí, že v místnosti „žádný Alexandr Ivanovič není“.¹⁸ Jako když ďábel unesl Fausta.

*

Pokud budeme číst Nabokovovu prózu jako reálný příběh ze života, můžeme ji pochopit jako historii umělce v měšťanském prostředí. Literární nárážky se pak promění v ironické operní kulisy: jméno manažera Valentinova připomene Valentina z Gounodova operního zpracování faustovského námětu. Přiznáme-li *Lužinově obraně* možnost mytické polohy, promění se osud Nabokovova hrdiny ve variantu faustovského mýtu, symbolizujícího lidské úsilí překonat pomíjivost pozemského života a pochopením věčnosti přiblížit se bohům. Nabokov nezapře v sobě ruského autora: gesto věčnosti a nepomíjivosti vidí jako marné, ba smrtící.

Je však významné, že děje moderních románů lze číst ve dvojitých klíči – jako příběhy ze života i jako varianty dlouhověkých mýtů. Jestliže J. M. Lotman považuje za podmínku civilizace, že disponuje aspoň dvojitým kódem pro uchování a předávání informací,¹⁹ potvrzuje tuto tezi i koexistence intertextuálního a mytického (tradicionalistického) vztahu mezi texty. Zřetel k in-

¹⁵ Tamtéž, s. 63.

¹⁶ Tamtéž, s. 65.

¹⁷ Tamtéž, s. 172.

¹⁸ Tamtéž, s. 184.

¹⁹ J. M. Lotman: *Text a kultura*. Cit. vydání, s. 52.

tertextualitě, uvolněnému pohybu mezi kulturními kontexty, obnovil naši vnímavost pro neutuchající sílu mýtu.

Резюме

Литературой последних десятилетий овладела страсть к цитатам, аллюзиям, пародиям и вообще к игре давнишними и даже стертыми образами, сюжетами и мотивами, что и считается основной чертой «постмодернизма». Автор показывает, что принцип пародирования как основного стилистического жеста имеет давнишнюю предысторию в литературе и её теоретическом истолковании: он связан прежде всего с традицией т. наз. маньеризма. Поэтому и смысл его нельзя ограничивать сатирическим осмеянием речевых механизмов прошедшей эпохи. Возможный потенциал принципа пародирования и обыгрывания можно обнаружить исследованием классических явлений русской литературы (Мандельштам, Набоков).